



**Universidad Autónoma de Querétaro  
Facultad de Psicología  
Maestría en Psicología Clínica**

**LA CERCANIA DE LA ESCRITURA DE JAMES JOYCE CON LA  
PSICOSIS.**

Una posible lectura desde el seminario "*Le Sinthome*" de Jacques Lacan.

**TESIS**

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de  
Maestra en Psicología Clínica

**Presenta:**

Araceli Oropeza Huerta

**Dirigido por:**

Mtro. Francisco Javier Rosales Álvarez

Centro Universitario  
Querétaro, Qro.  
Septiembre 2009  
México



Universidad Autónoma de Querétaro  
 Facultad de Psicología  
 Maestría en Psicología Clínica

LA CERCANIA DE LA ESCRITURA DE JAMES JOYCE CON LA PSICOSIS.  
 Una posible lectura desde el seminario “Le Sinthome” de Jacques Lacan.

**TESIS**

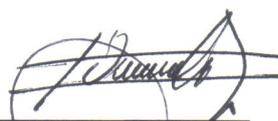
Que como parte de los requisitos para obtener el grado de  
 Maestra en Psicología Clínica

**Presenta:**  
 Araceli Oropeza Huerta

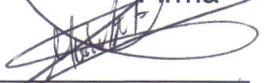
**Dirigido por:**  
 Mtro. Francisco Javier Rosales Álvarez

SINODALES

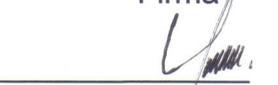
Mtro. Francisco Javier Rosales Álvarez  
 Presidente

  
 Firma

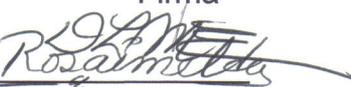
Dr. Marco Antonio Macías López  
 Secretario

  
 Firma

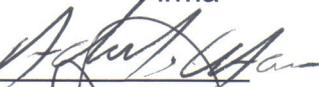
Mtra. Betzaved Palacios Gutiérrez  
 Vocal

  
 Firma

Mtra. Rosa Imelda De la Mora Espinosa  
 Suplente

  
 Firma

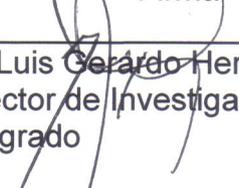
Mtro. Adolfo Chacón Gallardo  
 Suplente

  
 Firma

Mtro. Jaime Rivas Medina  
 Director de la Facultad



Dr. Luis Gerardo Hernández Sandova  
 Director de Investigación y  
 Posgrado



Centro Universitario  
 Querétaro, Qro.  
 Noviembre 2009  
 México

## RESUMEN

El presente trabajo comenzó ante la inquietud de investigar la enigmática particularidad de la obra *Finnegans Wake* y de qué manera escribirla permitió a su autor de James Joyce, hacer *sinthome* y por lo tanto no psicotizar, muy a pesar de la falta de la instauración del significante del nombre del padre. Si bien, a lo largo de la investigación muchas fueron las dificultades encontradas, debido a que, por falta de un marco teórico específico para el tema, el abordaje tuvo que ser totalmente artesanal, los resultados dejan ver el porqué no psicotizó James, más allá de que la respuesta sea el haber hecho *sinthome*. Así, cuatro años después de haber dado inicio a este trabajo, a través de la búsqueda y análisis de distintos textos referentes a *Finnegans Wake* y al Seminario *Le sinthome* ahora podemos ver el proceso que permite a un artista en particular conseguir un saber-hacer; aquello que los neuróticos psicotizados, pretenderíamos lograr hasta el fin de análisis. Saber-hacer que se debe a la particular forma de hacer arte de James a través de su escritura, misma que logra el encuentro con el real gracias a *Finnegans Wake* y tres armas brindadas por James Joyce y que hacen consistencia en el nudo borromeo: silencio, exilio y astucia.

Así, la consistencia del nudo de James Joyce es corregida a través el cuarto elemento, que más que ser el “ego”, es *Finnegans Wake*.

**Palabras Clave:** arte, *sinthome*, real, escritura, psicosis.

## SUMMARY

This work began before the concern of find out about the enigmatic particularity of the same *Finnegans Wake* of James Joyce, work which enabled our author to make *sinthome* and therefore not to be psychotic, in spite of lack of the establishment of the name of the father.

Although, this investigation had many difficulties, because of a specific theoretical framework of item, the approach was totally artisan for lack the results reveal the for which James did not become psychotic, beyond that the response is having *sinthome*.

Thus, four years after having begun this investigative work through the search and analysis of various texts concerning *Finnegans Wake* and seminar *Le sinthome* we can now look an artist achieved a knowledge-make; knowledge-make than the psychotic neurotic, would like to achieve until the end of analysis.

Knowledge-make is because of the particular way of making James art on your writing, same accomplished the encounter with the real thanks to *Finnegans Wake* and three weapons provided by James Joyce and that makes consistency in the borromeo knot: silence, exile and cunning.

Thus, the consistency of James Joyce knot is corrected through the fourth element, rather than be the "ego", is *Finnegans Wake*.

**Keywords:** art, *sinthome*, real, writing, psychosis.

**A todos aquellos amantes de lo innombrable,  
A mi marido por prestarse a mi locura,  
A mis papás y hermanos  
por apoyarme siempre,  
A mi asesor.**

## ÍNDICE

	<b>Pág.</b>
Resumen .....	iii
Summary .....	iv
Dedicatoria .....	v
Índice .....	vi
Índice de figuras.....	viii
Introducción .....	1
Capítulo I. James Joyce y su familia. Un panorama general .....	2
1.1 La familia de Joyce .....	2
John Stanislaus Joyce (padre) .....	2
Mary Jane Murray (madre) .....	3
Nora Barnacle (esposa) .....	3
Giorgio Joyce (hijo) .....	6
Lucía Anne Joyce (hija) .....	7
1.2 La vida de James Joyce .....	10
1.2.1 Obra literaria .....	13
Capítulo II. Joyce y la locura en psicoanálisis .....	15
2.1 Locura y psicosis .....	15
2.1.1 De la locura clásica a la moderna .....	15
Una mirada distinta, la locura de Erasmo .....	17
La locura delirante .....	19
La mirada sobre la locura .....	20
2.1.2 Del psicótico al loco .....	23
2.1.3 Acerca de la transferencia en la psicosis .....	25
2.2 La cercanía entre Joyce y la locura .....	31
2.3 Psicosis o Esquizofrenia en la familia Joyce .....	33
Cambio de comportamiento en Lucía, tercera generación .....	34
Un significativo de nacimiento .....	37
Capítulo III. La escritura de James Joyce ¿relación con el	

psicoanálisis? .....	39
3.1 La escritura en psicoanálisis .....	39
3.1.1 La escritura de Joyce .....	44
<i>Finnegans Wake</i> ¿una posible lectura desde la traducción, la transcripción y la transliteración?.....	47
3.2 El goce en la escritura joyceana .....	50
Capítulo IV. El seminario <i>Le sinthome</i> y El Artista .....	56
4.1 El síntoma y el <i>sinthome</i> .....	56
4.1.1 Lucía y el síntoma .....	56
4.1.2 Diferencia entre síntoma y <i>sinthome</i> .....	61
4.1.3 Un acercamiento de <i>Finnegans Wake</i> al <i>sinthome</i> .....	63
Dificultades en el abordaje de <i>Finnegans Wake</i> .....	64
Acerca de <i>Finnegan</i> : Joyce el resucitado .....	68
4.2 Algunas consideraciones del Seminario <i>Le sinthome</i> .....	70
4.3 El enigma del artista y la carta que no revela Lacan .....	84
Silencio, exilio y astucia en <i>Retrato del Artista Adolescente</i> .....	90
Las tres armas y su anudamiento .....	98
Conclusión .....	102
Bibliografía .....	112
Anexo 1 .....	115

## ÍNDICE DE FIGURAS

		Pág.
Figura 1	James, Giorgio, Lucía y Nora. Familia Joyce	6
Figura 2	Tapa del libro de Carol Loeb Shloss, " <i>Lucia Joyce - To dance in the Wake</i> ", de Farrar, Straus & Giroux, New York, 2003	9
Figura 3	El error del nudo borromeo	79
Figura 4	La reparación del error.	79
Figura 5	El redondel, el ocho y el falso nudo de trébol. También se puede pensar en sentido contrario en donde el falso nudo de trébol se convierte en redondel debido al error.	80
Figura 6	Bucle para reparar el falso nudo de trébol.	81
Figura 7	Ubicación del nudo de trébol, mismo en el que aparece el error.	81
Figura 8	Sinthome.	82
Figura 9	Nudo borromeo de cuatro o cadenudo en donde se ve el falso agujero. El sinthome hace falso agujero con el simbólico.	82
Figura 10	Falso agujero: al hacer el movimiento del redondel verde a la izquierda o el azul a la derecha, el falso agujero desaparece y los redondeles plegados simplemente se separan, puesto que nunca estuvieron unidos.	83
Figura 11	Este es el nudo de cuatro de James Joyce en donde aparece la corrección del error. Además he utilizado el nudo borromeo de cuatro de la esfera armilar debido a que el hecho de quitar la calidad de nudo plano a éste nos permite mostrar la tercera dimensión que parece sugerir el arte de Joyce.	100

## INTRODUCCIÓN

El contenido de esta tesis se divide en cuatro capítulos que realizan un recorrido de la vida y obras de James Joyce con el objetivo de retomar la propuesta psicoanalítica de Jacques Lacan en torno al seminario *Le Sinthome*, misma que enfatiza cómo el arte de James Joyce le posibilita el hecho de no psicotizar.

Los capítulos a revisar son:

Capítulo I. James Joyce y su familia. Un panorama general

Capítulo II. Joyce y la locura en psicoanálisis

Capítulo III. La escritura de James Joyce ¿relación con el psicoanálisis?

Capítulo IV. El seminario *Le sinthome* y El Artista.

El primer capítulo retoma el tema familiar y obras del artista. El segundo comienza por anudar la noción de locura marcando la diferencia con la psicosis, con el objetivo de dejar claro que la postura de cualquiera que pretenda tener un acercamiento clínico con estos pacientes debe ser en el orden del mirar al loco *como si* no lo estuviera. Además, este capítulo aborda un tema de vital importancia en Joyce: la locura de Lucía, su hija.

El tercer capítulo es trabajado en torno a la escritura de nuestro autor, en donde podemos localizar un parteaguas en el estilo literario del mismo a partir de *Finnegans Wake*, obra que a lo largo de la tesis cobrará gran trascendencia para la conformación del último capítulo en donde se abordará el seminario *Le Sinthome*, en donde partimos de marcar la diferencia entre síntoma y *sinthome*, utilizando el caso James Joyce y Lucía Joyce. Cabe mencionar que, el trabajo aborda el fortuito encuentro que encontramos con el real de James Joyce mostrado a través de su obra por excelencia: *Finnegans Wake*.

## Capítulo I. James Joyce y su familia. Un panorama general

### 1.1 La familia de Joyce

#### John Stanislaus Joyce (padre)

John nació en 1849 en Cork, Irlanda, donde la familia Joyce se había dedicado al comercio por generaciones. A los veinte años, siendo dueño de una pequeña fortuna que incluía algunas propiedades en su ciudad natal, John se mudaría a Dublín.

