



Revista Affectio Societatis
Departamento de Psicoanálisis
Universidad de Antioquia
affectio@antares.udea.edu.co
ISSN (versión electrónica): 0123-8884
ISSN (versión impresa): 2215-8774
Colombia

2013

Mario Elkin Ramírez

RETRATO DEL ARTISTA JAMES JOYCE, ADOLESCENTE

Revista AffectioSocietatis, Vol. 10, Nº 18, junio de 2013

Art. #11

Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

RETRATO DEL ARTISTA JAMES JOYCE, ADOLESCENTE

Mario Elkin Ramírez¹

Resumen

La confrontación de algunas lecciones del Seminario XXIII de Jacques Lacan con *El retrato del artista adolescente* de James Joyce, que fue una de las fuentes de Lacan, da por resultado sorprendente cómo la obra plasma a Joyce adolescente, encontrando los anudamientos allí donde la forclusión del Nombre del Padre no le permitía responder y podría dar lugar a desencadenes que lo harían desencadenar su psicosis. No obstante, con su obra iba construyendo poco a poco una obra que le sirvió de Sinthoma y anudamiento a su estructura.

Palabras clave: falo, forclusión, Nombre-del-Padre, sinthoma, nombre propio, Otro.

A PORTRAIT OF THE ARTIST JAMES JOYCE AS A YOUNG MAN

Abstract

The contrast between some lessons in Seminar XXIII of Jacques Lacan with *A Portrait of the Artist as a Young Man* by James Joyce, that was one of Lacan's sources, brings about how the work depicts Joyce as a young man, finding the knottings where the foreclosure of the Name of the Father did not allow him to respond and could lead to some

detachments that would trigger his psychosis. Nevertheless, with his work he was gradually building a work that was useful as Sinthome and knotting of his structure.

Keywords: phallus, foreclosure, Name-of-Father, sinthome, name, Other.

PORTRAIT DE L'ARTISTE JAMES JOYCE EN JEUNE HOMME

La confrontation de certaines leçons du Séminaire XXIII de Jacques Lacan au *Portrait de l'artiste en jeune homme* de James Joyce, l'une des sources de Lacan, produit un surprenant résultat. En effet, l'œuvre dépeint Joyce jeune homme découvrant les nœuds là où la forclusion du Nom-du-Père ne lui permettait pas de répondre, et pourrait donner lieu à des décrochages qui déclencheraient sa psychose. Cependant, à travers son livre il construisait petit à petit une œuvre lui servant de Symptôme et de nœud à sa structure.

Mots-clés: phalles, forclusion, Nom-du-Père, sinthome, nom, Autre.

Recibido: 15/01/13 Evaluado: 17/02/13 Aprobado: 09/03/13

¹ Analista practicante en Medellín. Profesor en el Departamento de Psicoanálisis de la Universidad de Antioquia. Miembro de la Asociación Mundial de Psicoanálisis y de la

En la primera lección de su Seminario XXIII, llamada *Del uso lógico del significante o Freud con Joyce*, Lacan dice que como Joyce tenía la cola un poco floja:

[...] su arte suple su vigor fálico [...] El falo, es la conjunción de lo que llamo *ese parásito*, que es el pequeño pedazo de cola en cuestión, con la función de la palabra. Es en esto que su arte es el verdadero respondedor de su falo. Aparte de esto, digámoslo que es un pobre desdichado [*Hère*], e incluso un pobre herético (Lacan, 2005: 15).

Joyce se hizo un *sinthoma* para compensar una nominación de fuerza fálica que su padre no le transmitió. Desde el comienzo de su enseñanza, Lacan había puesto en correlación la función fálica con la presencia del Padre; en virtud de la forclusión del Nombre-del-Padre (P_0) la función fálica también se hallaba forcluida (Φ_0). Ese es el único privilegio del Nombre-del-Padre, tener por correlato la significación fálica. En Joyce el vigor de su arte suplió entonces la firmeza fálica porque tenía la cola floja. Es lo que ya, en esta época del Seminario sobre el *sinthome*, Lacan llama la articulación del falo con la función de la palabra. Joyce responde con su arte para compensar una nominación de fuerza fálica que no le fue transmitida.

Aparte de ser un pobre *Hère* desdichado, desgraciado, malaventurado, infortunado, un pobre infeliz, dice Lacan, no hay joyciano que en la Universidad no goce de la herejía de Joyce. Él deliberadamente declaró, según Lacan: “Quiero que los universitarios se ocupen de mi durante trescientos años” (2005: 16). Es una buena herejía y seguramente lo logrará. En efecto, los universitarios posiblemente tardaremos trescientos años en descifrar la opacidad del goce de su obra.

