

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel
Retrato del artista adolescente
Ciclo: Lengüajes III, 2014
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016

Retrato del artista adolescente

Miguel Ángel Alonso

RESUMEN: En esta conferencia dictada por Miguel Alonso dentro del curso Lengüajes, *Retrato del artista adolescente* aparece como obra esencial y central para la comprensión de aspectos importantes tanto de la vida como del arte literario de James Joyce. Desde allí podríamos retrotraernos hasta *Dublineses* o proyectarnos hacia *Finnegans Wake*, encontrando en esos extremos del recorrido de Joyce múltiples claves que se habían ido configurado ya en esa experiencia vital —donde están implicados el lenguaje y el cuerpo— que el escritor irlandés narra en *Retrato del artista adolescente*. Veremos como todo el mundo sintomático de Joyce, que ya se dejaba vislumbrar en *Dublineses* dentro de la parálisis que acechaba a la sociedad irlandesa, acaba decantándose con todo su padecimiento en esta novela. Pero también podemos entender, desde las palabras de Stephen Dedalus, los auténticos motivos que empujaron a Joyce hacia el exilio, ese escenario elegido —alejado de la patria y de la lengua inglesa— para desarrollar su vida y, sobre todo, su arte.

PALABRAS CLAVE: Función paterna, voz, mirada, cuerpo, sinthome.

Intervención: 7- Julio-2014

Introducción

Agradezco a Sergio Larriera su invitación para reflexionar acerca de una de las obras fundamentales de James Joyce, *Retrato del artista adolescente*. Para comenzar, decir que es una obra paradigmática dentro de la narrativa Joyceana, por su vivacidad, su inteligencia, su pensamiento, su capacidad para poner en juego la estructura psíquica del sujeto *Stephen Dédalus*, también por su armónica disparidad, su extravagancia, su locura, su enfermedad, su alegría, su afán de libertad, por su poesía, por el inigualable uso que hace de la lengua, etc., etc. *Retrato del artista adolescente* escribe literariamente y literalmente, a través de su protagonista *Stephen Dédalus*, una parte importante de la épica adolescente de James Joyce en una atmósfera de gran intensidad

dramática. Y el nombre de su protagonista, *Dédalus*, con reminiscencias mitológicas, nos deja intuir el laberinto literario en el que vamos a ser introducidos. Habrá que desenrollar un hilo de Ariadna consistente para no perdernos por esos recovecos incesantes hacia los que nos vemos conducidos por la singular lengua de James Joyce.

Por eso, antes de adentrarme en las interioridades de este libro quiero establecer un marco general orientativo enumerando los aspectos de la obra por los que voy a transitar en el día de hoy. Partiremos de consideraciones acerca del carácter iniciático que, a mi modo de ver, tiene el *Retrato...* en relación a toda la obra de Joyce. Desde ahí formularé una referencia a su estructura narrativa para afrontar, a continuación, algunos contextos temáticos y conceptuales alusivos a la experiencia vital de *Stephen Dédalus* y a su relación singular con el

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel
Retrato del artista adolescente
Ciclo: Lengüajes III, 2014
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016

lenguaje y el cuerpo, contextos que trataré de significar en el ámbito de articulación entre el psicoanálisis y la vida de James Joyce.

¿Cuáles serían esos contextos significativos? Vamos a ver aparecer, en una ordenación lógica progresiva que trata de facilitar la comprensión, la falla de la función paterna; la división subjetiva y los síntomas que esa falla conlleva, tanto en relación a la lengua como al cuerpo; valoraremos también el *saber hacer*, es decir, la ruptura y el distanciamiento que Stephen Dédalus produce respecto a ese escenario sintomático adolescente y sufriente y el consiguiente tránsito que realiza desde el síntoma al *sinthome*; veremos los elementos de la lengua que utiliza para realizar ese tránsito; aparecerán a continuación algunas epifanías para entender la función que cumplen dentro del *Retrato...*; finalmente estableceremos algunas conclusiones en relación a las circunstancias que permiten que una experiencia particular, la vida de James Joyce, se transforme en obra de arte universal.

Todo ello aparecerá dentro de un panorama signado por una gran inestabilidad subjetiva estructural que nunca llega a quebrarse, a desencadenarse en una ruptura generalizada. Estos serán, de modo general, los elementos que formarán parte de mi reflexión.

Carácter iniciático del Retrato del artista adolescente

Una vez establecido este proemio de carácter orientativo, pasemos a señalar las consideraciones acerca del carácter iniciático del *Retrato...*

Primer aspecto iniciático. Es la obra que me parece imprescindible para entender el impulso joyceano hacia la creación artística, pues enmarca el momento de la adolescencia y el rompimiento con ella, lugares que

circunscriben las motivaciones subjetivas que estimulan ese impulso creativo y dan pie al establecimiento de un nuevo destino para la experiencia vital de *Stephen Dédalus*.

Segundo elemento con carácter iniciático. Dice R. Ellmann en la biografía que escribió sobre James Joyce: “*En este libro había concebido toda la obra como una matriz en la que los elementos del ser de Stephen podían formarse y transformarse*” (Ellmann 2002: 399). Es decir, carácter iniciático en tanto aparece por primera vez el aspecto de transformación del ser del protagonista Stephen Dédalus.

Además de estos dos primeros aspectos iniciáticos hay que decir que, si bien el *Retrato...* fue escrito y publicado con posterioridad a *Dublineses*, su carácter iniciático viene dado también porque fue con posterioridad a la escritura de esos relatos cuando se le revelaron a Joyce otros dos elementos que iban a conformar la arquitectura elemental sobre la que iba a descansar su obra. El primero, estando Joyce en las idas y vueltas de *Stephen Hero* le reveló a Stanislaus Joyce, su hermano, el propósito de convertir en obra su propia experiencia particular. Esta experiencia que aparece en *Retrato del artista adolescente* podemos retrotraerla entonces, con su carácter iniciático, hacia un tiempo anterior, *Dublineses*, escrito a partir de su experiencia familiar y social en la ciudad de Dublín, y también proyectarla hacia *Ulises* y *Finnegans Wake*. Por tanto, la experiencia como tercer elemento del carácter iniciático.

El cuarto elemento iniciático y fundacional es más abstracto y ambiguo. Aparece en el final del *Retrato...* tiene que ver con el carácter mesiánico que infunde a toda su labor literaria:

“*Salgo a buscar, por millonésima vez, la realidad de la experiencia y a forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza.*”
(Obras completas 2004: 826)

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel
Retrato del artista adolescente
Ciclo: Lengüajes III, 2014
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016

Me inclino a pensar que Joyce, con este carácter mesiánico, está preocupado por lo que considera una parálisis, un impasse espiritual y moral que atrapa a la sociedad dablina. Su misión sería rescatar a esa sociedad, movilizarla y sacarla del estatismo y de esa parálisis en que se encontraba.