Considerado como un hombre de encanto considerable, buen tenor y gran conversador, John también era un derrochador empedernido y sobre todo bebedor. Su amigo, Constantine Curran, lo describió como “un hombre de poder vituperioso incomparable, un virtuoso de la palabra con singular dominio de la lengua vernácula”.<sup>1</sup>

De los diez hijos que engendró, sólo ocho sobrevivieron hasta la edad adulta. Los estragos causados por su alcoholismo y su fama de conquistador no sólo lo convirtieron, según ciertos autores, en un padre desastroso; también provocaron un notable desgaste en su economía y, más considerable aún, en su mujer.

Su tendencia a malgastar el dinero en bebida, el fracaso en los negocios y el constante desempleo de John, mermaron la riqueza familiar, lo que obligó a la familia Joyce a mudarse a una casa más modesta. A los cuarenta ya había perdido su último trabajo de recaudador de impuestos y nunca más volvió a tener un empleo fijo.

John Joyce fue un feroz patriota católico; estas características resultarían de influencia determinante en la obra de James Joyce, sobre todo en *El Retrato del Artista Adolescente* y *Ulises*<sup>2</sup>, libros que por excelencia refieren autobiográficamente

---

<sup>1</sup>Netfirms. 2002. “Tierna infancia”. Obtenido marzo 2007 en [http://www.bibliotecajoyce.netfirms.com/tierna\\_infancia.htm](http://www.bibliotecajoyce.netfirms.com/tierna_infancia.htm)

<sup>2</sup>Grade Saver. 1999. “Bibliography of James Joyce”. Obtenido marzo 2007 en [http://www.gradesaver.com/classicnotes/authors/about\\_james\\_joyce.html](http://www.gradesaver.com/classicnotes/authors/about_james_joyce.html).

a James Joyce. Y aunque la figura del padre predomina de manera constante en la escritura de Joyce, en la vida real no parecía ser motivo de su orgullo o admiración.<sup>3</sup>

John Stanislaus Joyce murió en 1931.

### **Mary Jane Murray (madre)**

La madre de James Joyce, que en algunas referencias bibliográficas aparece como May Joyce<sup>4</sup>, nació en 1859. 10 años más joven que su esposo, fue una pianista experta y vivió siempre bajo la influencia de la iglesia católica, apostólica y romana.<sup>5</sup> Prácticamente estuvo embarazada durante toda su vida matrimonial<sup>6</sup> y engendró a diez hijos, de los cuales dos murieron de fiebre tifoidea, enfermedad favorecida por la pobreza de la familia.<sup>7</sup>

Mary Jane Murray murió de cáncer en 1903. Tenía cuarenta y cuatro años.

### **Nora Barnacle (esposa)**

Nora Barnacle Joyce (1884-1951) nació en el seno de una modesta familia de Galway, Irlanda. Conoció a Joyce en 1904 en Dublín, pero no se casaron hasta 1931. La relación fue apasionada y la pareja se caracterizó por intercambiar correspondencia de talante erótico cuando se distanciaban.<sup>8</sup>

Es importante hacer notar que Nora no era aficionada a guardar las cartas enviadas por Joyce, aunque algunas fueron conservadas por solicitud de él mismo.<sup>9</sup> Así pues, poco se sabe acerca de la vida de Nora, aunque sí estamos en

---

<sup>3</sup>Como dato curioso podemos mencionar que en las cartas enviadas a Nora y tomando como referencia las publicadas, Joyce hace una visita a su padre. Joyce, James. 1998. *Cartas de amor a Nora Barnacle*. Argentina, Ed. Leviatán.

<sup>4</sup>En realidad es poca la información referente a la madre de James Joyce.

<sup>5</sup>Amazon. 2002. "James Augustine Aloysius Joyce". Obtenido febrero 2007 en <http://www.kirjasto.sci.fi/jjoyce.ht>

<sup>6</sup>GradeSaver. 1999. "Bibliography of James Joyce". Obtenido marzo 2007 en [http://www.gradesaver.com/classicnotes/authors/about\\_james\\_joyce.html](http://www.gradesaver.com/classicnotes/authors/about_james_joyce.html)

<sup>7</sup>Netfirms. 2002. "Tierna infancia". Obtenido marzo 2007 en [http://www.bibliotecajoyce.netfirms.com/tierna\\_infancia.htm](http://www.bibliotecajoyce.netfirms.com/tierna_infancia.htm)

<sup>8</sup>Joyce, James. 1998. *Cartas de amor a Nora Barnacle*. Argentina, Ed. Leviatán.

<sup>9</sup>Netfirms. 2002. "Hombre de letras". Obtenido marzo 2007 en [http://www.bibliotecajoyce.netfirms.com/hombre\\_de\\_letras.htm](http://www.bibliotecajoyce.netfirms.com/hombre_de_letras.htm)

posibilidades de dar cuenta del amor que Joyce le profesaba, así como suponemos que ella sentía lo mismo por él.

Existen ciertas anécdotas que nos permiten suponer lo difícil que resultaba mantener una relación plagada de celos por parte de Joyce, mismos que hicieron enojar en repetidas ocasiones a Nora. Otra de las cosas que solían molestarle era el lenguaje erótico-vulgar usado por James para referirse a ella, lenguaje que parecía ser causa de excitación para el autor. Cito un ejemplo de la lujuria mostrada a través de las cartas a Nora:

Querida mía, quizás debo comenzar pidiéndote perdón por la increíble carta que te escribí anoche... Hay algo de obsceno y lascivo en el aspecto mismo, breve, brutal, irresistible y diabólico. Querida, no te ofendas por lo que escribo. Me agrada el hermoso nombre que te di. ¡Sí, querida, “mi hermosa flor silvestre de los setos” es un lindo nombre!... Mi amor por ti me permite rogar al espíritu de la belleza eterna y a la ternura que se refleja en tus ojos o derribarte como un cerdo que monta a una puerca, glorificado en la sincera peste que asciende de tu trasero, glorificado en la descubierta vergüenza de tu vestido vuelto hacia arriba y en tus bragas blancas de muchacha y en la confusión de tus mejillas sonrosadas y tu cabello revuelto...<sup>10</sup>

Esta misma carta continúa con un lenguaje subido de tono. Al siguiente día escribe una nueva carta en donde dice:

Mi querida Nora, deseo ardientemente, con impaciencia, tener tus respuestas a esas obscenas cartas mías. Te escribo abiertamente porque ahora siento que puedo cumplir mi palabra contigo. No te enojas, Nora querida, mi florecita silvestre de los setos. Amo tu cuerpo, lo deseo, sueño con él. Háblenme, labios queridos que he besado lleno de lágrimas. Si las obscenidades que escribí son un insulto para ti, golpea de nuevo mis sentidos con el látigo como lo hiciste antes. ¡Dios se apiade de mí! Nora, te quiero, y me parece que esto también forma parte de mi amor. ¡Perdóname! ¡Perdóname!.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup>Joyce, James. 1998. *Cartas de amor a Nora Barnacle* (Carta 2 de diciembre de 1909). Argentina, Ed. Leviatán. pág. 87

<sup>11</sup>Ibid, pág. 91

En agosto de 1909 una supuesta infidelidad de Nora marcó la vida de la pareja. Joyce conformó un delirio de celos:<sup>12</sup>

Vincent Cosgrave, supuesto amigo de Joyce, le insinuó alguna vez que Nora solía salir con él en 1904 los días que no estaba con Joyce. Afortunadamente Joyce fue a ver a otro amigo, J. F. Byrne, quien le dijo que todo era mentira y que Cosgrave y Oliver St. John Gogarty se habían puesto de acuerdo para ello. Joyce le creyó y esta versión le fue confirmada luego por su hermano Stanislaus.<sup>13</sup>

Joyce aparentemente abandonó esta idea y pidió disculpas a su amada en repetidas ocasiones. Nora no parecía dispuesta a olvidar.

La mayor parte de sus vidas, Nora y James Joyce fueron nómadas, moviéndose de un país europeo a otro para huir de la inestabilidad política. Eventualmente, la pareja y sus dos hijos se establecieron en Zurich en 1940, donde permanecieron el resto de sus vidas.<sup>14</sup>

Finalmente agregaré que Nora fue descrita por alguien que la conoció en Galway como una hermosa muchacha con rizo y paso orgulloso, descripción comentada al mismo Joyce. En las cartas que mandaba a Nora, Joyce demuestra matices de exigencia con ella como los pudiera haber tenido con su madre, lo que

---

<sup>12</sup>Hablo de delirio de celos haciendo alusión al trabajo realizado por Luis Tamayo *Del Síntoma al acto* en donde considero importante rescatar una reflexión que parece escapar de la psiquiatría: "Un delirante de celos, dice el manual, es un tipo de paranoico que sigue, que vigila, a su mujer sin tener ninguna razón justificada. Pero las razones sobran... para que haya un delirio de celos se necesita una humanidad que haga de la pareja un objeto de pertenencia, un humanidad donde el otro es cosificado y apropiado. Ese rasgo de la cultura occidental, deshumanizante y, en ocasiones, aniquilante, es una verdad que el delirante de celos nos arroja al rostro. El sujeto del delirio de celos no es solamente el que lo enuncia, comprende también a la cultura que permite la cosificación y la apropiación humana." De aquí que se pueda cuestionar ¿quién no ha tenido un delirio de celos?, por supuesto sin intención de anular aquello que forma parte del manual psiquiátrico. Tamayo, Luis. 2001. *Del Síntoma al acto. Reflexiones sobre los fundamentos del psicoanálisis*. Querétaro, Serie Psicología. pág. 68  
A su vez, denominar delirio de celos desde el sentido cotidiano que el término tiene, nos arroja a las cartas escritas al respecto por Joyce a su mujer, en donde la rabia y el sentimiento de traición parecieran configurarse en un delirio.

<sup>13</sup>Geomundos. "Exiliados". Obtenido abril 2008 en [http://www.geomundos.com/cultura/ceremonia\\_sin\\_telon/exiliados\\_doc\\_11570.html](http://www.geomundos.com/cultura/ceremonia_sin_telon/exiliados_doc_11570.html)

<sup>14</sup>Abbott, Berenice. 2007. "The permanent Collection". Obtenido enero 2007 en <http://www.nmwa.org/collection/detail.asp?WorkID=7> "Nora Barnacle Joyce (1884-1951) was the wife of novelist James Joyce (1882-1941) Born to a modest family in Galway, Ireland, she met James Joyce in 1904 in Dublin, but the couple did not marry until 1931. Their relationship was famously passionate and the couple was known for exchanging an erotic correspondence when apart. For most of their lives, Nora and James Joyce were nomads, moving from one European country to the next to flee political instability. Eventually, the couple and their two children settled in Zurich in 1940, where they remained for the rest of their lives."

nos invita a sospechar que Nora era para Joyce tanto esposa como madre, aunque resaltaba lo primero debido a la lujuria.