Antes de señalar la herejía de Joyce, Lacan acababa de definirla, *haeresises*, elegir la vía por la que se toma la verdad. Pero:

[...] una vez hecha la elección, esto no impide a nadie someterla a confirmación, es decir de ser herético de la buena manera. La buena manera es la de haber reconocido bien la naturaleza de *sinthoma*, y no se priva de usarla lógicamente, es decir, de usarla hasta alcanzar su real, al final de lo cual no se tiene más sed (Lacan, 2005:15).

La herejía de Joyce no sólo consiste en haber declarado que la Universidad se ocupará de él trescientos años, sino también en haber decidido y querer someter su decisión a confirmación. Por hacer un buen uso de su *sinthome* hasta alcanzar lo real.

Lacan inició el desciframiento del goce opaco de Joyce, dice: “Ese *Hère* [pobre infeliz] es concebido como un héroe [*Héros*]. *Stephen Hero*, es el título expresamente dado para el libro, del cual luego escribió el *Retrato del artista adolescente*” (Lacan, 2005:16).

Es audible la sonoridad entre *Hérésie, Hère, Hero, Héros*. Además de la homofonía en francés de la palabra Herejía, *Hérésie*, con el anagrama erre-esse-ie (R.S.I.) de lo real, lo simbólico y lo imaginario, que es también la herejía de Lacan.

Para alcanzar lo real con su *sinthoma*, Joyce se sitúa como amo de la lengua y hace estallar las relaciones del significante con el significado, del significante con los otros significantes y, por tanto, establece una exclusión del sentido. Aproxima el significante al sinsentido, mediante la escritura del ruido o del sonido.

Accede al goce opaco de su propio *sinthoma* excluyendo el sentido de su escritura, para escribir el ruido, el sonido. Por ejemplo, en el capítulo uno describe a unos chicos jugando a la pelota, un chico le dice a otro que le dé la última patada al balón, así ya estuvieran llamando a clases, entonces:

Simón Moonan le dijo que no lo hiciera porque el prefecto estaba mirando. El chico se voltio a Simón Moonan, y le dijo: —Todos sabemos por qué lo dices. Tú eres el chupito de Mc Glade. [Se entiende el alumno preferido, pero él se detiene en la palabra y dice:] Chupito era una palabra rara. Aquel chico llamaba así a Simón Moonan porque Simón Moonan solía atar las mangas falsas del prefecto y el prefecto hacía como que se enfadaba. Pero el sonido de la palabra era feo. Una vez había lavado él las manos en el lavabo del Hotel Wiclow, y su padre tiró después de la cadena para quitar el tapón, y el agua sucia cayó por el agujero de la palangana. Y cuando toda el agua se hubo sumido lentamente, el agujero de la palangana hizo un ruido así. *Chup*. Sólo que más fuerte (Joyce, 1984:9-10).

En el mismo contexto dice Lacan:

[...] la pulsión es el eco en el cuerpo del hecho que hay un decir. Ese decir, para que resuene y consuene, otra palabra del *sinthomamadaquin* [juego de palabras con Santo Tomás de Aquino], es necesario que el cuerpo sea sensible. Que lo sea, es un hecho. Es porque el cuerpo tiene algunos orificios, entre los cuales el más importante es la oreja, porque no puede taparse, cerrarse. Es por esa vertiente que responde en el cuerpo lo que llamo la voz (Lacan, 2005:17).

El tratamiento que Joyce hace de la voz, con ese orificio, está ilustrado en otro pasaje del *Retrato*:

[...] sentía ganas de llorar. Apoyó los codos en la mesa y se puso a taparse y destapare los oídos. Cada vez que destapaba los oídos, se oía el ruido del comedor. Era un estruendo como el del tren por la noche. Y cuando se tapaba los oídos, el estruendo cesaba, como el de un tren dentro del túnel. Aquella noche en Dalkey el tren había hecho el mismo estruendo y, luego, al entrar al túnel, el estrépito había cesado. Cerró los ojos, y el tren siguió sonando y callando; sonando otra vez y callando. ¡Qué gusto daba oírlo callar y volver de nuevo a sonar fuera del túnel y luego callar otra vez! (Joyce, 1984:12).

Hay mediante ese gesto un dominio de la voz, es decir: el estruendo de la cocina, del tren, para que no lo invada, puede regularlo e incluso hallar un goce opaco en esa alternancia, allí donde no hay párpado del oído. Colocándose como amo de la lengua Joyce puede entonces acceder al goce opaco propio del *sinthoma*, excluyendo el sentido.

En el mismo capítulo Lacan traduce el título inglés *A Portrait of the as a Young Man*:

Un retrato del artista. El artista, es preciso escribir poniendo todo el acento sobre *El* [contenido en el *del* en español]. *The*, no es exactamente, claro está, nuestro artículo definido. Pero se puede tener confianza en Joyce. Si él ha dicho *the*, lo que él piensa es exactamente que, artista, él es el único, que es singular (Lacan, 2005:17).