Quinto aspecto iniciático. La inestabilidad que *Stephen* muestra en su mismo origen. Dice en la frase anterior: “*Salgo a buscar por millonésima vez*”, pero hay que decir que es la definitiva. Esto nos indica las idas y vueltas que tuvo que dar James Joyce hasta decantarse por un quehacer literario que abordase una dirección decisiva y absoluta. Y vamos a ver que en esa experiencia que sale a buscar Stephen Dédalus con un fin mesiánico un tanto abstracto, en realidad se trata de algo más estructural que contener y delimitar esas idas y vueltas, se trata de amansar y domesticar los efectos de un lenguaje que, desde diversas procedencias, se le imponía produciendo síntomas desasosegantes que le hacían sentirse en un escenario vital de irrealidad.

La irrealidad sería el último aspecto del carácter iniciático que señalo para el *Retrato...* Dice la voz omnisciente del narrador sobre *Stephen*: “*Lo que él necesitaba era encontrar en el mundo real la imagen irreal que su alma contemplaba constantemente*” (Obras completas 2004: 718).

Es una cita muy curiosa en el sentido de que no parece iniciar este viaje para encontrarse con una realidad convencional, sino para proyectar su inestabilidad, su irrealidad, hacia el mundo real. “... encontrar en el mundo real la imagen irreal que su alma contemplaba...”. El camino hacia el encuentro de su irrealidad con el mundo real es lo que da significación al *saber hacer* artístico que iremos tratando a lo largo de mi reflexión. En otras palabras, si tomamos todo el peso de esta frase, en ella encontramos anticipada la irrealidad fundamental que va a atravesar toda su obra literaria.

Estructura narrativa en Retrato del artista adolescente

Respecto a la estructura narrativa podemos demorarnos en el hecho de que un narrador omnisciente bien singular cuente la historia de *Stephen Dédalus*, sabiendo el lector que tanto *Stephen* como el mismo narrador son trasuntos del autor James Joyce. Como la Santísima Trinidad, tres en uno, pero sin llegar, a mi modo de ver, a una heteronimia radical como ocurre en el caso de la Divinidad, o como ocurre en el caso paradigmático del poeta portugués Fernando Pessoa, todavía más radical que la Divinidad.

Sin embargo, podríamos hablar de dislocación, de división e, incluso, de estructuración psíquica del sujeto *Stephen Dédalus*. Porque el lector que esté advertido de la importancia que en Joyce, y concretamente en el *Retrato...*, toman pulsiones tales como la voz y la mirada, siente, ipso facto, esa dislocación, esa división, porque comienzan a dibujarse una proyección de miradas diversas, como si estuviéramos ante las fracturas imaginarias de un cuadro de Picasso, o ante las idas y venidas de la mirada en un cuadro de Velázquez. Pero no solo miradas. Respecto a la voz, y si tenemos en cuenta la peculiar relación de Joyce con la conciencia religiosa, podríamos pensar que la voz narrativa parece la de una especie de Dios tranquilo pero juzgador, que lo sabe todo, mirándose a sí mismo como personaje literario desasosegado —*Stephen Dédalus*— y éste afanándose en restaurar un puzzle cuya procedencia es la experiencia mundana y real de James Joyce situada bajo la égida de un delirio religioso adolescente y signada por la falla de la función paterna. Es decir, un espacio real tomado por la voz omnisciente; un espacio simbólico, el del protagonista literario *Stephen Dédalus*; y un espacio

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel
Retrato del artista adolescente
Ciclo: Lengüajes III, 2014
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016

imaginario, el de la experiencia vital de James Joyce.

Indudablemente, esta estructura narrativa del *Retrato...* es una buena forma de escribir literariamente a un ser humano, a un sujeto, a un ser que habla, en la medida en que nos hace partícipes de cuestiones estructurales como la división subjetiva de *Stephen Dedalus*, la diversificación de esa estructura en tres instancias, real, simbólica, imaginaria, sin eludir, además, el entramado de pulsiones que colonizan su subjetividad.

Para dar mayor realce a esta fragmentación subjetiva evoco la novedad que en la época suponía el planteamiento literario de Joyce con esta concepción del sujeto como una entidad dividida en su estructura. Recojo de la biografía escrita por R. Ellmann una cita de la revista *New Freewoman*, que en un editorial de 1913 preanuncia al *Retrato del artista adolescente*:

“Si pudiéramos habituarnos a describir al hombre por cómo se siente en lugar de hacerlo por la imagen física con la que se presenta ante nuestra vista, destruiríamos el lastre que es el concepto de unidad.” (Ellmann 2002: 391)

La falla de la función paterna en Joyce

Acabamos de arribar, pues, a un puerto importante, en el sentido de que el concepto de unidad, en efecto, va a quedar totalmente cuestionado, pues entramos en el terreno de mayor inestabilidad. Vamos a tratar de dilucidar y aclarar los motivos estructurales de todas estas idas, vueltas y oscilaciones que acabo de resaltar. Para ello sitúo un epígrafe con el título *La falla de la función paterna*. Con él procuraremos acotar las singulares relaciones de Joyce con el lenguaje y con el cuerpo, respectivamente encabezadas con los títulos, *La inestabilidad simbólica de Joyce*, *La inestabilidad del cuerpo, su caída imaginaria*.

La inestabilidad simbólica en Joyce.

Este epígrafe alude, por un lado, a la marca contingente recibida por Joyce desde la lengua inglesa y, por otro lado, a su *existencia*, su “*estar por fuera de...*” “*existir por fuera de...*” respecto a la estructura del lenguaje. Aunque parece necesario aclarar que esta *existencia* nunca aparece de una forma radical, sino a través de indicios muy potentes.

En relación con la lengua sabemos que la originaria de Irlanda es el gaélico irlandés. Pero en toda Irlanda se impone la lengua colonial, el inglés, que prácticamente arrasa con la lengua materna. Pero esto no es sin consecuencias. Por ejemplo, *Stephen Dédalus* siente el vértigo de pisar un suelo que se le escapa en el sonido de cada palabra que pronuncia en la lengua inglesa. Al respecto señalo una cita categórica del *Retrato*:

“El lenguaje en el que estamos hablando ha sido suyo antes que mío. ¡Qué diferentes resultan las palabras, hogar, Cristo, cerveza, maestro, en mis labios y en los suyos! Yo no puedo pronunciar o escribir esas palabras sin sentir una sensación de desasosiego. Su idioma, tan familiar y tan extraño, será siempre para mí un lenguaje adquirido. Yo no he creado esas palabras, ni las he puesto en uso. Mi voz se revuelve para defenderse de ellas. Mi alma se angustia entre las tinieblas del idioma de este hombre.” (Obras completas 2004: 790)

Por un lado produce la precisa separación entre voz y palabra: “*Mi voz se revuelve para defenderse de ellas*”. Es decir, siente perfectamente que no son la misma cosa. Pero cuando la voz no es soporte de la palabra, cuando ambas no entran en sintonía, la división subjetiva está garantizada en tanto la voz se impone en su aspecto pulsional. De ahí el vértigo, el desasosiego, la desazón, la defensa, la angustia.

Por tanto, exterioridad de una lengua, la inglesa, lengua impuesta que no considera

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel
Retrato del artista adolescente
Ciclo: Lengüajes III, 2014
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016

suya y de la cual acabará exiliándose física y literariamente con el fin de poder vivir y con el fin de construir su propia lengua en *Finnegans Wake*, destruyendo literalmente la lengua colonial.