Figura 1. James, Giorgio, Lucía y Nora. Familia Joyce

### **Giorgio Joyce (hijo)<sup>15</sup>**

Nació en Trieste el 29 de julio de 1905 cuando su padre trabajaba en la Academia Berlitz y su madre apenas entendía el italiano. Para su madre Giorgio fue el preferido.

Dadas las múltiples residencias de sus padres, Giorgio acudió a diferentes colegios donde estudió en italiano, alemán y francés. Era un chico alto y bien parecido con una preciosa voz de barítono. Tras varias generaciones en que los Joyce habían deseado dedicarse al bel canto profesionalmente, Giorgio fue el único que lo logró, posición que le valió para poder apoyar económicamente a sus padres. Durante la enfermedad de su hermana Lucía, él tomó la decisión de internarla, ya que al parecer, James Joyce no tuvo el valor o la decisión para hacerlo.

En 1930 se casó en París con Helen Fleischman, una americana divorciada, mayor que él y de inmensa fortuna con la cual tuvo a su hijo Stephen en 1932, sin

---

<sup>15</sup>Netfirms. 2002. "Familia Joyce". Obtenido marzo 2007 en <http://www.bibliotecajoyce.netfirms.com/familia%20joyce.htm>

embargo, el matrimonio se rompió y se divorciaron. Dato curioso es que Stephen, hijo de Giorgio intentó borrar evidencia de la enfermedad de su tía Lucía manteniéndola en secreto y quemando la correspondencia entre ella y su padre, postura que pareciera intentar proteger un apellido de los dimes y diretes de una sociedad que señala cualquier conducta relacionada a la locura.

En 1940 la República de Irlanda le ofreció la ciudadanía, pero Giorgio la rechazó.

En 1956 se casó con la doctora alemana Asta Jahnke-Osterwalder, de la que no tuvo ningún hijo.

Por otro lado, según la versión de Carol Loeb Shloss<sup>16</sup>, al igual que su padre y su abuelo, tenía problemas de alcoholismo, aunque poco se habla de esto.

Murió en 1976 en Konstanze, Alemania, a los 71 Años de edad.

### **Lucía Anne Joyce (hija)**

Lucía nació en Trieste (Italia) en 1907, en una sala de hospital destinada a atender mendigos, tres años después de que sus padres salieran de Irlanda.<sup>17</sup> Cito:

A diferencia de su hermano mayor, un niño agraciado y adorado por su madre, Lucía era una niña enfermiza que sufría de un gran estrabismo (es decir, estaba bizca). Cuando cumplió siete años, ya había vivido en cinco domicilios diferentes debido a los problemas que su padre tenía con la bebida y para pagar la renta. Dado que su educación era interrumpida constantemente, se llegó a decir, cuando ya era adulta, que Lucía creció <<analfabeta en tres idiomas>>

---

<sup>16</sup>Gara. 2007. "James Joyce pudo haber elegido a su hija como modelo para perfilar la heroína de <<finnegan's wake>>". Obtenido octubre 2007 en <http://www.gara.net/paperezkoa/20070423/14416/es/James/Joyce/pudo/haber/elegido/su/hija/modelo/para/perfilar/heroína/finnegan's/wake>

<sup>17</sup>Ibid.

Me parece importante hacer notar la predilección de la madre por Giorgio, ya que conllevó consecuencias subjetivas bastante fuertes y delirantes en Lucía.

En su adolescencia, Lucía estudió danza. “The Paris Time” (1928) elogió sus habilidades como coreógrafa, lingüista y actriz<sup>18</sup>; además se comentó que: “cuando alcance su capacidad total en la danza rítmica, James Joyce podría ser conocido sólo como el padre de su hija”.<sup>19</sup> ¿Qué habrá opinado James Joyce ante dicho comentario? A mi parecer no pudo haberle agradado, recordemos que un gran temor de James era jamás ser reconocido, por lo tanto, que lo llegasen a conocer sólo como el padre de su hija no podía ser muy alentador.

Un suceso que marca la renuncia de Lucía a la danza:

La joven estudió con Raymond Duncan, hermano de Isadora, lo que sugiere que su danza era de ese estilo salvaje experimental, que era la vanguardia en los años 20. Sus padres no lo aprobaron, por lo que a los 22 años, cuando ya era demasiado tarde para ello, intentó incursionar en el ballet clásico, pero lo abandonó. Se dice que su madre la presionó porque no era una actividad adecuada para una joven.<sup>20</sup>

Yo agregaría a lo anterior que aunque Nora la presionaba, finalmente Joyce parecía apoyar a su mujer en dicha presión. ¿O quizás los pocos intentos de Joyce por apoyar a Lucía en la elección de su propio arte evidentemente no fueron suficientes? Desde mi punto de vista, a Joyce no le favorecía que su hija triunfara más que él.

Así pues, siguiendo el hilo de la cita anterior, resalta nuevamente una especie de repulsión de madre a hija, situación que le es familiar a Lucía desde su niñez.

Otra fuente lo muestra así:

Lucía se forma entre los 15 y 25 años con maestros destacados de la danza modernista y con artistas del surrealismo. Enredada en una trama personal y familiar

---

<sup>18</sup>Amazon, *op. cit.*

<sup>19</sup>Gara, *op. cit.*

<sup>20</sup>Ibid.

compleja, Lucía va tomando distancia de la danza, aún cuando ésta parece ofrecerle un espacio de realización y una carrera. No se puede dejar de ponderar el efecto de las palabras de su padre, quien sugiere que cambie de arte, y de su madre, que minimiza sus éxitos artísticos y no aprueba sus opciones... Lucía va dejando de bailar y quiere dar clases como “entrenadora” pero su padre decide mudarse de ciudad y este proyecto queda truncado.<sup>21</sup>

Nótese que los nuevos artes sugeridos y acompañados por el mismo Joyce: escribir y la ilustración de letras iluminadas, no reemplazaron a la danza.

Se considera que el amor de su vida fue Samuel Becket, pero él no estuvo interesado en Lucía. También se habla de otros dos hombres con los cuales se involucró, pero se comenta que terminaron por rechazarla. Ella lo adjudicó a su problema de estrabismo. Tiempo después se declaró lesbiana.<sup>22</sup>

Lucía murió en un hospital mental en North Hampton, Inglaterra, en 1982, a la edad de 75 años.

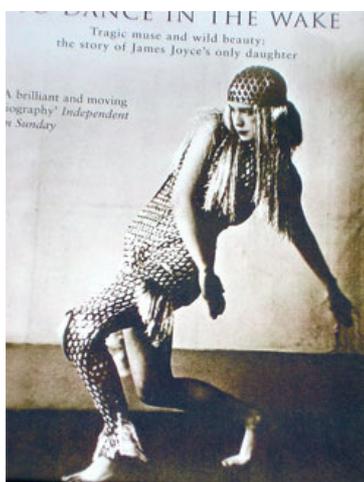


Figura 2. Tapa del libro de Carol Loeb Shloss, "*Lucia Joyce - To dance in the Wake*", de Farrar, Straus & Giroux, New York, 2003<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup>Hassan, Sara Elena. 2005. *Revista Acheronta*. "Lucía Joyce y el psicoanálisis". Obtenido enero 2007 en <http://www.acheronta.org/acheronta21/hassan.htm> Las fuentes son: Shloss, Carol Loeb. 2003. *Lucia Joyce – dancing the Wake*, New York. Maroger, Dominique. 1985. *Cahiers de l'Herne: Lucia et la danse*, Paris, Editions de l'Herne.

<sup>22</sup>Gara, *op. cit.*

<sup>23</sup>Hassan, *op.cit.*

## 1.2 La vida de James Joyce<sup>24</sup>

James Augustine Aloysius Joyce nació el 2 de febrero de 1882 en Dublín, Irlanda, en un suburbio<sup>25</sup> llamado Rathgar. Fue el mayor de los diez hijos del matrimonio que conformaron John Stanislaus Joyce y Mary Jane Murray, ambos fervientes católicos.

En 1888 ingresa al internado Congowes Word Collage, en 1893 a Belvedere Collage y en 1898 se matriculó en el University College de Dublín para estudiar Lenguas, en donde comenzó a interesarse por la gramática comparada. Pese a haber reivindicado siempre su formación jesuita, espíritu riguroso y metódico que se reflejó incluso en sus composiciones literarias más innovadoras y experimentales, Joyce empezó en esta época a apartarse del catolicismo y de la política.

Durante este periodo en que escribió ensayos y poesía, un dato importante es que manifestó cierto rechazo<sup>26</sup> por la búsqueda nacionalista de los orígenes de la identidad irlandesa, y la voluntad de preservar su propia experiencia lingüística, que guiaría todo su trabajo literario, le condujo a reivindicar su lengua materna, el inglés, en detrimento de una lengua gaélica readaptada y promovida artificialmente.

En 1902, ya graduado, se instaló en París para continuar sus estudios, propósito del que debió desistir porque su familia se vio obligada a vender todos sus enseres e instalarse en una pensión, por lo que buscó trabajo como periodista y profesor. Su situación financiera era tan precaria como la de su familia.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup>Información obtenida de distintas fuentes en Internet. Serán mencionadas una a una.

<sup>25</sup>Es importante aclarar que de acuerdo al *Diccionario de la Real Academia Española*, un suburbio refiere a un barrio situado en la periferia de una ciudad, especialmente el que constituye una zona pobre, sin embargo, el significado dado en la lengua inglesa refiere a un barrio residencial.

<sup>26</sup>En las cartas escritas a Nora Barnacle durante el periodo 1904-1920, James Joyce resalta la extrañeza y hasta el repudio que siente por su patria, ej. "Me sentí extraño en mi propio país" pág. 74 "...Es una tierra extraña para mí, a pesar de haber nacido en ella y llevar uno de sus antiguos apellidos" pág. 82, "Aquí parece que pierdo todo el día entre la gente vulgar de Dublín, a la que odio y desprecio". James, Joyce, *op. cit.* pág. 72

<sup>27</sup>Escena parecida a la relatada en *Retrato del Artista Adolescente*, en donde por un tiempo Stephen se ve en la necesidad de abandonar la escuela y sostiene a su familia a través de su arte, la poesía, misma con la cual gana concursos. Es un momento en la obra en que nuestro personaje vive con lujos y excesos de cualquier tipo. Cuando menciono excesos de cualquier tipo me refiero a excesos de orden sexual, periodo en el que Stephen echó a andar todas sus fantasías de lujuria, hechos que durante el resto de la obra lo remitirán a constantes remordimientos y culpa de orden religioso.

Joyce volvió a Dublín en 1903<sup>28</sup> para asistir a su madre enferma de cáncer. Antes de morir, ésta le rogó que no renegara de su religión y además se hiciera cargo de su padre, quien ya había caído en problemas de alcoholismo.

La muerte de su madre sumió a Joyce en un desasosiego que le llevó a la búsqueda de amistades en los bajos fondos dublínese; sin embargo, esta mala experiencia también le sirvió para reflexionar acerca de sus errores teniendo una puerta de entrada al arte escribiendo novelas. Su situación económica continuaba siendo difícil.

El 16 de junio de 1904 tiene su primera cita con Nora, una camarera de la que se enamoró y con la que compartió su vida. Se casaron en 1931. Con ella emprendió un largo viaje por Europa, vivieron en Zurich hasta 1906, luego en Trieste, donde dio clases de inglés en una academia de idiomas. En 1904 aparecen los primeros esbozos de *Retrato del Artista Adolescente*.