En la interpretación lacaniana, James Joyce se piensa *El* artista, detrás de Stephen Dédalus, pero más allá de señalar el aspecto autobiográfico del texto, es la definición en singular de *El* artista, no un *El* que define el conjunto de los artistas por excelencia, sino *El* por fuera de todo conjunto, para definirse por excelencia como Joyce *El* artista, el único artista.

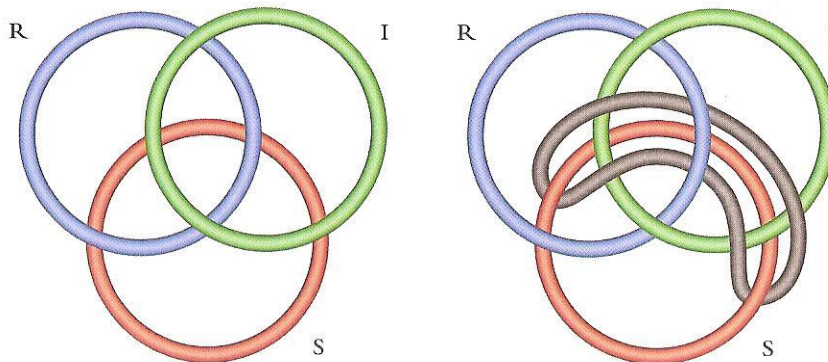
Joyce es *El* artista que supo lidiar con la opacidad del goce, hacerlo su partenaire en el ejercicio de la escritura. El trabajo universitario es suscitado porque su escritura deja atrapado al lector en un cúmulo de palabras donde hay un goce encriptado, prescindiendo del sentido.

Y continúa Lacan:

As Young Man. Es muy sospechoso. En francés, *as* se traduciría por *como* [*comme*]. Dicho de otro modo, de lo que se trata es del cómo-mente [como-miente] [*comme-ment*]. El francés es aquí indicativo. Cuando se habla sirviéndose de un adverbio, cuando se dice *real-mente*, *mental-mente*. *Heroicamente*, el agregado de ese *mente* es ya suficientemente indicativo de esto, que se miente [en francés hay homofonía entre mente y miente]. Hay algo de mentira indicada en todo adverbio. No es un accidente. Cuando interpretamos, debemos poner atención (Lacan, 2005:17).

El adverbio es un agregado, *ad*, es decir, *antes del verbo*, que pasó como tal del griego, en el cual era referido algo que debía ejecutarse “con la mente”, así por ejemplo, sabiamente era “con mente sabia”, heroicamente, con la mente heroica, realmente con mente realista. Pero Lacan además dice que cuando se incluye este adverbio se introduce la mentira. Es curioso que nos asimile mente y mentira, lo que introduce el equívoco. Pero dice que: “[...] sólo tenemos ese equívoco contra el *sinthoma* [...] jugar con ese equívoco podría liberar del *sinthoma*. En efecto, es únicamente por el equívoco que la interpretación opera, es necesario que haya algo en el significante que resuene” (Lacan, 2005:17).

En esta lección explica lo que es el nudo borromeo, y lo que sucede cuando no están anudados los anillos, para luego mostrar cómo, en el caso de Joyce, son entrelazados por un cuarto anillo que, no es el nombre-del-Padre sino el *sinthome*.



Luego anota:

El complejo de Edipo es como tal un síntoma. Es en tanto que [por] el Nombre-del-Padre es también el Padre del Nombre que todo se sostiene, lo que vuelve necesario el síntoma. El Otro del que se trata se manifiesta en Joyce, en suma, por lo siguiente, él está cargado de padre. Es en la medida en que ese padre, como parece en el *Ulises*, él debe sostenerlo para que subsista que Joyce, por su arte — ese arte que es lo que, en el fondo de las edades, nos viene siempre como salido del artesano— hace no solamente subsistir su familia sino que ilustra si puede decirse. Ilustra al mismo tiempo lo que él llama en algún lugar *my contry*, o mejor, *el espíritu increado de mi raza*, con lo cual termina el *Retrato del artista adolescente*. Es allí que Joyce se da la misión (Lacan, 2005:22).

Joyce no tiene el Nombre-del-Padre, sin embargo, “está cargado de padre”, él mismo está investido de algo de esa función cuando tiene que ocuparse de la subsistencia de su propio padre y de su familia. Desde muy joven comenzó a ganar dinero por sus composiciones y a sostener económicamente a su familia.