Más grave que esta exterioridad es la posición subjetiva de *ex-sistencia* de Joyce en relación a la estructura del lenguaje. Vamos a ver en este apartado cómo se presenta un fenómeno elemental dando cuenta de la actividad de una estructura psicótica no desencadenada. Dice la voz omnisciente y juzgadora del narrador:

“Aquella monstruosa vida suya le había arrojado más allá de los límites de lo real. No había cosa del mundo real que le dijera nada, que le conmoviera, a no ser que despertara un eco de aquellos alaridos furiosos que él sentía brotar de su interior. No podía responder a las llamadas de la tierra ni de los hombres, sordo e insensible a la voz del verano y al gozo de la camaradería, abito y descorazonado de oír el sonido de las palabras de su padre. Apenas sí podía reconocer como propios sus pensamientos. Y se repitió lentamente en voz baja: Yo soy Stephen Dédalus. Voy andando junto a mi padre que se llama Simón Dédalus. Estamos en Cork, en Irlanda. Cork es una ciudad. Nuestra habitación está en el Hotel Victoria. Victoria, Stephen, Simón. Nombres...” (Obras completas 2004: 734)

Esta cita evoca, en primer lugar, y de forma implícita, la presencia primordial del sujeto ante el lenguaje, sin una garantía de inclusión predeterminada. En segundo lugar vemos que el padre transmite sonidos, no significados. Y al presentarse las palabras, la cadena significante, como sonidos desprovistos de un significado preestablecido, no hay palabra en ella que tenga valor si no es por el vacío y el goce que nos transmite. Se palpa el fenómeno elemental como carencia simbólica, como la dificultad estructural que tiene *Stephen Dédalus* para articular el significante con el significado. El efecto es que no puede contener los “*alaridos furiosos de su interior*”, no puede contener el goce, porque no dispone de una instancia simbólica que

realice esa función, que los acote, que los pacifique.

Lo que observamos es el laberinto en el que está metido *Stephen Dédalus*, laberinto de lengua y de lenguaje, situándose al respecto en una posición de *ex-sistencia*. Por un lado, se siente por fuera de una lengua que no es la suya; por otro lado, se siente por fuera de la estructura del lenguaje, pues a *Stephen* le resulta complicado encajar los sonidos en un léxico que le permita hacerse con el significado, con el sentido, para conformar un espacio reconocible de realidad.

Estas circunstancias parecen sugerir el escenario que conocemos conceptualmente como forclusión del *Nombre del Padre*, forclusión edípica en tanto el lugar regulador y normativo del Padre aparece, al menos, parcialmente vacío. Pero el *saber hacer* de Joyce transmite a la lectura del *Retrato* la idea de que en *Stephen* nunca se produce una forclusión generalizada, un desencadenamiento radical, de tal manera que parece caminar por un escenario neurótico. Es un escenario garantizado por una *Retrato...* por el afán de *Stephen Dédalus* de construir una obra artística y su empeño decidido por situarla ante el Otro social.

En resumen, *Stephen Dédalus* nos muestra, en este último episodio literario de estructura psicótica, una verdad constitutiva que concierne a cualquier sujeto, a saber, la exterioridad del lenguaje, en contraste a la posición de tantos escritores neuróticos que se presentan como dueños y amos del mismo. En segundo lugar, *Stephen Dédalus* está poniendo en juego un escenario forclusivo en tanto no pudo articularse a la estructura del lenguaje en un ingreso primordial, categórico e inequívoco. Por eso la realidad en que vive se le muestra, en principio, tan volátil e irreal. En tercer lugar, en este contexto de falla normativa funciona, como suplencia, la instancia que conocemos como *ego joyceano*, que le permite configurar su propio deseo en el ámbito de lo artístico.

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel
Retrato del artista adolescente
Ciclo: Lengüajes III, 2014
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016

Este sería parte del escenario sintomático que se le impone a *Stephen* desde el terreno del lenguaje. Digo sintomático porque todo el libro está contaminado por la aflicción, el desamparo, el desasosiego, la fragilidad y angustia de *Stephen Dédalus* como sujeto. Es lo que en el comienzo denominaba la épica adolescente de Joyce, como héroe genuino que intenta sostenerse ante la falla de la función paterna. Dentro de la experiencia vital de Joyce, este marco sintomático que presenta el *Retrato*, paradójicamente, va a ser el resorte que lo catapulte hacia la obra artística.

La inestabilidad del cuerpo. Su caída imaginaria

Vamos a seguir abundando en el marco sintomático entrando ahora en el apartado de las relaciones de Joyce con el cuerpo, muy importantes para completar el entendimiento de su falla estructural e ilustrar, desde otro punto de vista, la invención de esa suplencia, el *ego joyceano*, que le permite sostenerse como sujeto y no derivar hacia el abismo de un escenario psicótico.

Las referencias al cuerpo en el *Retrato...* son diversas. En general, son tomadas a partir de los episodios violentos protagonizados por los compañeros de *Stephen Dédalus* hacia su persona, o bien se refieren a los castigos corporales, de carácter disciplinario, infringidos por sus maestros jesuitas. Tanto unos como otros se nos muestran como proyecciones casi literales de la experiencia vital de James Joyce a través del cuerpo de *Stephen Dédalus*. Y la experiencia más elocuente al respecto, en tanto permitió al psicoanálisis extraer de ella una elaboración teórica, tiene que ver con la paliza que le propinan a *Stephen* unos compañeros de clase, Heron, Boland y Nash. Es relatada en el capítulo II del *Retrato...*, y fue tomada por Jacques Lacan en el *Seminario 23* para ilustrar el desanudamiento imaginario del cuerpo de

Stephen Dédalus en el acontecimiento violento perpetrado por sus compañeros. Dice el narrador después de relatar la paliza:

“Y ahora, mientras recitaba el Confiteor entre las risas indulgentes de los otros dos y mientras las escenas de este ultrajante episodio pasaban incisivas y rápidas por su imaginación, se preguntaba por qué no guardaba mala voluntad a aquellos que le habían atormentado. No había olvidado en lo más mínimo su cobardía y su crueldad, pero la evocación del cuadro no le excitaba al enojo. A causa de esto, todas las descripciones de amores y de odios violentos que había encontrado en los libros le habían parecido fantásticas. ... había sentido que había una fuerza oculta que le iba quitando la capa de odio acumulado en un momento con la misma facilidad con la que se desprende la suave piel de un fruto maduro.” (Obras completas 2004: 728)

Dos cuestiones importantes para la reflexión, la carencia de afectos y la metáfora del desprendimiento. Se abren camino dos posibilidades. Una de ellas, en tanto *Stephen* no muestra afectos negativos en relación a la agresión sufrida, es la del masoquismo, es decir, que la paliza le causara placer. Pero si seguimos la metáfora del desprendimiento de la piel del fruto maduro nos vemos conducidos hacia un desprendimiento estructural. Dice Lacan en el Capítulo X *La escritura del ego* en el *Seminario 23*:

“Pero más bien sorprenden las metáforas que utiliza, a saber, el desprendimiento de algo como una cáscara.... Es como alguien que excluye, abuyenta el mal recuerdo.” (Lacan 2006: 147)

En esta metáfora del desprendimiento, hay que admitir que la cáscara corporal, como imagen totalizadora del cuerpo de un sujeto, no pertenece enteramente a *Stephen Dédalus*, como no pertenece a ningún sujeto. Esto no constituye ninguna sorpresa para los psicoanalistas, pues estamos dentro de consideraciones sobre el ser hablante referidas a “ser un cuerpo” o “tener un

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel
Retrato del artista adolescente
Ciclo: Lengüajes III, 2014
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016

cuerpo”. Como sabemos, el sujeto “tiene un cuerpo”, “no es un cuerpo”. Y si lo tiene, puede perderlo. Este es el sentido que le da Lacan al uso de la metáfora del desprendimiento imaginario del cuerpo de Stephen Dedalus.