Joyce vivió 37 de sus 59 años fuera de su patria como exiliado. El siguiente hecho, relatado por Peter Gardner (2000)<sup>29</sup>, podría dar una explicación de ese exilio: “En 1904 James Joyce se va a la Torre de Martello, en Sandy Cove, cerca de Dublín; se queda durante seis días; hay conato de balacera, en la cual pudo morir y éste es el detonante que lo lanza fuera de Irlanda para siempre, con excepción de algunas visitas cortas”. Este dato no me deja de parecer importante de rescatar, sin embargo, lo asocio con la constante aparición de una tendencia de Joyce a evitar la relación con sus orígenes, actitud que se vuelve reiterativa a lo largo de la vida de nuestro artista. Por lo tanto, es de mi consideración que dicho suceso sólo es el pretexto para dejar atrás a esta supuesta patria-odiada.

En 1905, año en que nace Giorgio, los Joyce se instalan en Trieste. En 1906 hay una breve estancia en Roma. En 1907 nace Lucía y la familia regresa a Trieste.

---

<sup>28</sup>Wikipedia. 2007. “James Joyce”. Obtenido enero 2007 en [http://es.wikipedia.org/wiki/James\\_Joyce](http://es.wikipedia.org/wiki/James_Joyce)

<sup>29</sup>Gardner, Peter. 2000. “Los exilios de James Joyce”. Obtenido marzo 2007 en <http://www.revista.agulha.nom.br/ag4joyce.html>

Ese mismo año, aparece su primer libro, el volumen de poemas de amor *Música de Cámara* (*Chamber Music*) y también enferma de iritis, afección de los ojos que con el tiempo le dejaría casi ciego.

En 1912 volvió a su país con la intención de publicar una serie de quince relatos cortos dedicados a la gente de Dublín, *Dublineses* (*Dubliners*) que apareció finalmente en 1914, y de hacerse cargo del primer cine de la ciudad irlandesa, el Volta, proyecto en el que fracasó igualmente, Joyce volvió a Trieste donde se ganó la vida como profesor de inglés.

En 1915, al estallar la Primera Guerra Mundial, marchó a Zurich (Joyce vuelve a trabajar en *Ulises* y escribe su única obra de teatro *Exiliados*) y más tarde a Locarno, ambas ciudades suizas. En esta última vivió pobremente junto a su mujer y sus dos hijos hasta que su obra comenzó a ser conocida.

En 1916 aparece su obra autobiográfica *Retrato del Artista Adolescente* (*Portrait of the Artist as a Young Man*), monólogo interior de sentido profundamente irónico, en el que muestra astucia para el retrato psicológico.

Su consagración literaria vino en 1922 con la publicación de su obra *Ulises* (*Ulysses*).

A comienzos de los años 20, Joyce se instaló en París con su familia y para entonces ya era autor de prestigio y vivía con relativa comodidad, pero la enfermedad de los ojos seguía su curso implacable. Sus visitas a Irlanda se hacían cada vez menos frecuentes.

Una breve estancia en Inglaterra durante 1922 le sugirió el tema de una nueva obra, que comenzó en 1923 (en 1924 se publica la primera parte de *Work in Progress*, que después terminaría llamándose *Finnegans Wake*) y de la que fue publicando extractos durante muchos años, pero que no alcanzaría su forma

definitiva hasta 1939, fecha de su publicación con el título de *Finnegans Wake*.<sup>30</sup> Sin embargo, la dureza de la crítica y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial con la entrada de los nazis en París no fueron sus aliados.

En 1931, atendiendo a los ruegos de su hija, contrae matrimonio con Nora, con la que llevaba casi 30 años viviendo en amasiato.<sup>31</sup>

Joyce se trasladó de nuevo a Zurich, donde al poco tiempo le diagnosticaron una úlcera de duodeno. Murió el 13 de enero de 1941 a los 59 años de edad durante una operación de peritonitis.

### 1.2.1 Obra literaria

- 1901 “El día de la chusma”
- 1904 Poema satírico: *El Santo oficio*
- 1907 Obra poética: *Música de cámara*
- 1912 Termina la redacción de su libro de cuentos *Dublineses*
- 1913 Poema satírico: *Gases de un quemador*
- 1914 Publicación de *Dublineses*
- 1915 Obra de teatro: *Exiliados*
- 1916 Publicación de *Retrato del Artista Adolescente*
- 1922 Publicación de *Ulises*
- 1923 Publicación de la primera parte de *Work in Progress*
- 1924 Obra poética: *Manzanas de a penique*
- 1936 Recolección de obra poética: *Poemas completos*
- 1939 Publicación de *Finnegans Wake*

Es importante hacer notar que además Joyce escribió cuentos<sup>32</sup> como: “Arabia”, “Arcilla”, “Después de la carretera”, “Dos galanes”, “Duplicados”,

---

<sup>30</sup>Para la composición de *Finnegans Wake* el autor amalgamó elementos de hasta sesenta idiomas diferentes, vocablos insólitos y formas sintácticas completamente nuevas.

<sup>31</sup>Shloss, investigadora fiel de la vida de Lucía, hace mención de que Lucía siempre creyó que sus padres estaban casados “su autoestima sufrió otro golpe cuando sus padres le informaron de que iban a casarse. Ella siempre creyó que ya lo estaban” Gara, *op.cit.*

“Efemérides en el comité”, “Eveline”, “La pensión”, “Las hermanas”, “Un encuentro”, “Un triste caso”, “Una madre”, “Una nubecilla.”

---

<sup>32</sup>Ciudad Seva. 2007. “James Joyce. Cuentos, textos electrónicos completos”. Obtenido marzo 2007 en <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/joyce/jj.htm>

## Capítulo II. Joyce y la locura en psicoanálisis

### 2.1 Locura y psicosis

#### 2.1.1 De la locura clásica a la moderna

A través de la historia, la locura ha sido tratada con los más diversos métodos: exorcismos, baños de agua fría, asilamientos; y, en tiempos más modernos, con tratamientos psiquiátricos que incluyen cuidados hospitalarios y la administración de fármacos para disminuir alucinaciones y delirios, así como estabilizar pensamientos y comportamientos psicóticos. Asimismo, existen ciertos modelos integrales que cuentan con un dispositivo terapéutico conformado por psicólogos, acompañantes terapéuticos, enfermeras, etcétera. En México, a diferencia de otros países, la postura que sigue predominando es la psiquiátrica.

Michel Foucault (1967) nos muestra en su libro *La historia de la locura en la época clásica*<sup>33</sup> una descripción detallada de cómo el loco ha sido percibido y tratado a través de la historia, haciendo un análisis exhaustivo en el tratamiento moral impartido a partir de Pinel. Sin embargo, algo que no ha cambiado a lo largo del tiempo es el asilamiento al que son sometidos los denominados “enfermos psicóticos”, mismos que, al tener efectos de aislamiento, en algunos casos puede conllevar efectos positivos. El problema aparece cuando el asilamiento trastoca de manera negativa los efectos que se pretenden, incluyendo la reinserción social o se abusa del asilamiento simplemente para deshacerse del paciente.

En los inicios del tratamiento de la locura (asilamiento con leproso o enfermedades de moda) el loco no recibía tratamiento médico; sin embargo, con el paso del tiempo, el estudio y la clasificación de este tipo de enfermedad

---

<sup>33</sup>Foucault, Michel. 1967. *Historia de la locura en la época clásica*. Breviarios, Vol.1 y 2. México, Ed. Fondo de Cultura Económica.

conformarían una rama de la medicina especializada: la que todos conocemos como psiquiatría.

Una investigación realizada por Alberto Monchablon Espinoza, titulada “Breve reseña histórica de los tratamientos biológicos”<sup>34</sup>, describe cómo a partir de 1785 la medicación ha jugado un papel importante en el campo psiquiátrico, a pesar de la agresividad y las fuertes reacciones secundarias producidas por algunos de los medicamentos empleados. Aunque el enfoque de esta tesis se encuentra alejado de la psiquiatría, cabe destacar que en la actualidad existen medicamentos cuyas reacciones secundarias son menos agresivas y que podrían representar un valioso apoyo en circunstancias críticas; por ejemplo, durante las denominadas crisis agudas psicóticas en las que un paciente se torna agresivo, obligando a que se le administre medicamento, puesto que, sinceramente, dudo que alguien se atreva o pueda calmar dicha agresividad por la vía analítica.

Una vez que el paciente se encontrara en condiciones óptimas para trabajar clínicamente, el psicoanálisis tendría que puntualizar en la paulatina disminución del medicamento, para continuar con el tratamiento analítico. Por lo tanto, es importante dejar claro que no debemos negar la importancia de que, en diversos casos, el paciente psicótico reciba tratamiento psiquiátrico.

En la actualidad, el tratamiento de la locura recae en la manera como ésta es mirada. Aquellos pacientes a quienes se les sospecha locos, en su mayoría, son enviados directamente con el médico psiquiatra, lo que da origen a una complicación, puesto que se suele suprimir el discurso delirante del paciente por el efecto del medicamento. Cabe mencionar que en nuestro país, a diferencia de otros, pocos pacientes son abordados desde una perspectiva psicoanalítica.

---

<sup>34</sup>Alcemeon. Monchablon, Alberto. 2007. “Breve reseña histórica de los tratamientos biológicos”. Argentina. Obtenido marzo 2006 en [http://www.alcmeon.com.ar/4/16/a16\\_09.htm](http://www.alcmeon.com.ar/4/16/a16_09.htm)

Contrarias a los hospitales psiquiátricos, que continúan funcionando como asilamientos, en donde muchas veces podemos ubicar un abordaje de la locura aún del siglo XVIII, existen instituciones cuyo acercamiento al tratamiento del paciente es distinto; un ejemplo lo encontramos en algunos hospitales de día, que funcionan como su nombre lo indica: sólo durante un periodo del día y los pacientes reciben diferentes tipos de atención psicológica-psiquiátrica, cuyo objetivo primordial es lograr la estabilidad del paciente y su reinserción social.

El problema de la salud mental a través de los siglos ha cambiado sus formas de intervención. El aspecto que ha sufrido menos modificaciones es la forma clásica de abordaje; me refiero al alejamiento de la sociedad que estos pacientes sufren como parte de las medidas de seguridad que familiares y amigos tienen que seguir a partir de que los delirios y alucinaciones se hacen presentes. En cuanto un paciente da indicios de una crisis, inmediatamente es asilado u hospitalizado en una institución psiquiátrica, sin buscar alternativas que en ocasiones pueden funcionar.

La “comunidad terapéutica” es otra manera de abordar la locura, en la que el paciente habita en una casa con las comodidades que un hogar implica; aquí los pacientes son tratados de manera médica, psicológica y, muchas veces, psicoanalíticamente.

Para abordar la locura es importante dejar de lado la estigmatización de la que normalmente el llamado loco es objeto, y contar con una mirada distinta, como la de Erasmo de Rotterdam (1511) desprende de su lectura, al mostrar que “no hay no loco”.