Esto aparece en el *Retrato* cuando relata que, mientras su padre entraba en una especie de bancarrota:

[...] se aproximaron a una ventanilla y Stephen exhibió su mandato de pago contra el banco de Irlanda por la suma de treinta y tres libras. Y esa cantidad, suma de la dotación de su beca y de su premio de composición literaria, le fue entregada inmediatamente por el pagador en billetes y monedas, respectivamente [...] Un viento cortante de octubre soplaba en los alrededores del banco. Las tres personas que esperaban en el borde de la acera embarrada, tenían la cara amoratada de frío y los ojos humedecidos [...] Stephen, observó el vestido ligero de su madre y recordó que había visto hacía algunos días en el escaparate de Barnardo un abrigo marcado con el precio de veinte guineas [...] Fue una corta temporada de diversiones en la cual el dinero y los premios fluyeron abundantemente de los dedos de Stephen. De las tiendas del centro llegaban grandes paquetes de comestibles, de golosinas y de frutos secos. Cada día combinaba una lista diferente de platos para la familia y todas las noches invitaba al teatro a una partida de tres o cuatro personas [...] estableció una especie de república para la casa, en la cual cada persona tenía su cargo, abrió un banco de préstamos para la familia y apremiaba a tomar cantidades a préstamo a todo el que se ofrecía a ello sólo por darse el gustazo de extender recibos y de calcular los intereses de las sumas prestadas [...] Por último, el período de deleites llegó a su término [...] ¡Cuán necio había sido su intento! Había tratado de construir un dique

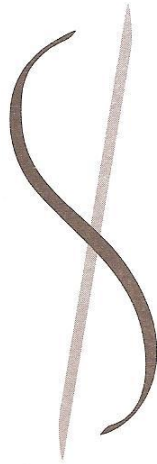
de orden y elegancia contra la sórdida marea de la vida que le rodeaba y de contener el poderoso empuje de su marejada interior por medio de reglas de conducta y activos intereses y nuevas relaciones filiales (Joyce, 1984:103-105).

Joyce empezó desde muy joven a vender sus ensayos y a ganar más concursos, pudo por temporadas sostener su familia. En cuanto a la frase antepenúltima de su *Retrato*, dice: “Bien llegada, ¡oh vida! 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 [pero agrega una final] 27 de Abril. Antepasado mío, antiguo artífice, ampárame ahora y siempre con tu ayuda” (Joyce, 1984:280). Es, dice Lacan, cuando Joyce se da a su misión.

En la lección IV del Seminario llamada *Joyce y el enigma del zorro* dice:

Hace tiempo he hablado del enigma. He escrito eso E mayúscula con índice e, E_e. Se trata de la enunciación y del enunciado. Un enigma, como el nombre lo indica, es una enunciación tal que no encuentra el enunciado [...] En los primeros capítulos del *Ulises*, Stephen va a profesar delante de ese menú poblado que constituye una clase, en Trinity College, si recuerdo bien. Stephen, es el Joyce que Joyce imagina. Y como Joyce no es idiota, no lo adora, lejos de eso. Es suficiente que hable de Stephen para burlarse con sarcasmo [...] ¿En qué consiste el enigma? El enigma es un arte que llamaré de entre líneas, para hacer alusión a la cuerda. No se ve porque las líneas de lo que se escribe, eso no estaría anudado a una segunda cuerda [...] La escritura, eso me interesa, porque pienso que es por pequeños trozos de escritura que, históricamente, hemos entrado en lo real, a saber, lo que se ha cesado de imaginar. La escritura de esas pequeñas letras matemáticas es lo que soporta lo real. ¿*Pero Dios mío, cómo este se produjo?* me pregunté. Entonces franqueé algo que me parece, digámoslo, creíble, diciéndome que la escritura, puede siempre tener algo que ver con la forma en que escribimos el nudo.

El nudo se escribe corrientemente así. Eso da ya una S.



La belleza según Hogarth

[...] Volvamos a Stephen, cuyo nombre comienza también por una S. Stephen, es Joyce en tanto que él descifra su propio enigma. No va muy lejos porque él cree en todos sus síntomas. Es muy sorprendente. Comienza por creer en su raza. En lo que concierne al comienzo, de hecho ha comenzado mucho antes, ha escupido algunos pequeños pedazos, incluso poemas, y no es lo que mejor hace. Pero, él cree en cosas como *la conciencia increada de mi raza* [...] es evidente que eso no lleva lejos. En cambio, termina bien. Les leo la última frase del *Portrait of an Artist*. Ustedes ven, he hecho un lapsus, mientras que él se creía *the Artist. 27 de abril—Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead*. Tenme cálido desde entonces y ahora. Es a su padre a quien él se dirige en esta oración, su padre que justamente se distingue por ser —bof—² lo que podemos llamar un padre indigno, un padre carente, aquel que, en todo el *Ulises*, se pondrá a buscar bajo las especies en las que no lo encuentra en ningún grado. Hay evidentemente un padre en algún lado, que es Bloom, un padre que se busca un hijo, pero al que Stephen le opone un *muy poco para mí* (Lacan, 2005:68-69).

Ulises, es el testimonio de que Joyce permanece enraizado en su padre renegando de él. Es bien por eso que es su síntoma [...] El *Retrato* termina con *la conciencia increada de mi raza* a propósito de la cual él invoca el *artífice* por excelencia que sería su padre, mientras que es él ese *artífice*, es él quien sabe lo que hay que hacer. Pero creer que hay una conciencia increada de cualquier raza, es una gran ilusión (Lacan, 2005:70).