Lo que subyace en la metáfora en cuestión es la noción de ego, y más concretamente, la carencia de un ego narcisista en su función integradora del cuerpo del sujeto en una imagen total. De tal manera que, al no desprenderse de la escena de la paliza ningún afecto que solivianta al cuerpo —ya que el afecto es indisociable del cuerpo— ningún odio hacia aquellos que se la propinaron, lo que se revelaría es una desarticulación imaginaria en el sentido de que no aparece un cuerpo en su función de asumir los afectos correspondientes a la paliza recibida. Es decir, se produjo un desprendimiento, una caída de ese cuerpo como soporte afectivo.

Este episodio nos permite, nuevamente, ilustrar la constitución del *ego joyceano* en otro de sus aspectos. Ante la caída imaginaria que presenta Stephen, se establecería un ego corrector, reparador, suplente, un ego que escribe. Esa sería la forma de restaurar el anudamiento estructural de James Joyce entre simbólico, real e imaginario.

Es decir, el *ego joyceano* se presenta en el *Retrato...* como escritura, invención singular que produce Joyce, por un lado, para contener el desprendimiento imaginario de su cuerpo, por otro lado, como la instancia que configura el deseo de crear una obra literaria y el empeño de situarla en el mundo.

El cuerpo y lo pulsional: La voz y mirada

Antes de abandonar la reflexión sobre el cuerpo en Joyce, quiero abordar la cuestión pulsional a través de la voz y la mirada, que son las pulsiones que azotan con vehemencia el cuerpo de un *Stephen Dedalus* inmerso en su

delirio religioso, y signado por una relación mortificante con el pecado y la culpa. Dice, nuevamente, la voz del narrador:

“Pero cómo sujetar los sentidos del alma. Que aunque sus ojos estaban fuertemente cerrados, veía los lugares donde había pecado; y oía, aun con los oídos bien tapados. Deseaba con toda su alma dejar de oír y de ver...”

“Los ojos veían la cosa sin haber deseado verla. Pero, ¿es que esa parte del cuerpo comprende o qué?... Y según eso, aquello era una parte de él o era una cosa inhumana, movida por un alma bajuna”

“Sentía un malestar en el alma al imaginarse una torpe vida de reptil que dentro de él se estaba alimentando de su delicada sustancia vital, engordando entre el cieno del placer.” (Obras completas 2004: 761-762)

Pocas páginas de la literatura son tan ilustrativas y precisas en el señalamiento de la pulsión afectando al cuerpo y dividiéndolo. ¡Qué maestría nos ofrece el *Retrato...* en estos párrafos, mostrando la diferencia radical, en el campo escópico, entre visión y mirada, así como la diferencia entre voz y palabra! Ningún párpado cerrado de ningún ojo puede impedir la emergencia de la mirada; ninguna escucha puede no espantarse, o cuando menos asombrarse, aún con los oídos cerrados, ante la preeminencia de una voz que no se aviene a sostener ninguna palabra. En este sentido, voz y mirada aparecen aquí como ejemplo de ser las pulsiones que mejor eluden la castración, en el sentido de que nada puede evitar su emergencia, y ejemplo también en tanto dividen al sujeto y le hacen parásito de un goce que no puede controlar. Nada puede evitar su emergencia, ninguna voluntad puede detenerlas.

¿Qué es la mirada para *Stephen*? Algo que siente como otredad, aunque, como no puede ser de otra manera, es algo propio. Por lo tanto, la mirada a aparece como incidencia que provoca la división subjetiva de Stephen:

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel
Retrato del artista adolescente
Ciclo: Lengüajes III, 2014
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016

“Que aunque sus ojos estaban fuertemente cerrados, veía los lugares donde había pecado”

“Los ojos veían la cosa sin haber deseado verla. Pero, ¿es que esa parte del cuerpo comprende o qué?... Y según eso, aquello era una parte de él o era una cosa inhumana, movida por un alma bajuna.”
(Obras completas 2004: 760-761)

Está clara la separación entre visión y mirada. Los ojos están cerrados, pero *Stephen* es mirado desde el pecado. La mirada está conformada, esencialmente, por su sentimiento de culpa, y se concreta en la luz brillante del infierno dantesco —que es su propio infierno— descrito en el delirio religioso de *Stephen Dedalus*; también se concreta en la vigilancia que ejerce el Arcángel San Miguel. Para esas miradas, *Stephen* es cuadro. O sea, es cuadro para la mirada que se conforma desde esa luz de un fuego infernal que alcanza el cuerpo pecador para lacerarlo. Ante esa mirada corrosiva, *Stephen Dédalus* queda asombrado, petrificado, detenido, acogotado, y sólo puede manifestar su perplejidad, la inutilidad de su voluntad y su impotencia.

Y lo mismo ocurre con la voz, en este caso la voz áfona de un superyó infatigable e insaciable.

“Siempre existiría en su alma un inquieto sentimiento de culpa; se arrepentiría, se confesaría, sería absuelto, se volvería a arrepentir, a confesar; le volverían a absolver; todo inútil.”
(Obras completas 2004: 769)

En efecto, todo inútil. Ante el surgimiento de la voz insaciable del superyó, ninguna razón, ningún sentido, ningún perdón, puede socorrer a *Stephen* devolviéndole la plenitud corporal. Lo mismo que en la mirada, uno está indefenso ante ella. Ninguna mano será eficaz para tapan la oreja, porque la voz es el eco mudo que resuena en el interior del propio cuerpo. *Stephen Dedalus* sólo puede vivir el asombro, la perplejidad, la

impotencia, ante una pulsión que escapa a toda voluntad y que le corroe el cuerpo y el alma.