### **Una mirada distinta, la locura de Erasmo**

La locura en un primer momento, la estudiaremos desde Erasmo de Rotterdam y su obra *El elogio de la locura*, en donde comenta que todos estamos preocupados por la locura, por lo tanto no hay no loco, con lo cual no tendríamos por qué temer al loco psicotizado. El loco grita lo que al mundo no le gusta oír, revela esas verdades que

incomodan, hace mofa de lo que a otros les da miedo y se ríe de esta sociedad enloquecedora. Así, el loco no se hace solo. Cito a Erasmo:

A ellos<sup>35</sup> se les permite decir las cosas más fuertes y duras sin que nadie se escandalice... la verdad tiene la virtud original de agradar, si no va acompañada de la ofensa; pero este es un don que los dioses sólo concedieron a los locos.<sup>36</sup>

En su relato, Erasmo se adentra en el papel de la "Locura"<sup>37</sup>, la cual pretende recibir un amplio reconocimiento a su labor en el mundo humano, ya que gracias a ella el hombre simplemente "es" y, por lo tanto, goza de los placeres que la vida da, grita lo que el mundo con recelo guarda; gracias a la locura es que el hombre es capaz de hacer lo que los enamorados llaman "locuras de amor", amantes que gozan y se apasionan con locura... No podemos negar que nuestros actos amorosos constantemente suelen ser locuras: "...cuando más intenso es el amor, más profundo y vehemente es el delirio que provoca".<sup>38</sup>

Muchos de nuestros sufrimientos son a causa de nuestras locuras, aquellas que nos impulsan a hacer actos verdaderamente locos. Pero de no ser por la locura, nosotros no existiríamos y es que es la reina del ser humano, y lo afirma diciendo: "Dondequiera que haya hombres, tendré fieles".<sup>39</sup>

Y muchas más citas que hacen referencia a la locura como algo enteramente humano. Aquí, algunos ejemplos:

Yo proporciono al alma una embriaguez constante y comunico al espíritu alegrías, delicias y placer sin exigir nada en pago.<sup>40</sup>

...ningún hombre puede ser dichoso si no cuenta con mi protección.<sup>41</sup>

---

<sup>35</sup>Se hace referencia a los locos.

<sup>36</sup>Rotterdam, Erasmo 2000. *Elogio de la locura*. México, Editores Mexicanos Unidos, S.A. pág. 71

<sup>37</sup>Ibid, pág. 31 Locura con mayúscula como nombre propio, en donde el mismo Erasmo la coloca así "Habla la Locura".

<sup>38</sup>Ibid, pág. 133

<sup>39</sup>Ibid, pág. 86

<sup>40</sup>Ibid, pág. 85

<sup>41</sup>Ibid, pág. 116

...puedo decir que existen tantas estatuas en mi honor como hombres hay, pues todos llevan en su semblante mi verdadera imagen, unos por gusto y otros por pesar.<sup>42</sup>

Erasmus procuró explicarnos la locura como una de las delicias del mundo. Se trata de esa locura dulce, no furiosa, a la cual cualquiera de nosotros aspira. Rotterdam hace la diferencia así:

Dos clases de locura: una es la que asciende a los infiernos cada vez que las vengadoras furias vomitan sus serpientes para despertar en los hombres la fiebre de la guerra, la insaciable sed de oro, el crimen del incesto, los amores sacrílegos, el parricidio y otros horrores, o para clavar en las conciencias culpables el aterrador aguijón del remordimiento. La otra, bien distinta, es la que emana de mí, y es el mayor bien que se puede esperar. Esta dulce locura se manifiesta cada vez que una ilusión libra al alma de dolorosas preocupaciones y la sumerge en un mar de delicias.<sup>43</sup>

Así pues, la locura es parte de lo humano, y no podemos negarlo, ya que sería una locura hacerlo.

### **La locura delirante**

Existen diferentes formas de darle significado a la locura. Para algunos, es la “normalidad”, puesto que forma parte de lo cotidiano; para otros, ofrece “mundos paralelos a la realidad”, ya que no cualquiera entra en los delirios de la manía. Por ejemplo, la paciente<sup>44</sup> que habla de sus mundos llenos de muñequitos, mismos en los que ella vive y de los cuales no puede salir hasta que Dios lo autorice. Éste es un mundo paralelo a la realidad exterior, puesto que sólo ella vive esa realidad interior. Recordemos que la realidad del paciente no la podemos negar, ya que “existe” en su locura.

---

<sup>42</sup>Ibid, pág. 87

<sup>43</sup>Ibid, pág. 72

<sup>44</sup>La paciente a la que me refiero formaba parte del grupo de “esquizofrénicos” en la ciudad de Puebla, Pue., el cual coordiné durante 6 meses en el Batán.

Cuando hablo de mundos paralelos a la realidad me refiero específicamente a los delirios y alucinaciones que el paciente psicótico sufre. Sin embargo, considero importante hacer notar que para Erasmo de Rotterdam no podemos negar que hemos estado expuestos a éstos. ¿Quién no ha sufrido de delirio de celos, delirio de persecución, delirio de grandeza? <sup>45</sup>

La diferencia que me interesa matizar entre loco y psicótico es una cuestión de estructura, en donde el psicótico posee una estructura psicótica y el loco anda por la vida a la manera de Rotterdam.

Considero que la única forma de conocer sobre delirios psicóticos y, tal vez introducirnos en ellos, es mediante el amor de transferencia, ya que sólo aquel que sufre un amor de transferencia es capaz de confesar algo tan íntimo; por ello, resalto la importancia de la mirada del clínico que atiende al paciente psicotizado.

Recordemos que “el loco es loco pero no tonto”. Tampoco podemos negar que el psicótico nos grita restos o pizcas de delirios durante sus discursos, pero, bien vale la pena un acceso mayor, un encuentro más cercano con el real.

### **La mirada sobre la locura**

La locura a través de su historia ha sido revisada ampliamente por importantes exponentes, como Erasmo de Rotterdam, Sigmund Freud, Michael Foucault, Jacques Lacan, entre otros. Para Freud la psicosis no era psicoanalíticamente abordable, debido a que hablaba de la imposibilidad de entablar transferencia con estos pacientes. Sin embargo, Jacques Lacan asume una postura radicalmente

---

<sup>45</sup>No pretendo confundir al lector respecto a las diferencias clínicas entre las de alguien que sufre un delirio o una alucinación y alguien que no (mismas que marcan la diferencia entre un paciente psicótico y otro no psicótico), lo que me permito puntualizar es que desde la perspectiva de Rotterdam y para fines que operan en cómo es mirada la locura desde la perspectiva del clínico que la atiende, todos tenemos una dosis de locura cotidiana. Cito “Antes que nadie Platón vislumbró algo de esto cuando escribió que la más perfecta felicidad es el delirio de los amantes... Cuando el espíritu asciende de tal forma que ya no gobierna propiamente su cuerpo, es evidente que produce un delirio... cuando más intenso es el amor, más profundo y vehemente es el delirio que provoca”. Erasmo de Rotterdam, *op. cit.* pág. 132 y 133

distinta al considerar que sí hay transferencia en la psicosis y, por lo tanto, es posible abordarla mediante el psicoanálisis.

Abordar la locura a partir de la mirada y la forma en que es mirada me parece el punto de partida de mis comentarios, ya que el paciente se ve mirado y mira. De ahí su relevancia para el abordaje de la locura que planteamos.

Mirar la locura como algo que nos asemeja a los demás, permite ir más allá de la misma locura, ya que nos concede la oportunidad de abordar el plano imaginario del paciente a través de un marco transferencial, es decir, de amor de transferencia, y así poder acercarnos al registro simbólico e intentar bordear el plano real, lo cual no resulta sencillo. Recordemos que no podemos hablar de los registros por separado, siempre uno está relacionado con los otros y así sucesivamente, como señaló J. Lacan (1975-1976).

Por su parte, cuando el analista mira a la locura como una enfermedad, poco podrá decir de la misma, simplemente porque el paciente psicótico se da cuenta y da cuenta a nivel transferencial de cómo es mirado y, por lo tanto, poco tendrá que decir a ese analista o médico respecto a su locura, así que será necesario meter el cuerpo para averiguar sobre ella. Alberto Sladogna (2007) puntualizó que el acto analítico es una situación que concierne al cuerpo, en donde el acto enunciativo analizante-analista es traspasado por el cuerpo, porque la voz es del cuerpo,<sup>46</sup> a lo cual podemos agregar que la mirada también le pertenece a través de los ojos.

Si el acto analítico implica meter el cuerpo, la relación transferencial tiene la misma implicación, es decir, hacerse cargo de una relación que está en el orden imaginario, simbólico y real.

---

<sup>46</sup>Sladogna, Alberto. 2007. "Seminario Oral: Las letras del caso, el caso de los caracteres, el caso José de León Toral". México, Universidad Autónoma de Querétaro. Facultad de Psicología.

Entre los que se denominan “sanos”, el miedo a la locura suele ser enfermizo. Así, analistas, terapeutas, médicos, enfermeras y familiares podemos caer en la locura de tratar a los psicóticos con pincitas porque están “enfermitos”.<sup>47</sup>

Durante una experiencia hospitalaria en la “Unidad de Salud Mental del Estado de Puebla. Rehabilitación Social”, mejor conocida como El Batán, en donde estuve a cargo del grupo denominado “esquizofrénicos” por espacio de seis meses, llamó mi atención lo siguiente: me encontré con una psicóloga que antes de mí estuvo coordinando dicho grupo, ella con sinceridad confesó que lo suyo no era la psicosis, sino que se encontraba fascinada con la rehabilitación con adictos pero, por cuestiones burocráticas, la habían puesto a cargo del grupo de “psicóticos.”

Sus terapias se enfocaban a la psicomotricidad fina de los pacientes, por lo que se podía observar que los pacientes realizaban actividades que los niños de kínder practican día a día: separar sopas, dibujar con crayolas, etcétera. Además, se refería a los pacientes como “sus niños”.

Los pacientes percibían esta mirada con la que su locura era vista, en donde asistían a una “escuelita” para que la “maestra” les enseñara algo. Incluso llamaba mi atención que una paciente solicitaba a su “maestra” que le dejara tarea. Dato curioso es que esta paciente portaba en el orden de lo imaginario el uniforme de la “escuelita”, pero tal es otra cuestión.

No me interesa criticar este abordaje de la psicóloga, simplemente señalar el enfoque que cada uno de nosotros, “profesionales de la salud,” podemos tomar. Aquí la locura evidentemente se miraba como una especie de retraso mental, en el que los pacientes debían ser enseñados como a niños de kínder y los pacientes se veían mirados de esa manera. ¿Esta mirada tiene que ver con que no había una

---

<sup>47</sup>Este término llamó mi atención durante mi estancia en un hospital psiquiátrico de la ciudad de Puebla, Pue., en donde el esposo de una paciente esquizofrénica se refería así para hacer mención de su esposa y otros pacientes.

fascinación de la psicóloga por la locura? Quizá simplemente no había sido mordida por ella, en el sentido de dejarla cautivada, lugar en donde muchos hemos quedado enganchados. Simplemente se le evitaba como locura para abordarla desde otra perspectiva que a su yo no le causaba conflicto: el retraso mental, al cual los pacientes fueron trasmudados.