En la lección V del Seminario Lacan se pregunta *¿Era Joyce un loco?* Remite a la traducción francesa del *Retrato*, donde hay críticas y notas adjuntas, allí se refiere a la discusión de Stephen con un compañero llamado Cranly, donde se encuentran cosas muy interesantes. Dice Lacan:

Es muy sorprendente. Joyce se detiene, no osa decir en qué se ha embarcado. Cranly lo empuja, lo acosa, lo zurra incluso, para saber si va a sacar algunas consecuencias del hecho de que dice haber perdido la fe. Se trata de la fe de las enseñanzas de la Iglesia —digo *las enseñanzas* en las que fue formado (Lacan, 2005:79).

Aquí Lacan se refiere al capítulo V del *Retrato*, donde Joyce escribe:

—Cranly, he tenido una cuestión desagradable esta tarde.
—¿Con tu familia? —preguntó Cranly.
—Con mi madre.
—¿Sobre religión?
[...] Quiere que cumpla el precepto pascual.
—¿Y tú?
—Yo no quiero.
[...]—¿Crees en la eucaristía? —preguntó Cranly.
—No.
—¿No crees en ella?
—Ni creo ni dejo de creer en ella —contestó Stephen.
—Muchas personas, aun personas de creencias religiosas, tienen dudas que logran dominar. ¿Son muy fuertes las dudas que tienes acerca de este punto?
—No quiero dominarlas —contestó Stephen.
[Cranly escupe un higo que estaba por comer y dice dirigiéndose al higo:]
—Apártate de mí, maldito; ¡vete al fuego eterno!
Agarró a Stephen por el brazo, echó a andar y dijo:
—¿No temes que estas palabras puedan ser aplicadas a ti el día del juicio?

² Onomatopeya que expresa desprecio o lasitud.

—¿Qué es lo que te ofrecen del otro lado? ¿Una eternidad bienaventurada en compañía del decano de estudios?

[...]—Es una cosa curiosa, ¿sabes? —dijo indiferentemente Cranly—, hasta qué punto está sobrecargado tu espíritu de una religión en la cual afirmas no creer ¿Creías en ella cuando estabas en el colegio? Apuesto que sí.

—Creía—contestó Stephen.

—¿Y eras entonces más feliz? —preguntó en tono suave Cranly— ¿Más feliz que ahora, por ejemplo?

—A veces me sentía feliz y a veces desgraciado. Lo que era entonces era otra persona distinta.

[...] Lo que pregunto es si has sentido alguna vez amor hacia alguna persona o cosa.

[...]—He tratado de amar a Dios. Y parece que he fracasado. Es muy difícil. He tratado de unir, momento a momento, mi voluntad con la voluntad divina. En eso sí que no siempre he fracasado. Podría, tal vez, hacerlo todavía.

[Cranly le sugiere que tal vez Jesús fuese un sinvergüenza hipócrita que no era quien decía ser y luego pregunta a Stephen si eso lo escandaliza]

—Algo —contentó Stephen.

—¿Y por qué te ha escandalizado? —insistió Cranly— si, sabes con certeza que nuestra religión es falsa y que Jesús no es hijo de Dios.

—No lo sé con certeza, ni mucho menos —contestó Stephen—. Más bien parece hijo de Dios que hijo de María.

—¿Y esa es la causa por la que no quiere comulgar? —preguntó Cranly—. ¿Por qué no estás seguro tampoco de eso, porque temes que la hostia pueda ser el cuerpo y la sangre de Dios, en lugar de ser simplemente un pedazo de pan sin levadura? ¿Por qué tienes miedo de que pueda ser así?

—Sí —contestó tranquilamente Stephen—, por eso. Porque siento y temo que pueda ser así

[...]—Pero —dijo Cranly— ¿no irás a hacerte protestante?

—Te he dicho que he perdido la fe —contestó Stephen— pero no que haya perdido el respeto a mí mismo. ¿Qué clase de liberación sería esa de abandonar un absurdo que es lógico y coherente para abrazar otro ilógico e incoherente? (Joyce, 1984:263-269).

Lacan, a propósito de que Joyce haya perdido la fe en esas enseñanzas, prosigue:

“De esas enseñanzas es claro de las que no osa destrabarse, porque son simplemente la armadura de sus pensamientos. Manifiestamente, él no franquea el paso de afirmar que no cree más. ¿Delante de qué reclusa? Delante de la cascada de consecuencias que comportaría el hecho de rechazar todo ese enorme aparato que queda, y que incluso son su soporte. Lean eso, vale la pena. Cranly lo interpela, le ruega franquear ese paso, y Joyce no lo franquea.

Él escribe eso. Lo que escribe es la consecuencia de lo que él es. Pero ¿hasta dónde llega? ¿Hasta dónde va su medio dónde navegar, de los cuales da sus trucos —el exilio, el silencio y la astucia?” (Lacan, 2005:79).