Transformación del ser de Stephen. Del síntoma al sinthome

Hasta aquí vimos todo el escenario de inestabilidad estructural de *Stephen*. Entramos ahora en el capítulo de la creación artística y transformación de su ser, de la que hablábamos en el comienzo de esta reflexión. *Stephen Dédalus*, en relación con el Otro social, frecuentaba instituciones simbólicas como la familiar, la religiosa, la educativa, etc., imbricando en ellas, directamente, al síntoma sufriente derivado de la falla estructural que acabamos de analizar. Y comienza a poner en juego una primera transformación de su ser en relación con ese Otro social. Al respecto, encontramos en el *Retrato* una contundente declaración de intenciones:

“No serviré por más tiempo a aquello en lo que no creo, llámese mi hogar, mi patria, o mi religión, y trataré de expresarme mediante algún modo de vida o arte, tan libremente como pueda, tan plenamente como pueda, usando en mi defensa las únicas armas que me permito utilizar, el silencio, el exilio y la astucia.” (Obras completas 2004: 823)

¿En qué sostenía *Stephen Dédalus* la posibilidad de no servir más a esas instituciones? En una abstracción. Desde el comienzo del retrato, intuía que le esperaba una imagen propicia para inducir un cambio de rumbo en su vida. Dice:

“No sabía dónde encontrarla ni cómo, pero una voz interior le decía que aquella imagen le había de salir al encuentro sin ningún acto positivo por parte suya...” (Obras completas 2004: 718)

En efecto, esa imagen le salió al encuentro como un acontecimiento contingente. Con

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel
Retrato del artista adolescente
Ciclo: Lenguajes III, 2014
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016

ella vamos a ver que el *Retrato...* escribe, de forma categórica, el final de la adolescencia y el rompimiento, sobre todo, con la institución religiosa. Ésta, a través de su director, le ofrece la posibilidad de convertirse en padre jesuita siguiendo lo que parecía una vocación religiosa de *Stephen Dedalus*. Aquí se produce una subversión absoluta de esa vocación, y una fractura irreversible. La imagen que se le presenta ante este ofrecimiento es la de una vida lúgubre en el interior sombrío de los muros de un convento. Esta imagen le resulta espantosa, insoportable y, hasta diría, tan siniestra, que consigue disolver, de un plumazo, todo el delirio religioso de santidad y privación en que vivía.

Quiero resaltar el carácter singular de esta imagen. Podemos otorgar a la situación el carácter de epifanía, pues una situación contingente produce una transformación profunda del ser de Stephen. Es decir, se presenta una contingencia que va mucho más allá de cualquier azar, pues realiza una interpretación, en el sentido de que produce un corte, estableciendo una escritura nueva que deja sin valor el pasado y conforma una dirección distinta para la experiencia vital de *Stephen Dédalus*. Podríamos, por tanto, decir que es una imagen epifánica en el sentido de que aparece el surgimiento súbito de una verdad, o de una revelación, transformando el ser de *Stephen*. ¿Cómo manifiesta esa transformación? Dice el narrador en la misma línea de la primera cita:

“Proclamar penetrantemente a los vientos la liberación de su alma. Éste era el llamamiento de la vida, no la voz grosera y turbia del mundo lleno de deberes y de pesares, no la voz inhumana que le había llamado al lívido servicio del altar... ¿Qué habían sido todas aquellas cosas sino el sudario que se acababa de desprender del cuerpo mortal?... Su alma se acaba de levantar de la tumba de su adolescencia, apartando de sí sus vestiduras mortuorias... Encarnaría altivamente en la libertad y el poder de su alma, como el gran

artífice cuyo nombre llevaba, un ser vivo, nuevo y alado y bello, impalpable, imperecedero” (Obras completas 2004: 779)

Estas citas muestran dos cosas. Por un lado, la profunda transformación del ser de *Stephen*, pero también el señalamiento de un deseo naciente, fundacional. Es decir, vemos en ellas como se pone en juego el carácter matricial del que hablábamos en las consideraciones que hacíamos al comienzo sobre el carácter iniciático del *Retrato...*: “*En este libro concibió toda su obra como la matriz para que el ser de Stephen se formase y se transformase*” (Ellmann 2002: 399). Ahora lo vemos ya de una forma concreta, como declaración de intenciones que le hace a su compañero de estudios Cranly. Viene a decir que no serviría más al síntoma de forma sufriente, no serviría más al padecimiento —creo que Schejtman lo llama *padecimiento*— que le venía de las instituciones, de la familia, de la educación religiosa, del ambiente social de Dublín. Pero también estas citas nos señalan la nueva dirección que toma el deseo de *Stephen*. Sostiene R. Ellmann:

“En su literatura Joyce fue más allá de la desgracia y las frustraciones, a las que se había acostumbrado a ver como notas dominantes de su vida...” (Ellmann 2002: 420)

¿En qué sentido fue más allá de las desgracias en el *Retrato...*? La apuesta de *Stephen* es clara. Decía en uno de los párrafos que acabamos de citar: “*trataré de expresarme mediante algún modo de vida o arte*” (Obras completas 2004: 823). El arte será, en adelante, la “*expresión vital*” de su deseo. No quiere saber nada del porqué del síntoma, sólo del arte. Se trata, para *Stephen*, de hacer otra cosa con el síntoma más allá de la desgracia y las frustraciones.

Aquí entra en juego, de forma específica y concreta, el saber hacer joyceano, o lo que es lo mismo, la construcción de una obra que podemos caracterizar, dentro de la conceptualización psicoanalítica, como

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel
Retrato del artista adolescente
Ciclo: Lengüajes III, 2014
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016

sinthome. Es decir, el mismo goce encerrado en el síntoma sufriente será, para *Stephen Dédalus*, el fundamento para construir una obra artística. Por tanto, *sinthome* como obra que se construye, no a partir del sentido oculto del síntoma, sino sobre su mismo goce.

Vamos a ver, entonces, el alcance de la transformación del ser de *Stephen*, su saber hacer, y los elementos que usa en su construcción artística para trasladarse del síntoma sufriente al *sinthome* creador.

El exilio. Uso singular de la lengua y de las figuras del lenguaje

Con la escritura del *Retrato...*, James Joyce parte hacia el exilio de la lengua inglesa, hacia la destrucción de esa lengua, para crear su propia lengua que, yo diría, coincide con el final de su obra, *Finnegans Wake*. Tanto en el *Retrato* como en *Ulises*, esa lengua está en proceso de construcción. Y coloca como cimiento de la misma su propia falla estructural; como arquitectura exterior la lengua derivada de esa falla, en tanto lengua inestable, dispersa, disparatada, tantas veces sin sentido y, muchas veces fonemática; y usa como argamasa para esa lengua, en gran medida, una de las figuras más importantes de la estructura del lenguaje, la metonimia, algo que tiene que ver con los que se conoce generalmente como monólogo interior. Es decir, Joyce carga con el fardo de su *pathos* para construir, con él mismo, una lengua propia como obra artística. En este sentido, se revela, en el *Retrato...*, como prototipo de la posición del artista.

Vamos a analizar, principalmente, la función de tres elementos. El primero lo acabo de nombrar, es el privilegio que *Stephen* da a una de las figuras más importantes del lenguaje, la metonimia; también nos detendremos en la

importancia que toman ciertos juegos con la lengua, juegos que tienen que ver con lo que en psicoanálisis conocemos conceptualmente como *lalangue* —*lalengüa*— ese conjunto de inscripciones, sonidos, balbuceos, ecos, resonancias, etc., con las que uno se engancha, de forma particular, singular y primordial, a la lengua, o como lo plantea Miller, la palabra antes de cualquier ordenamiento léxico-gráfico, gramatical, sintáctico, o lo que es lo mismo, antes de ningún orden ni sentido. Y finalmente, tomaremos el tercer elemento, que es consecuencia de estos dos, la deconstrucción de la lengua inglesa.