### 2.1.2 Del psicótico al loco

La psiquiatría utiliza el término *psicosis* para dar cuenta de un cuadro de síntomas que refieren a esta “enfermedad”. El DSM IV define a la psicosis como “...término psicótico se refiere a las ideas delirantes y a las alucinaciones manifiestas, debiendo presentarse estas últimas en ausencia de conciencia de su naturaleza patológica”.<sup>48</sup>

La psicosis, para el psicoanálisis lacaniano, da cuenta de la estructura psicótica, que para Jacques Lacan (1955-1956) fue un asunto de la forclusión del significante del Nombre-del-Padre:

Supongamos que esa situación entrañe precisamente para el sujeto la imposibilidad de asumir la realización del significante padre a nivel simbólico. ¿Qué le queda? Le queda la imagen a la que se reduce la función paterna. Es una imagen que no se inscribe en ninguna dialéctica triangular, pero cuya función de modelo, de alienación especular, le da pese a todo al sujeto un punto de enganche, y le permite aprehenderse en el plano imaginario”. “¿De qué se trata cuando hablo de *Verwerfung*? Se trata del rechazo, de la expulsión, de un significante primordial que a partir de entonces faltará en ese nivel. Este es el mecanismo fundamental que supongo está en la base de la paranoia.”<sup>49</sup>

Para hablar del individuo nombrado “psicótico” preferiré llamarlo “loco”, para hacer notar mi repudio hacia aquellos médicos que se han dedicado a catalogar a estos pacientes en el orden de la enfermedad y de la sin razón; incluso hay quienes dicen que en el loco la razón no opera, lo cual no considero necesariamente cierto:

---

<sup>48</sup>Infobase. 2004. Freud, Lacan, “Diccionario y DSMIV”. Versión CD.

<sup>49</sup>Lacan, Jacques. 2004. *Seminario 3. Las psicosis*. (1955-56) Sesión XV. “Acerca de los significantes primordiales y de la falta de uno” (18 de abril de 1956) pág. 291 y Sesión XI. “El rechazo de un significante primordial” (15 de febrero de 1956) pág. 217. Argentina, Ed. Paidós.

por el contrario, la razón predomina, sólo basta recordar a Sérieux, P. y Capgras, J. (1909), mismos que titulan su obra *Las locuras razonantes*<sup>50</sup> o a Chesterton (1909) el cual hace suya la frase “el loco es aquel que ha perdido todo excepto la razón”.<sup>51</sup>

Alberto Sladogna en su artículo “Recorrido del nudo Locura-Psicosis” nos dice: “loco (locura) no es psicótico (psicosis). Ya lo demostró Ferdinand de Saussure: un significante dice lo que otro significante no dice, hay entre ellos diferencias”.<sup>52</sup>

Sin embargo, para esclarecer el planteamiento al cual quiero llegar, es importante destacar que aunque todos tenemos algo de locos, como lo enuncia el dicho popular mexicano “De músicos, poetas y locos todos tenemos un poco”, hay locos con estructura psicótica, a los cuales la psiquiatría denominó explícitamente psicóticos.

Considero que esta denominación conlleva implicaciones subjetivas en tanto al abordaje, relacionadas con la mirada con que un paciente puede ser abordado en cualquier tipo de tratamiento. Para ejemplificar lo antes dicho citaré a Esquirol en su tesis denominada *Las Pasiones*, en donde el tratamiento moral para el denominado alienado está en el orden de hablar y mirar al paciente como a alguien que razona:

Un joven de 20 años, cirujano de su batallón... pierde la razón y se cree destinado a grandes cosas; exige consideraciones, respetos; trata con desprecio a sus iguales y a sus jefes; finalmente se libra a actos de furor porque la figura de aquellos que encuentra tienen la desgracia de no gustarle o porque comentan algo que él interpreta mal. Empieza a oír a su padre y amenaza con exterminar todo con su espada. Lo conducen conmigo... habla amenazante e imperioso; rechaza con desdén los alimentos; después de haberlo mirado fijamente: joven debe permanecer aquí

---

<sup>50</sup>Sérieux P. y Capgras J. 1909 *Las locuras razonantes* (Selección de textos dirigidos por Graciela Napolitan) Argentina, Ed. La Campana.

<sup>51</sup>“*The madman is not the man who has lost his reason. The madman is the man who has lost everything except his reason.*” G.k. Chesterton. 1909. *Orthodoxy*. Cap. “*The maniac*”. Obtenido en noviembre 2007 en *Scepticism and Madness*. 2002. [http://myweb.tiscali.co.uk/cslphilos/GKC\\_Scepticism.htm](http://myweb.tiscali.co.uk/cslphilos/GKC_Scepticism.htm)

<sup>52</sup>Sladogna, Alberto. 1992. *Revista Artefacto No. 4*, Art. “Recorrido del Nudo Locura-Psicosis”. México, Ed. ELP.

algún tiempo, si quiere estar bien sea honesto; si se conduce como un hombre privado de la razón, se lo tratará como se trata a los locos. Elija.<sup>53</sup>

Así pues, el tratamiento consiste en una sacudida moral y se basa en proveer al paciente de cuidados poniendo en juego la razón, es decir, Esquirol le apuesta a una razón que prevalece o, por lo menos, regresará y de esto depende el éxito que él mismo comenta.

Si al loco se le mira como a un enfermo, dicha implicación estará estrechamente relacionada con el ámbito psiquiátrico en donde psicótico es igual a un cuadro psicopatológico.

En psicoanálisis no nos interesa tratar con patologías sino con sujetos. Recordemos la propuesta de Jean Allouch (1993), “La clínica del Pernepsi”<sup>54</sup>, de ahí mi insistencia en pasar del término psicótico al término loco. Sin embargo, asumo que aunque mi postura al respecto me resulta clara, en un contexto tan plagado de la medicina como lo es el nuestro, borrar o erradicar por completo el término psicosis será imposible. Sin embargo, sigue siendo importante retomar la esencia del término locura desde el sentido de Erasmo de Rotterdam.

### **2.1.3 Acerca de la transferencia en la psicosis**

Para Sigmund Freud (1914-1915), la transferencia se encuentra ligada al amor, puesto que nace a partir de un vínculo tierno que el paciente establece con su médico (analista). Este llamado amor de transferencia, colocado en el analista, a diferencia de otro tipo de amor que cualquier pariente pudiera ofrecer al paciente, plantea una posibilidad de cura. Recordemos que la transferencia no es hacia cualquier analista, así como el amor no es dado ni confiado a cualquier analista.

---

<sup>53</sup>E. Esquirol. 1805. *Las pasiones*. Paris, Imprenta de Didot Jeune. pág. 14

<sup>54</sup>Allouch, Jean. 1993. *Saber de la locura*. Litoral 15, Art. “Perturbación en Pernepsi”. Argentina, Ed. ELP. pág. 27. La propuesta esencialmente consiste en no realizar abordaje desde la psicopatología: perversión, neurosis, psicosis.

Así pues, es importante que el analista se reconozca como artefacto en su función y se haga cargo de ese amor de transferencia con la única finalidad de darle curso al tratamiento analítico.

Al respecto, Sigmund Freud [1915(1914)], en “Puntualizaciones sobre el amor de transferencia”, expone la posibilidad de que un paciente se enamore de su analista a causa de este amor de transferencia. El error no es que ocurra, sino que el propio analista erotice esa transferencia aprovechando su situación y ese amor de transferencia se convierta en un amor de otro orden.<sup>55</sup> Freud dice al respecto:

Si uno es capaz de aclarar de nuevo la situación, reconocerá como la causa de la perturbación el hecho de que el paciente ha transferido sobre el médico intensos ceñimientos de ternura que ni la conducta de este ni la relación nacida de la cura la justifica. La forma en que esta ternura se exteriorice y las metas a que aspire dependerán, desde luego, de las circunstancias personales de los dos participantes.<sup>56</sup>

En 1912, en “Sobre la dinámica de la transferencia”, Freud escribe acerca de un momento en que la transferencia sobreviene durante una relación analítica. Refiere: “La resistencia acompaña todos los pasos del tratamiento; cada ocurrencia singular, cada acto del paciente... En este punto, según lo atestigua la experiencia, sobreviene la transferencia”.<sup>57</sup>

Para este caso, debemos entender el concepto de resistencia no como una oposición del paciente a reconocer sus impulsos o motivaciones inconscientes, sino como aquello que suspende o detiene las ocurrencias, alterando la asociación libre como un punto en que el paciente presenta un silencio en el discurso que le permite

---

<sup>55</sup>“... el analista jamás tiene derecho a aceptar la ternura que se le ofrece ni a responder a ella”. Freud, Sigmund. 2004. *Obras Completas de Freud*. Tomo XII. “Puntualizaciones sobre el amor de transferencia”. (1914-15) Argentina, Ed. Amorrortu. pág. 167

<sup>56</sup>Freud, Sigmund. 2004. *Obras completas de Freud*. Tomo XVI. “27ª. Conferencia. La transferencia”. Argentina, Ed. Amorrortu. pág. 401

<sup>57</sup>Freud, Sigmund. 2004. *Obras completas de Freud*. Tomo XII. “Sobre el amor de transferencia”. (1912) Argentina, Ed. Amorrortu. pág. 101

introducir este amor de transferencia. La resistencia se da en un momento nodal, en donde un significante puede cobrar sentido.

Así pues, ante la resistencia en el discurso analítico, algo deja de nombrarse y es ahí donde ese vacío, que equivale a un silencio o suspenso, opera y en donde algo en el orden de la presencia de ese analista se juega para lograr esa transferencia. Cabe aclarar que no pretendo reducir la transferencia a la noción de resistencia.

Entonces, la transferencia cobra vital importancia en el análisis, ya que va de la mano del concepto de cura analítica, siendo ésta la única vía posible para lograrla y muy a pesar de la concepción psicoanalítica freudiana acerca de la imposibilidad de poder realizar análisis a pacientes psicóticos, es interesante recordar que si bien Freud toma como caso paradigmático a Schreber y estudia ampliamente la psicosis paranoica, pareciera que éste no se permite un acceso al amor de transferencia con estos pacientes. Lo anterior no niega la posibilidad del abordaje psicoanalítico como lo muestra el planteamiento de la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan que nos permite pensar en la posibilidad del abordaje. Recordemos que Lacan ubica al analista como un sujeto-supuesto-saber (SsS) y es en este lugar que ubica a la transferencia. Sin embargo, es importante hacer notar que el paciente con estructura psicótica, no ubicará al analista como a un sujeto portador del saber, a diferencia del neurótico, ya que él no necesita de un Otro que le dé la verdad, él ya tiene ese saber incorporado en su delirio<sup>58</sup>. Puntualización de sobremanera importante, ya que si un analista se ubica desde una postura semejante a como lo haría con un neurótico, es decir, como SsS, comete el error de creer que dicho paciente entrará en amor de transferencia, ya que sólo cuando uno se ubica como ignorante de ese saber que

---

<sup>58</sup>“En todos los casos, la idea delirante es sustentada con la misma energía con que el yo se defiende de alguna otra idea penosa insoportable. Así pues, aman al delirio como a sí mismos. He ahí el secreto.” Freud, Sigmund. 2004. *Obras completas de Freud. Tomo I.* “Manuscrito H. Paranoia” (24 de enero de 1895) Argentina, Ed. Amorrortu. pág. 250. Al respecto puntualizará Javier Rosales (2008), “el psicótico sabe que Dios le habla a él, él es SsS, y sobre eso él tiene la certeza” Con lo cual podemos entender que si el analista está advertido del saber del delirante, su posibilidad como Erastes en el amor de transferencia le brinda la oportunidad ocasional de transformarse en Anteros, y es que pareciera que estos paciente ponen constantes pruebas a su analista antes de confiar su delirio.

nada más pertenece al paciente y muestra interés en el mismo, el paciente comparte esa atesorada verdad, misma que ahora puede bordearse.