Aquí Lacan se refiere a la continuación del capítulo V del *Retrato*.

¡Partir, pues! ¡Era tiempo de partir! Una voz estaba aconsejando en voz baja al solitario corazón de Stephen, invitándolo a partir y anunciándole que aquella amistad estaba tocando a su término. [No podemos discernir si era una voz proveniente de un diálogo interior o si era una voz, como la de su amigo, que le susurraba al oído ese mandato que lo empujaba a errar]. Sí, se iría. No podía luchar contra otro. Sabía cuál era su papel.

—Probablemente me iré —dijo.

—¿A dónde? —preguntó Cranly—

—A dónde pueda —contestó Stephen.

—Sí —dijo Cranly—. Te podría resultar difícil el vivir aquí ahora. ¿Pero es esa la causa de que te vayas?

—Tengo que irme —contestó Stephen.

—Porque creo —continuó Cranly—, que si no tienes ganas de irte, no te debes considerar arrojado como un hereje o un proscrito [...]

—Mira Cranly—dijo— Me has preguntado qué es lo que haría y lo que no haría. Te voy a decir qué es lo que haré y lo que no haré. No serviré por más tiempo a aquello en lo que no creo, llámese mi hogar, mi patria o mi religión. Y trataré de expresarme de algún modo en la vida y arte, tan libremente como me sea posible, tan plenamente como me sea posible, usando para mi defensa las solas armas que me permito usar: silencio, destierro³ y astucia (Joyce, 1984:271-273).

Lacan pregunta a Jacques Aubert cuando evoca la astucia, el silencio y el exilio: “¿No hay en los escritos de Joyce lo que yo llamaría la sospecha que él es o que él se hace a sí mismo lo que llama en su lengua un *redeemer*, un redentor?” (Lacan, 2005:79).

Lacan pregunta si Joyce llega hasta sustituirse por el redentor que le han enseñado. Aubert le responde que en la primera versión de *Stephen Hero* hay trazas netas de ello. Y Lacan prosigue: “En *Stephen Hero*, que he leído un poco, y luego en el *Retrato del artista*, lo molesto, es que eso no es jamás claro. El artista no es el redentor, es Dios mismo, como hacedor” (Lacan, 2005:80).

Luego arriesgará en la misma lección:

¿Por qué no concebir el caso de Joyce en los términos siguientes? ¿Su deseo de ser un artista que ocupará a todo el mundo, al mayor número posible en todo caso, no es exactamente la compensación del hecho que, digámoslo, su padre no fue jamás para él un padre? ¿Que no solamente no le enseñó nada, sino que ha descuidado casi todas las cosas, salvo recostarlo sobre los buenos padres jesuitas, la Iglesia diplomática?

El término *diplomático* es tomado del texto mismo de Joyce, especialmente de *Stephen Hero*, donde *Churchdiplomatic* es notablemente empleado. Pero en el *Retrato del artista* también, el padre habla de la Iglesia como de una muy buena institución, y la palabra *diplomático* es igualmente empujada. La trama en la cual se desarrolla todo esto no tiene nada que ver con la Redención, la cual no es aquí más que trabalenguas (Lacan, 2005:88-89).

El término *diplomático* lo encontramos en efecto en el *Retrato*, en la boca del padre Simón Dédalus. Luego de que injustamente Stephan recibe dos fuertes golpes de palmetas en las manos, por parte del prefecto Dolan, por no estar copiando en clase; pero la verdadera causa no era que Stephen fuera un holgazán, sino que tuvo un accidente donde se habían quebrado sus lentes por lo que no veía para copiar y el médico le había prohibido leer y escribir sin ellos.

³ En la edición francesa destierro es traducida por exilio.

Es llamativo, de paso, un detalle. Luego de haber descrito el golpe recibido en la primera mano: “Un golpe ardiente, abrasador, punzante, como el chasquido de un bastón al quebrarse, obligó a la mano temblorosa a contraerse toda ella como una hoja en el fuego” (Joyce, 1984:52) Narra el castigo en la otra mano:

[...] un estallido punzante, ardiente bárbaro, enloquecedor, obligó a la mano a contraerse, palma y mano confundidas en una masa cárdena y palpitante [Y después Joyce dice:] Stephen se arrodilló prestamente oprimiéndose las manos laceradas contra los costados. Y de pensar en aquellas manos, en un instante golpeadas y entumecidas de dolor, *le dio pena de ellas mismas, como si no fueran las suyas propias, sino las de otra persona, de alguien por quien él sintiera lástima* (Joyce, 1984: 53. Las cursivas son mías).