Por lo tanto, *lalangue*, dispersión metonímica y deconstrucción. Con estos tres elementos entramos de lleno en la “*expresión vital*” de James Joyce en el terreno de lo artístico, un proceso de construcción de una lengua propia que transita el goce loco de *lalangue*, pasando por esos párrafos o callejuelas de enunciados que, repentinamente, y sin solución de continuidad, se desvían en infinitas dispersiones y digresiones metonímicas, para, finalmente, conformar una deconstrucción del sentido, del significado, de los mismos significantes y de la gramática o, cuando menos, comprometer seriamente los usos lógicos, los conceptos y las categorías lingüísticas tradicionales. Todo un riesgo para los lectores, que corremos el peligro de detenernos desorientados, sin saber lo que leímos, sin saber hacia dónde ir o, incluso, abandonando la labor. El comienzo del *Retrato...* es prometedor:

“Allá en otros tiempos había una vez un vaquita (*¡mu!*) que iba por un caminito. Y esta vaquita que iba por un caminito se encontró con un niño muy guapín, al cual le llamaban el nene de la casa”. (Obras completas 2004: 687)

Estas frases iniciales son muy curiosas, porque son indicativas de lo que transmitía el padre: “*Este era el cuento que le contaba su padre*” (Obras completas 2004: 687). Éste transmitía juegos con la lengua y juegos con el sonido.

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel
Retrato del artista adolescente
Ciclo: Lengüajes III, 2014
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016

Hay que decir que la familia de Joyce era muy musical y el padre muy aficionado a las humoradas. Es decir, si bien el párrafo no se sitúa por fuera del sentido —como no lo hace el *Retrato* de una manera radical— nos enseña cómo Joyce acabó privilegiando lo que le vino del padre, el goce de *lalengüa*, el goce del sonido de esa *lalengüa*, en la construcción de su propia obra. Pero hay que decir que si seguimos leyendo la página primera, esa deconstrucción se convierte en un saber hacer, pues no hay allí un sufrimiento, sino una auténtica fiesta del lenguaje.

Si en *Dublineses*, el sonido era un elemento que comenzaba a adquirir cierta notoriedad, aquí se vuelve todavía más relevante. Lo importante es entender que los sonidos diminutivos, “*itá*”, “*ito*”, “*ñin*”, “*pin*”, y el “*mi*” de la vaquita, no tienen significado por sí mismos, sino que intervienen como factores del juego y factores deconstructivos dentro del proyecto joyceano de construir una lengua propia. Es decir, usados en una frase no tendrían mayor repercusión. Pero es su uso reiterado dentro de la obra, lo que les da su valor deconstructivo.

También podemos apreciar, en estos juegos, la preocupación estética que *Stephen* mostraba en relación al sonido. Hablando de un compañero de clase dice:

“Chupito era una palabra muy rara... El sonido de la palabra era feo... Una vez se había lavado las manos en el lavabo y su padre tiró después de la cadena para quitar el tapón... y cuando toda el agua se hubo sumido lentamente, el agujero de la palangana hizo un ruido así: Chup. Sólo que más fuerte.” (Obras completas 2004: 689)

Sirvan estos ejemplos para señalar la atención constante que Joyce presta al sonido. Por ejemplo, si en un momento habla de los golpes de las palas de cricket al golpear la pelota: “*Hacían pic, pac, poc, pué*” (Obras completas 2004: 706); en otro momento habla de las llaves haciendo: “*clac-clac, clic-clac*” (Obras completas 2004: 694); o cuando

realizaron la enésima mudanza, preguntó dónde estaban sus padres, y el hermano le responde: “*Fue-rí ron-ti bus-lí car-dí ca-ni sa-bí*”: o bien: “*¿Por qué causa nos vamos a mudar de nuevo, si es que se puede saber? -Por-ní que-bí el-tí ca-dí se-lí ro-bí nos-dí e-lí cha-bí.*” (Obras completas 2004: 775)

Insisto, si traigo a colación estos sonidos, es para poner de relieve su papel como factores deconstructivos de la lengua inglesa y constructivos de su propia lengua, además de ser elementos del goce de *Lalangue* de Stephen. Y si en un principio aparecían imponiéndose como formas sintomáticas —tal como vimos en el párrafo en el que el padre le transmitía los sonidos— ahora forman parte de un uso premeditado, de un invento que tiene que ver con la configuración del *sinthome* de Joyce, es decir, de su obra creativa y artística.

Pero también es muy significativo en el *Retrato...*, el trabajo que *Stephen* realiza con la metonimia en la concatenación de enunciados que se asocian disparatadamente y sin una ligazón lógica aparente. Algo similar a lo que en psicoanálisis conocemos como asociación libre, un concepto sobre el que Joyce había leído en la obra de Freud, y con el cual ensayó en diversos escritos, como asegura R. Ellmann en la biografía que escribe sobre James Joyce (Ellmann 2002: 398).

Vamos a tomar un ejemplo del primer capítulo, desde el párrafo que comienza: “*Leyó los versos al revés..., Y luego leyó de abajo arriba*” (Obras completas 2004: 691). Además de la deconstrucción de toda lógica sintáctica que impide la captación de un sentido unívoco, es una manera de mostrar el deslizamiento metonímico de una asociación libre que parece no tener fin, en un fatigoso torbellino de disparidad. No es extraño que el narrador vincule ese goce de la palabra con un cierto sufrimiento del cuerpo, y no es extraño porque esa deconstrucción implica un trabajo agotador de pensamiento: “*Se*

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel
Retrato del artista adolescente
Ciclo: Lengüajes III, 2014
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016

cansaba mucho pensando estas cosas. Le hacía experimentar la sensación de que le crecía la cabeza” (Obras completas 2004: 692).

En esa metonimia pasa, sin solución de continuidad, en apenas una página, de pensar en la política a pensar en el universo, en Dios, en la familia, etc. Transcribo un párrafo del que elimino bastantes renglones, porque lo que quiero es que se vea la locura, la dispersión de la lengua y del pensamiento transitando metonímicamente de unos temas a otros en tan solo una hoja:

Le disgustaba no comprender bien lo que era la política y el no saber dónde terminaba el universo. Se sentía pequeño y débil. ¿Cuándo sería él como los mayores que estudiaban retórica y poética? Tenían unos vozarrones fuertes y unas botas muy grandes y estudiaban trigonometría. Eso estaba muy lejos. Primero venían las vacaciones y luego el siguiente trimestre, y luego vacación otra vez y luego otro trimestre y luego otra vez vacación. Era como un tren entrando en túneles y saliendo de ellos y como el ruido de los chicos al comer en el refectorio, si uno se tapa los oídos y se los destapa luego. Trimestre, vacación; túnel y salir del túnel; ruido y silencio. Lo mejor era irse a la cama y dormir. Solo las oraciones en la capilla y luego a la cama. Qué bien se estaría en la cama cuando las sábanas comenzaran a ponerse calientes... En la capilla había un ambiente nocturno y frío y los mármoles tenían el color que el mar tiene por la noche. El mar estaba frío y oscuro debajo del dique, junto a su casa. Más la olla del agua estaría al fuego para preparar el ponche...” (Obras completas 2004: 692)

Toda una metonimia loca que parece no encontrar un punto de anclaje. ¿Cuál es el punto de anclaje? Precisamente, saber convertir esa deriva en obra, lo cual hace de la deriva una fiesta del lenguaje, una consistencia *sinthomática*.