Sabemos que en el psicoanálisis la cura se juega alrededor del amor de transferencia, en el que se encuentran implicados tanto analista como analizante. En la psicosis algo parecido deberá jugarse para que el loco pase a otra cosa distinta de la que comenzó. Aquí la inmersión de este cuarto elemento: *le sinthome*, en donde considero puede llegar a incluir al analista para ser colocado por el mismo paciente como sostén (momentáneo) de aquello que es su estructura. En tal caso es indispensable destacar la importancia de que el analista no debe quedar capturado e inmiscuido eternamente en este *sinthome*, sino que se vea como un artefacto del análisis, es decir, sólo a manera de función que como analista tiene.

Una puntualización que me interesa rescatar es la abordada en “Perturbación en Pernepsi” de Jean Allouch, en donde hace referencia a que el paciente psicótico con síntoma neurótico es analizable, así como algunos con síntoma psicótico. “...todo el mundo tiene síntomas neuróticos pero sólo algunos, empujados por dichos síntomas, llegan a demandar un análisis con un psicoanalista. Al llamarlos psicóticos, Lacan dio ese día un criterio que los diferencia del común de los neuróticos”.<sup>59</sup> Aquí pues, se llama psicótico a aquel que, movido por lo que Allouch denomina síntoma neurótico, demanda un análisis, en el sentido de que sólo el que está loco busca un espacio analítico para trabajar sus sufrimientos, sus infiernos. Se necesita estar loco para hacerlo.

En apariencia, aquel psicótico con síntoma psicótico no tendría la posibilidad de demandar un análisis, gracias a su cordura. Planteamiento paradójico:

¿qué ocurre con los “otros”, en particular con los psicóticos con síntoma psicótico?...

Lacan observa que tienen “la cordura de no ir a demandarle a un analista que se

---

<sup>59</sup>Jean Allouch, *op. cit.* pág. 31

ocupe de ellos... cordura” en boca de Lacan... una cierta incompatibilidad entre el discurso del psicótico y el discurso analítico.<sup>60</sup>

Sin embargo, Allouch no descarta la posibilidad de que el psicótico con síntoma psicótico en ciertos casos pueda demandar un análisis y por lo tanto mantener una relación transferencial en análisis.

...desde el momento en que la transferencia pudo ser referida al sujeto-supuesto-saber, de aquello a partir de lo cual se instaura una transferencia, dicho en otros términos, de aquello a partir de lo cual, ahora podemos decirlo, un sujeto psicótico de síntoma neurótico o -a veces- psicótico se dirige a un psicoanalista para liberarse de él.<sup>61</sup>

Ahora bien, Jean Allouch en su artículo “Ustedes están al corriente hay una transferencia psicótica”<sup>62</sup> trabaja claramente la justificación que refutaría la posición freudiana respecto a la psicosis. Cito:

Marquemos la especificidad de la transferencia psicótica con una fórmula: el neurótico transfiere, el psicótico plantea transferencialmente. Esta fórmula conjuga, en un corto-circuito, la puesta al día de la transferencia en Freud y un enunciado retomado de la lectura lacaniana de Schreber.

Por ejemplo, Schreber plantea transferencialmente una erotomanía divina.

Es importante destacar la manera en que este escrito resalta que hay psicóticos que se colocan como testigos, en la voz pasiva que un verbo sugiere, es decir “se es tomado”, “se es mirado”, por ejemplo, por un perseguidor. Ahí la transferencia.

Podríamos decir que en algunos casos el psicótico plantea literalmente la transferencia, ya que sólo de esta manera podemos explicar por qué el delirio de un

---

<sup>60</sup>Ibid, pág. 32

<sup>61</sup>Ibid, pág. 34

<sup>62</sup>Allouch, Jean. 1989. *La psicosis*. Revista Litoral. Art. “Ustedes están al corriente hay una transferencia psicótica”. (1986) Argentina, Ed. EPL. pág. 41

paranoico o un esquizofrénico está dirigido hacia alguien con el cual tiene una relación de orden transferencial. Algunos pacientes psicóticos suelen incluir en sus delirios a gente encargada de su tratamiento, llámese analista, psiquiatra o terapeuta.<sup>63</sup> Precisamente por este motivo es más fácil decir que no existe transferencia en la psicosis, ya que hacerse cargo de ésta tiene implicaciones en el sentido de sostener literalmente con el cuerpo esa relación de amor de transferencia.

Jean Allouch enuncia al respecto:

A veces, puedo testimoniario, este rechazo de rehusar sostener el lugar de perseguidor puede servir de apoyo a una intervención que puede tener un efecto de sopladura del delirio. La sedación que sigue no merece sin embargo el empleo de la mala palabra: "curación". Por el contrario, podemos intervenir cuando, dirigiéndose a nosotros como a un semejante, como a un co-delirante potencial, el psicótico espera de nosotros una confirmación de la experiencia que él sufre y de la que se hace entonces para nosotros el testigo. Pero tenemos que merecer a sus ojos, ese lugar de pequeño otro; él está lejos, en efecto, de ofrecernos de entrada la confianza que nos acuerda entonces.<sup>64</sup>

Así pues, el paciente pone pruebas para decidir si confiará o no en el analista.

Finalmente, apoyándonos en el planteamiento lacaniano de que el inconsciente es el discurso del Otro, podemos decir que en la locura ese discurso es literalmente del Otro, mismo que manda en su delirio. En el caso de la neurosis, el

---

<sup>63</sup>Durante el mes de noviembre del 2007 realicé una intervención de emergencia en el domicilio de una paciente psicótica con intento de suicidio. Dicha paciente comentó ser médico. La paciente estaba enojada y alcoholizada cuando llegué, sin embargo, aceptó hablar conmigo negándose a que alguien más permaneciera en su recámara. No ampliaré mucho acerca de la intervención, ya que fue larga; sin embargo, me interesa resaltar que el orden de la transferencia se hizo presente de manera gráfica a través del delirio, en donde, he de confesar, mi intervención estuvo plagada de locura, ya que trabajé de la mano del delirio.

El delirio (llamado megalomaniaco por la psiquiatría) giraba alrededor de un espíritu con connotación ambivalente amor-odio que hablaba a través de ella, éste era llamado "Sol", el cual comentaba había sido su marido y había vivido con él en París. Un momento que a mi parecer corrobora la transferencia a través del delirio es un relato de "Sol" en donde comienza a alucinar que un tráiler va a atropellar a nuestra paciente, momentos de angustia durante el delirio, así que introduje mi discurso metiéndome en la escena diciendo de manera segura que el camión se había desviado y no la mataría, lo repetí un par de ocasiones más hasta asegurarme de que la paciente efectivamente pudo ver la escena (en el delirio) de la cual yo hablaba. Una servidora formó parte del delirio a partir de esta intervención y es a mi parecer a partir de un silencio en el discurso delirante en donde se introdujo la transferencia.

Casi al final de la intervención "Sol" abrió los ojos dirigiéndose a mí y diciendo que quería conocer a la que sería la terapeuta de su esposa.

Acerca del intento de suicidio la paciente desistió, quizás por el agotamiento y por la hora.

<sup>64</sup>Jean Allouch, *La psicosis*. pág. 52

analista es colocado en el lugar de ese Otro por largo tiempo; sin embargo, precisamente la diferencia entre un abordaje psicoanalítico con un neurótico y con un psicótico radica en la puesta en escena del analista, cuya posición posibilitará o no el poderse introducir desde la transferencia y el psicoanálisis, cosa no siempre fácil ni posible, pudiendo así pensar que efectivamente existe una transferencia en la psicosis y que por lo tanto el abordaje psicoanalítico podría suceder, aunque no en todos los casos.

Así pues, la cura analítica en la psicosis no apostaría por quitar los delirios o alucinaciones del paciente, propósito que, dicho sea de paso, es lo que hace la psiquiatría, al grado de suprimir el discurso delirante de éste, ¿entonces la cuestión de la cura consistiría en que nuestro paciente esté advertido de su locura y pueda discernir entre lo que está en el orden de la realidad y lo que deviene de su realidad interna? ¿A qué podríamos llamar cura analítica en la psicosis?

## **2.2 La cercanía entre Joyce y la locura**

No podemos negar la locura de Joyce, locura en el sentido que indicaba Erasmo de Rotterdam. Sólo a través de la locura, Joyce podría realizar literatura como *Finnegans Wake*, en donde articula su escritura, aparentemente, con la finalidad de que los universitarios estuviésemos entretenidos por varias centenas de años en el intento de, ya no digamos descifrar, acercarnos al enigma, porque es un lujo que costaría mucho más tiempo alcanzarse, sin asegurar el éxito.

Retomaré algunas notas obtenidas de *James Joyce. Cartas de amor a Nora Barnacle*<sup>65</sup> para realizar puntualizaciones acerca de la locura de Joyce, referida por sí mismo.

La locura que James Joyce hace saber a su amada es producto de su amor desbordante por ella; sobre todo, con un corte pasional.

---

<sup>65</sup>James Joyce, *op. cit.*

Esta noche tengo una idea más loca que lo habitual. Me gustaría que me azotaras... Creo que estoy un poco loco. ¿O acaso el amor es locura?... Recuerdo la primera noche en Pola, cuando en el tumulto en nuestros brazos pronunciaste cierta palabra...En tus ojos había locura...<sup>66</sup>

Estoy todo el día excitado. El amor es un maldito fastidio, especialmente cuando también está unido a la lujuria.<sup>67</sup>

En verdad, Joyce escribe a su amada a la manera de Erasmo en *Elogio de la locura*, mismo que muestra al amor como un acto relacionado a la locura, el cual lleva al enamorado a realizar actos locos, mas no en el sentido de una estructura psicótica.

Es de hacerse notar que estas cartas manifestaban la necesidad de Joyce de ser protegido por Nora, su esposa, misma que es dueña de su locura. Él se siente sostenido por ella y le asigna tal responsabilidad, puesto que el escritor se asume como un niño.

¿Me quieres verdad? Ahora debes tomarme en tu seno y protegerme, y quizás apiadarte de mis pecados y locuras y conducirme como a un niño.<sup>68</sup>

La locura en Joyce en estas cartas se muestra como parte de un deseo sexual, del ámbito del goce, del paraíso.