Es una experiencia de desdoblamiento de extrañeza de su cuerpo. Pues bien, él va y se queja delante del rector, lo cual es juzgado como una proeza por sus compañeros, a continuación mister Dédalus, en una cena familiar se felicita de haber entrado a Stephen al colegio de los jesuitas, dice:

“[...] que siga arrimado a los jesuitas, puesto que con ellos ha comenzado. Le pueden servir mucho el día de mañana. Esa gente le puede abrir un porvenir a *cualquiera* [...] —Y a propósito —dijo mister Dédalus—. El rector, o mejor dicho el provincial me ha estado contando aquel jaleo que tuviste con el padre Dolan [...] me ha contado toda la historia ce por be [...] estábamos charla que te charla como dos buenos amigos y va y me pregunta si aquí el pollo seguía usando gafas. Y entonces me contó toda la historia.

—¿Y estaba enfadado, Simón?

—¿enfadado? ¡Quiá! ¡Bravo mocito!, dijo.

Mister Dédalus imitaba la voz nasal y recortada del provincial.

—El padre Dolan y yo, cuando se lo conté a todos en la cena, el padre Dolan y yo nos estuvimos riendo de lo lindo. *Fíjese usted mejor*—le dije—, *porque si no, el chiquitín de Dédalus le va a mandar a usted a que le den con la palmeta nueve veces en cada mano*. Nos estuvimos riendo de lo lindo.

¡Ja! ¡ja! ¡ja!

Mister Dédalus se volvió hacia su mujer y exclamó en su tono de voz:

—Eso demuestra el espíritu con el que manejan los chicos allí. No me digas nada. Si es *diplomacia*, el jesuita, ¡lo único! (Joyce, 1984:75-77. Las cursivas son mías).

Para Lacan, James Joyce responde a la forclusión del Nombre del Padre con un redondel que hace su sinthome, y que se concreta en su obra. Es un modo de suplir un desanudamiento del nudo. El deseo de “EL” artista de hacerse leer durante trescientos años, por una cantidad de gente compensó el hecho que su padre nunca hubiera cumplido su función como tal, que no le hubiera enseñado nada y que descuidó todo, excepto valerse de los padres jesuitas.

Joyce compensa con su escritura esa “dimisión paterna”, que lo llama de modo imperioso, y por este hecho, el nombre propio se le hace tan extraño al artista. Joyce valoriza su nombre propio en detrimento del padre. Lacan dice: “he centrado la cosa en torno del nombre propio y he pensado [...] que por querer hacerse un nombre, Joyce compensó la carencia paterna” (Lacan, 2005:92).

Lacan prosigue: “¿No hay algo como una compensación de esta dimisión paterna, de esta *Verwerfung* de hecho, en el hecho de que Joyce se halla sentido imperiosamente *llamado*? Esa es la palabra que resulta de un cúmulo de cosas en lo que él ha escrito. Ese es el resorte propio por el cual el nombre propio es en él algo que le es extraño” (Lacan, 2005:89).

El *llamado* es algo que podemos encontrar relatado en el capítulo 4 del *Retrato*. Cuando el provincial habla con Stephen le dice:

—¿Has sentido alguna vez vocación?

Stephen abrió la boca para contestar sí, pero de pronto retuvo la salida de la palabra. El religioso aguardó la respuesta y luego añadió:

—Quiero decir si has sentido alguna vez dentro de ti mismo, en tu alma, el deseo de entrar en nuestra orden. Piénsalo (Joyce, 1984:171).

Incluso el Provincial le ofrece las insignias fálicas para seducir su espíritu. Le dice:

Recibir ese llamamiento —continuó el director— es el mayor honor que el Omnipotente puede otorgar a un alma. No hay rey ni emperador en la tierra que tenga el poder de un sacerdote de Dios. No hay ángel ni arcángel en el cielo, ni santo, ni aun la Santísima Virgen, que tenga el mismo poder de las llaves, el poder de atar y desatar los pecados, el poder de exorcizar, el poder de arrojar de las criaturas de Dios los malos espíritus que se han posesionado de ellas; el poder, la autoridad de hacer que el gran Dios del cielo baje hasta el altar y tome la forma del pan y el vino. ¡Qué tremendo poder, Stephen! (Joyce, 1984:172).

Y sin embargo, luego de sopesar las cosas dice Joyce:

Su destino era eludir todo orden, lo mismo el social que el religioso. La sabiduría del llamamiento del sacerdote no le había tocado en lo vivo. *Estaba destinado a aprender su propia sabiduría aparte de los otros o a aprender su propia sabiduría aparte de los otros o a aprender la sabiduría de los otros por sí mismo, errando entre las acechanzas del mundo* (Joyce, 1984:176).

Es decir, prescindiendo del Otro y es lo que hace, se crea Otro a su medida, con sus recursos. Es el llamado al arte y no a la religión al que atiende, pero para volverse El artista.

Pero Lacan ha dicho además que:

[...] el nombre propio es en él algo que le es extraño a James Joyce, esto se refleja en su personaje cuando reflexiona: “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.

Se le nubló de repente el recuerdo de su niñez. Trataba de evocar sus vívidos incidentes y no podía. Solo recordaba nombres (Joyce, 1984:98).