Pero la auténtica deconstrucción la encontramos sugerida, no de forma explícita, cerca del comienzo del *Retrato*... cuando hace señalamientos de lecturas realizadas del revés.

En estos casos lo que se privilegia, además del sonido, es el sinsentido, el rompimiento absoluto de la significación y del mismo significante, o lo que es lo mismo, la destrucción pura y dura de la lengua. Escribe allí unos versos:

“Stephen Dédalus es mi nombre

E Irlanda mi nación.

Clongowes donde yo vivo

Y el cielo mi aspiración. (Obras completas 2004: 691)

Y dice: *Leyó los versos del revés, pero así dejaban de ser poesía. Y luego leyó de abajo a arriba*” (Obras completas 2004: 691). Podemos transcribir estos versos en todas las direcciones para ver que la deconstrucción del sentido está garantizada. Por ejemplo, de izquierda a derecha los versos quedarían así:

Erbmon im se usladéD nehpetS”

.nóican im adnalrI E

Oviv oy ednod sewognolC

“Nóicariψsa im oleic le y

De arriba abajo:

“Nóicariψsa im oleic le y

Oviv oy ednod sewognolC

.nóican im adnalrI E

Erbmon im se usladéD nehpetS”

Muchas veces me parece advertir, en el uso de estos juegos y deconstrucciones, el poder de la ironía en contraposición al uso trascendente de la lengua y al sacrosanto sentido, también trascendente, que quería imponer en su vida adolescente. El goce que extrae de estos juegos es similar al goce del niño en sus balbuceos fonemáticos, juegos con los que el niño se regocija y él mismo se regocijaba. Como lector, no puedo evitar una sonrisa cada vez que los oigo, sonrisa que casi se convierte en carcajada cada vez que releo el ¡mu! de la vaquita.

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel
Retrato del artista adolescente
Ciclo: Lengüajes III, 2014
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016

En todos estos juegos, hay que insistir, es importantísimo el funcionamiento particular de la función paterna en Joyce. Si el padre no fue capaz de transmitir una función legal de significado, sí contribuyó eficazmente al uso de la ironía, al privilegio del sonido y a la disolución del sentido, pues era muy aficionado a los juegos con la lengua, a los chistes, a los acertijos, a las imitaciones del sonido del habla de los semejantes, a las humoradas, etc., etc. (Obras completas 2004: 723, 725)

Y con esto que le vino del padre, Joyce hizo una obra que suplirá la carencia de una realidad estable, una obra que, a pesar de su irrealidad, consiguió el reconocimiento del Otro social. Como sabemos, su intención era poner a trabajar sobre ella a los universitarios, a los hermeneutas, durante trescientos años. A fe que lo consiguió.

La epifanía. Algunos ejemplos en Retrato del artista adolescente.

Para concluir quisiera tomar el tema de las epifanías en el *Retrato del artista adolescente*, considerando diferentes definiciones sobre las mismas. En la Edición de David Hayman se recoge la definición que dio el mismo Joyce sobre epifanía en *Stephen Hero* como “*fases memorables*” (Joyce 2012: 16) de su mente o como ejemplos de “*vulgaridad en gesto o habla*” (Joyce 2012: 16). Desde estas definiciones, Robert Scholes habla de epifanías retrospectivas, epifanías oníricas, epifanías dialogadas, etc. Por su parte, Richard Ellmann decía que la epifanía era para James Joyce “*la súbita revelación del quid de una cosa*” (Ellmann 2002: 103), o el momento en que “*el espíritu del objeto más vulgar... nos parece radiante*” (Ellmann 2002: 103). También la epifanía puede ser un momento de absoluta pasión. Entre todos estos sentidos,

tomo lo que me parece una epifanía retrospectiva, que aparece escrita en el primer capítulo del *Retrato*... Las traducciones sobre el mismo son dispares, en mi edición dice lo siguiente:

*Los Vances vivían en el número 7.
Tenían otro padre y otra madre diferentes.
Eran los padres de Eillen. Cuando fueran
mayores, él se iba a casar con Eillen... Se
escondió bajo la mesa. Su madre dijo:*

“Stephen tiene que pedir perdón.

Dante dijo:

*Y si no, vendrán las águilas y le sacarán
los ojos.*

Le sacarán los ojos.

Pide perdón,

Pide perdón

De hinojos.

Le sacarán el corazón,

Pide perdón,

Pide perdón.” (Obras completas 2004: 687)

Esta epifanía tendría el valor de poner en juego el terror que Joyce tenía a quedarse ciego y el temor a los pájaros. Y todo ello lo proyecta hacia una escritura rimada que tiene la categoría de epifanía mostrando un afecto, una escena memorable de su ser.

En la misma edición de David Hayman se recoge una impresionante epifanía del infierno, relacionada con el delirio religioso de *Stephen Dedalus*. Sería un ejemplo de epifanía onírica pero con las traducciones igualmente dispares:

*Algunos seres se movían por el campo... errantes,
acá, allá. Seres cabrunos con cara humana, frente
cornuda y barba rala de un color gris como el del
caucho. La perversidad del mal les brillaba en la
mirada dura... arrastrando en pos de sí la larga
cola. Un rictus de cruel maldad iluminaba con un*

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel
Retrato del artista adolescente
Ciclo: Lenguajes III, 2014
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016

resplandor grisáceo de sus caras viejas y huesudas... Y termina: “*Se movían en lentos círculos, para encerrar, para encerrar... con el lenguaje indistinto de sus labios, y el silbido de las largas colas embadurnadas de estiércol enranciado... impeliendo hacia lo alto las espantosas caras...*”

¿Socorro?” (Obras completas 2004: 761)

Un ejemplo de epifanía apasionada y reveladora con un tono erótico la encontramos en el viaje en el tranvía que escribe en el Capítulo II, junto con una compañera: *Seminario 23*:

“Era el último tranvía... El cobrador hablaba con el conductor, y ambos hacía a menudo gestos expresivos con la cabeza a la luz verde de la lámpara... Ningún ruido turbaba la paz de la noche, sino el de los caballos al frotar uno contra otro los hocicos, al agitar las campanillas.