Al reducirlo a nombres, no les da una consistencia, son palabras iguales a otras palabras. No hay ancla, no hay S_1 . Por eso tiene que labrarse un Nombre Propio.

Lacan prosigue al respecto:

El nombre que le es propio, es eso que Joyce valoriza a expensas del padre. Es a ese nombre que él ha querido que se rinda el homenaje que él ha rehusado dar a alguien.

Es en esto que puede decirse que el nombre propio hace todo lo que puede para hacerse más que el S_1 , el significante amo, que se dirige hacia el S que he llamado del índice de 2, que es alrededor del cual se cumple lo que es del saber.

$$S_1 \rightarrow S_2$$

Que haya dos nombres que sean propios al sujeto, es bien claro que esto fue una invención, que se ha difundido a través de la historia. Que Joyce se llamara igualmente James no toma luego su continuación sino a partir del uso de su sobrenombre, James Joyce Dedalus.

El hecho que podamos poner eso, apilar muchas cosas, no conduce sino a una cosa, es hacer entrar el nombre propio en lo que no es del nombre común (Lacan, 2005:89).

Finalmente, en la clase VI del Seminario XXIII llamada *Joyce y las palabras impuestas*, Lacan observa que Joyce:

En el esfuerzo que hace después de sus primeros escritos, y luego en el *Retrato del artista*, y finalmente en el *Ulises*, para terminar con *Finnegans Wake*, en el progreso de algún modo en continuo que ha considerado su arte, es difícil no ver que una cierta relación a la palabra le es cada vez más impuesta —a saber, esa palabra que viene a ser escrita, a quebrarla, a dislocarla— al punto que termina por disolver el lenguaje mismo [...] termina por imponer al lenguaje mismo una especie de quiebre, de descomposición, que hace que no haya más identidad fonatoria.

Sin duda hay allí una reflexión al nivel de la escritura. Es por intermedio de la escritura que la palabra se descompone imponiéndose como tal, a saber en una deformación en la que queda ambiguo saber si se trata de liberarse del parásito palabrero [...] o al contrario de dejarse invadir por las propiedades de un orden esencialmente fonemático de la palabra, por la polifonía de la palabra (Lacan, 2005:96-97).

En efecto, Joyce usa las mismas armas del lenguaje invasor para liberarse de esa invasión. Por eso incorpora ruidos en su escritura antes silenciados. Todos somos hablados por el Otro, pero el psicótico se da más cuenta de eso que el neurótico, mientras los fenómenos invasivos en el neurótico provienen del discurso del Otro, del significante del Otro tachado $S(\bar{A})$, en la psicosis se trata de experiencias invasivas que dan lugar a fenómenos elementales y a experiencias sin cuerpo. Joyce intentaba evitar esa invasión con su escritura, es colocarse del lado del enemigo para vencerlo, no para arrasarlo o diluirlo, sino para buscar en el *sinthoma* que así elabora, la forma de hacerlo su *partenaire*, la escritura como *partenaire* de su soledad, de su astucia, de su exilio. Compañera en la noche de lo real de la que no llegaba a despertarse. Por eso se queda prisionero de su propio *sinthoma*. No se aparta de su obra. Joyce se hace un nombre, como padre de su propio nombre. Se nombra desde un decir magistral y lo que la literatura será luego de su obra, pero se queda atrapado de ese *sinthoma*.

En cuanto al ego de Joyce, para Lacan cumple un papel distinto al que cumple en los neuróticos. Define el ego como “la idea de sí mismo como cuerpo” y dirá que en Joyce el ego cumple una función distinta y se basa

en un episodio de la obra *Portrait of the Artist as a Young Man*, en el cual el escritor es amarrado y golpeado por cuatro o cinco compañeros y sobre el cual diría que sintió que su cuerpo se soltaba de sí mismo “como una cáscara”.

El ego de Joyce tendría para él una función correctora de “la idea de sí mismo como cuerpo” y que esta se basaba en un artificio de escritura, del cual se refiere al hecho de que su forma de proceder, de escribir y de hablar es la de dar vueltas y hasta eludir el lugar de enunciación, quedando sus actos y escritos en el campo del enigma.

En Joyce su posición de causar la pregunta en todos de “por qué diablos se pronunció” de tal manera, es su forma de lograr consistencia en su nudo borromeo.

Allí donde el neurótico inicia su *sinthome* con el rasgo unario, y con este último adquiere Unicidad, un lugar, una ubicación en el discurso, James Joyce evade esta problemática y la suple con un artificio de escritura: la utilización del enigma en el lugar en que generalmente los neuróticos nos ubicamos, a falta de un significante que lo represente ante otro significante (Lacan: 2005:151).

Referencias bibliográficas

- Joyce, J. (1984) *Retrato del artista adolescente*. Bogotá: Oveja Negra.
Lacan, J. (2005) *Le séminaire, livre XXIII, Le Sinthome*. París: Seuil.