Los dos parecían escuchar, él en el peldaño de arriba del estribo, ella en el de abajo. Mientras hablaban, ella subió varias veces hasta donde estaba él y volvió a bajar otra vez a su peldaño, pero en una ocasión o dos permaneció por unos momentos pegada a él, olvidada de bajar, hasta que volvió a descender por fin. El corazón de Stephen seguía el ritmo de los movimientos de ella como un corcho el ascenso y descenso de la onda. Y comprendía lo que los ojos de ella le decían desde las profundidades del capuchón y comprendía que en un pasado oscuro, no sabía si en la vida o en el sueño, había oído ya antes su mudo idioma. Y le vio lucir por él sus galas: el bonito vestido, el ceñidor, las largas medias negras, y comprendió que él se había ya rendido mil veces a aquellos encantos. Y sin embargo, una voz interna más alta que el ruido de su corazón agitado le pregunta si aceptaría aquella ofrenda, para la que sólo tenía que alargar la mano” (Obras completas 2004: 721)

Quiero hacer referencia también al importante trabajo de Zacarías Marco sobre el *Retrato...*, donde destaca tres epifanías que hacen referencia a la verdad de Stephen que surge de “*los paradójicos sentimientos del artista en*

su contacto directo con la vida”, o epifanías como “*los discursos verdaderos... aunque no más sean retazos de discursos escuchados en el hogar o cazados al vuelo en un paseo*”, momentos que “*no se explican sino que se experimentan*” (Marco 2015: 68). Destaca tres momentos de epifanía en el *Retrato*, el encuentro con la niña de la playa (Obras completas 2004: 779); la mujer del vaso de leche (*Ibidem*, 786); y la doble mujer que canta en *mulier cantat* (*Ibidem*, 821). Son recuerdos imborrables y metáforas de un destino.

Dice Zacarías Marcos:

“Las tres remiten a representaciones infantiles donde, bien a través de la mirada, bien a través de la voz, se establece una comunicación con unos imaginarios femeninos. Podemos aventurar que la primera fantasía sería el encuentro con el alma gemela que comprende su deseo; la segunda, la tentación de la mujer madura que es a la vez deseante y maternal, y que si uno se gira hacia atrás siempre la encuentra (para ello lo hace); y la tercera, la más compleja debido al doble desplazamiento y a la sublimación que ofrece el arte, rescata de nuevo a la madre, ahora con el disfraz de criada cantando una relación amorosa entre terceros, que es a su vez lavada con un cántico de virginal liturgia. Cada una de las tres tiene su propio juego de equilibrios en la dirección de mantener los tonos sexuales cuidadosamente amortiguados y “purificados” por el lirismo de la descripción y la inocencia angelical de las tres protagonistas”. (Marco 2015: 69)

Conclusión. Una obra universal

Con el *Retrato...* estamos ante una experiencia particular que se proyecta, literal y literariamente, hacia una obra universal por mor de diferentes circunstancias. Lo que traté de acotar en esta reflexión es su valor universal en tanto presenta una estructura psicótica que no se desencadena gracias al

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel
Retrato del artista adolescente
Ciclo: Lengüajes III, 2014
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016

saber hacer del protagonista en relación a la falla de la función paterna y la inestabilidad subjetiva que ella provoca.

Pero además, la universalidad vendría dada por un recurso literario que plasma las teorías de James Joyce sobre los géneros lírico, épico y dramático. Una evolución que sería desde lo particular a lo universal, un tránsito desde la lírica a la dramática. Se dice en la biografía escrita por Ellmann:

“El artista prolonga y medita sobre sí mismo como centro de un acontecimiento épico, y esa forma va progresando hasta que el centro de gravedad emocional se sitúan en un punto equidistante de sí mismo y los otros. La narración no es ya puramente personal” (Ellmann 2002: 329)

Al respecto encontramos el siguiente párrafo extraído de la conversación de *Stephen Dédalus* con su compañero de estudios Lynch:

“El arte tiene necesariamente que dividirse en tres formas que van progresando de una en una. Estas formas son: la lírica, forma en la cual el artista presenta la imagen en inmediata relación consigo mismo; la épica, en la cual presenta la imagen como relación mediata entre él mismo y los demás; y la dramática en la cual presenta la imagen en relación inmediata con los demás”. (Obras completas 2004: 804)

El mismo *Stephen*, en el capítulo V, explica este tránsito tan sugerente. Se trataría de ir separando de uno mismo la experiencia particular y las emociones que vivió en ella. La lírica sería una vestidura primordial, en tanto manifiesta la emoción del instante que arrebató el espíritu del artista. En la épica, el centro de gravedad iría progresando. Si bien el artista se demora sobre sí mismo como centro del acontecimiento, consigue franquear la barrera personal y situar la emoción en un punto equidistante entre el artista y el lector. El artista, como sujeto, se va diluyendo, es representado por otros personajes y por otra acción, hasta el punto de que la narración ya no sería puramente

personal. Y en la escena dramática y universal la acción llenaría tanto la vitalidad de los personajes, que la experiencia, podemos decir, es la de ellos mismos. *Stephen Dédalus* se nos presenta como un personaje verdaderamente real y universal, en tanto Joyce sólo estaría dentro de la acción de una forma impersonal y, según él mismo, purificada. En este sentido, presentaría una transformación radical de su ser. En ese tránsito, y según sus propias palabras, el autor se convierte en una especie de amo de la situación:

“El misterio de la estética como el de la creación material, está ya consumado. El artista, como el Dios de la creación, permanece dentro, o detrás, o más allá, o por encima de su obra, trasfundido, evaporado de la existencia, indiferente, entretenido en arreglarse las uñas.” (Obras completas 2004: 804)

Sólo quería evocar, por último, unas palabras pronunciadas por el narrador omnisciente en el final del *Capítulo IV*, palabras que señalan un escenario abierto para el deseo, en contraposición a toda aquella inestabilidad de la que vinimos tratando: *Seminario 23*:

“Bienvenida, oh vida. ¡Vivir, errar, caer, triunfar, volver a crear la vida con materia de vida! Un ángel salvaje se le había aparecido, el ángel de la juventud mortal, de la belleza mortal, enviado por el tribunal estricto de la vida para abrirle de par en par, en un instante de éxtasis, las puertas de todos los caminos del error y de la gloria. ¡Adelante! ¡Adelante! ¡Adelante!” (Obras completas 2004: 780)

En esta cita parecen reconciliarse el delirio y la vida, una vida en la que James Joyce, finalmente, fue capaz de crear el medio que lo comprendiese: su propia obra, o lo que es lo mismo, su propia lengua. Otra cosa es que nosotros la comprendamos. De hecho, miles de hermeneutas se empeñan en esa comprensión desde hace ya más de medio siglo, y todavía queda mucho hasta llegar a los

James Joyce:

vida
y
arte



Alonso, Miguel Ángel
Retrato del artista adolescente
Ciclo: Lenguajes III, 2014
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016

tres siglos que James Joyce les auguraba
como tarea.

Muchas gracias.

Bibliografía

- Ellmann, Richard. 2002. *James Joyce*. Editorial Anagrama, Barcelona.
- Joyce, James. 2012. *Escritos breves*. Ediciones Escalera, España. Traducción de Mario Domínguez Parra.
- Lacan, Jaques. 2006. *Seminario 23 El Sinthome*. Editorial Paidós, Buenos Aires.
- Marcos, Zacarías. 2015. *El tejido Joyce*. Arena Libros, Madrid
- Obras completas. 2004. RBA colacionables. España. Traducciones cedidas por Editorial Lumen.