Querida tengo un montón de noticias para contarte, y te las contaré cada noche en los intervalos entre las otras cosas. ¡Qué momento éste, querida! Una breve locura o el paraíso. Sé que pierdo la razón mientras dura.<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup>Ibid, "Carta 2 de septiembre de 1909." pág. 61

<sup>67</sup>Ibid, "Carta 7 de septiembre de 1909" (2) pág. 69

<sup>68</sup>Ibid, "Carta 7 de septiembre de 1909" (1) pág. 67

<sup>69</sup>Ibid, "Carta 7 de septiembre de 1909" (2) pág. 70

El término locura no es un término desconocido para nuestro artista; me refiero a que no era lejano de su propio discurso cuando era referido a sí mismo. Sin embargo, es importante recalcar que la locura que Joyce profesaba era una locura pasional por Nora, dueña de sus locuras. Recordemos del capítulo anterior, el momento en que James Joyce, presa de los celos, enloquece ante el supuesto de que su amada le había sido infiel.

### **2.3 Psicosis o Esquizofrenia en la familia Joyce**

Hemos puntualizado la diferencia existente entre locura y psicosis; sin embargo, también es importante resaltar que el hecho de que un médico psiquiatra realice un diagnóstico de psicosis, en nuestro contexto, nos da la pauta para referirnos al paciente cuya estructura es psicótica y por lo tanto presenta un cuadro con delirios y alucinaciones.

Acercas de la psicogénesis de la psicosis se ha intentado dar cuenta de ella y muchos teóricos la han referido desde el orden generacional, en donde, se dice que “para que haya un niño psicótico se requieren al menos del trabajo de dos generaciones, es decir, el psicótico es la tercera generación”.<sup>70</sup> Puntualización en la que Lacan coincide con Cooper durante “Las jornadas sobre la psicosis en el niño”, llevadas a cabo en octubre de 1967.

Es en el ensayo denominado “La tercera generación: Lucía Joyce”<sup>71</sup> donde se plantea la tesis de que Lucía pertenece, al igual que su hermano Giorgio, a la tercera generación; sin embargo, él no psicotiza, lo que nos permite aclarar que ser la tercera generación no basta, se requiere de otros factores.

La primera generación será el abuelo, John Stanislaus Joyce, en donde un dato interesante al respecto es que es hijo único y queda huérfano de padre a los 17 años. Sabemos que John marcó una carencia paterna en James Joyce, que se

---

<sup>70</sup>Marcer B.V. y Marón R.G. 2003. “La tercera generación: Lucía Joyce”. Obtenido agosto 2006 en <http://www.efba.org/efbaonline/marcer-04.htm>

<sup>71</sup>Ibid.

manifestaría en el descuido que tuvo respecto a su propia función paterna. Señalan Marcer y Marón (2003) que la carencia consiste, no en la falta del Nombre del Padre, sino en un padre que no acude cuando es convocado, es decir, no como forclusión del Nombre del Padre, precisamente porque Joyce estaba cargado del padre.

La segunda generación la conforman Joyce y Nora. Un dato relevante, destacado por estas autoras, tiene que ver con que Joyce se ubica como un niño ante una madre (Nora), lo cual coloca al artista como a un hombre flojo de falo. El mismo Joyce se anula como padre, ubicándose como hijo de Nora y por lo tanto como hermano de Giorgio y Lucía. Lo curioso del caso es que la misma Nora, confundida, no pudo cubrir ese hueco impuesto por Joyce.

“Nora –en su función materna- no puede reparar el vacío, la falta de sostén simbólico, el caos, en que queda apresada cuando entra en el torbellino de su vida con James Joyce”.<sup>72</sup>

La tercera generación: Giorgio, en él recae desde el nombre todo menos la función de hijo; recordemos que así se llamaba un hermano muerto de Joyce. Por otro lado, Giorgio sí lleva a cabo el sueño de ser tenor, mismo que nadie de la familia había logrado y es así que se hará cargo temporalmente de asuntos que corresponden al padre; entre otros, la economía.

Lucía, también tercera generación, es marcada por la falta desde el momento de su nacimiento. Dirá Nora que al nacer en el Hospital de Trieste, en la sala de pobres, esto sería como nacer en la calle. Al mismo tiempo, Joyce estuvo internado durante dos meses debido a un brote artrítico, lo cual ratifica la falta sobre Lucía.

### **Cambio de comportamiento en Lucía, tercera generación**

Retomando la vida de Lucía, en 1930<sup>73</sup> comenzó a tener cambios en su comportamiento. Carol Loeb Shloss<sup>74</sup>, especialista en literatura inglesa e irlandesa de

---

<sup>72</sup>Ibid.

<sup>73</sup>Amazon, *op. cit.*

<sup>74</sup>Gara, *op. cit.*

la universidad de Stanford, misma que ha obtenido el derecho de publicar fragmentos de la correspondencia entre James Joyce y su hija, devela el siguiente hecho:

Una pelea familiar se desató cuando celebraban el 50 cumpleaños de Joyce. Lucía levantó una silla y se la arrojó a su madre. Su hermano la internó en una clínica. Sólo tenía 25 años, pero ahora estaba atrapada en una vida que alternaría hospitalizaciones con infelices visitas a casa.

¿Enojo o venganza de Lucía contra su madre? ¿Venganza por el rechazo o la poca atención recibidos desde niña, por la notable preferencia hacia su hermano mayor y por no permitirle incursionar en la danza?

En otra ocasión, estando en Irlanda, provocó un incendio. Tras el fallido intento de seducir a los novios de sus primas, dejó una llave de gas abierta toda la noche para más tarde escapar y vagar por las calles de Dublín durante seis días. Dicha escena fue inmortalizada en *Ulises*.

En el psiquiátrico Burghölz, clínica de Zurich, donde Jung trabajaba, fue diagnosticada esquizofrénica; sin embargo, Jung atendió muy poco a Lucía, debido a la mala relación entre James Joyce y el psicoanálisis, es decir, Jung representante del psicoanálisis y de Sigmund Freud. Tres versiones al respecto:

1. Carl Jung llegó a atender a Lucía pero a ella le desagradó “pensar que un suizo grandote, gordo y materialista intente apoderarse de mi alma”, exclamó Lucía.<sup>75</sup> Si dicha expresión fuera cierta, no dudaría que James Joyce hubiera influido en ella.
2. Aunque Joyce impulsaba a Lucía para que escribiera, parecía no ser no el remedio. Le recomendaron llevar a Lucía con Jung. Como antecedente, Jung había escrito un texto sobre el *Ulises*. Cuando Joyce llegó le dijo: “Acá le traigo los textos que ella escribe, y lo que ella escribe es lo mismo que escribo yo”, porque él estaba escribiendo *Finnegans Wake*. Jung contestó: “Pero allí donde usted

---

<sup>75</sup>Ibid.

nada, ella se ahoga”.<sup>76</sup> Aquí encontramos una crítica no sólo de su afamado *Ulises*, sino una verdad que evidentemente enojó a Joyce, alejándolo de su hija.

3. Joyce toda su vida escribió a partir del dinero que le daban las mujeres. Y es allí donde toda una novela se teje notablemente entre literatura y psicoanálisis. La primer mecenas de Joyce, en efecto, Mrs. Mc Cormick, quería por todos los medios, a sus expensas, hacer psicoanalizar a Joyce por Jung. Joyce rechaza esta proposición y Mrs. Mc Cormick suspende el trato que le dispensaba.<sup>77</sup>

Sin embargo, cuando Lucía enferma es tratada por Jung, el mismo que había escrito una crítica sobre *Ulises* acusando a Joyce de esquizofrénico. “Jung que era sexualmente muy *naif*, como son muy a menudo los psicoanalistas, había escrito a Joyce que para poder escribir el monólogo de Molly, era necesario ser la “abuela del diablo”.<sup>78</sup>

Así pues, estas tres versiones de por qué Jung atiende tan poco tiempo a Lucía se podrían leer con bastante lógica de tres a uno, mismas que parecieran mostrar un trozo de verdad, y es que la mofa que suele usar Joyce sobre el psicoanálisis en su obra *Finnegans Wake* confirma el notable repudio al mismo. Lo curioso es que mientras James Joyce parecía aborrecer al psicoanálisis, mantenía cierta relación con él: Freud, en inglés, significa: Joyce, concepto para el que, en español, se usa Alegría.

Continuando con el tema del cambio de comportamiento de Lucía, en 1933, mientras estaba con sus padres, comete otro acto de locura.

Una corte distrital estadounidense autorizó que *Ulises* se publicara en Estados Unidos, pese a protestas que era una obra obscena. El teléfono sonaba constantemente con llamadas de felicitación, y Lucía cortó el cable gritando <<C’est

---

<sup>76</sup>Piglia, Ricardo. 1999. *Saber y Poder*. “Joyce, Lucía y Jung”. Obtenido octubre 2007 en <http://ejem89.blogspot.com/2007/02/joyce-luca-y-jung.html>

<sup>77</sup>Sollers, Phillippe. 2004. “Joyce y Cía”. Obtenido octubre 2007 en <http://escholarship.bc.edu/xul/iss9/12/>

<sup>78</sup>Ibid.

*moi qui est l'artiste!*>> (¡Soy yo quien es la artista!). Cuando repararon el cable, ella lo cortó de nuevo.<sup>79</sup>

Nótese que la expresión “¡Soy yo quien es la artista!” nos remite al mismo Joyce y la apuesta en el *Retrato del Artista Adolescente* en donde James es quien es el artista. Esto nos entrelaza a la llamativa relación existente entre padre e hija, en donde el síntoma del primero es cargado por la segunda, ¿acaso hablamos de locura compartida?

### **Un significante de nacimiento**

En el nombre Lucía aparece un significante importante: luz, mismo que remite a lo opuesto, a la casi ceguera en Joyce, en donde dicho nombre hace referencia a Santa Lucía.

La relación Joyce-Lucía-Psicosis tendrá que ver, entre otras cosas, con aquello que está en el orden de la ceguera de Joyce y la clarividencia de Lucía, misma que es superpuesta por el mismo Joyce, en donde algo del orden de la falta en el padre es atribuido a su hija, de la ceguera a la clarividencia.

En tanto a la afección de Joyce, todos sus biógrafos hablan al respecto, en donde algunos estudiosos del arte joyceano<sup>80</sup> comentan acerca de la debilidad de sus ojos, y que pasó largos periodos de su vida casi en estado de ceguera.

Todo parece indicar que James Joyce trasmuda su síntoma por el contrario, Lucía. De ceguera a clarividencia hay un enorme recorrido en donde pareciera que una falta asumida durante toda la vida de nuestro escritor (la vista) es recompensada a su hija esquizofrénica, es decir, la recompensa con aquello que más aprecia para sí mismo: la vista. Recompensa su falta de atención durante años para volcar la mirada hacia ella y, no sólo eso, sino que otra forma de recompensar a Lucía una

---

<sup>79</sup>Gara, *op. cit.*

<sup>80</sup>Joyce James. 2002. *Retrato del Artista Adolescente*. “Prólogo”. México, Ed. Editores Mexicanos Unidos, S.A.

vez que abandona el arte de la danza es a través del arte de las letras iluminadas, significante que nuevamente se pone en juego en la relación James-Lucía, entonces, Lucía es luz para Joyce.

Por otro lado, si regresamos a los orígenes religiosos de nuestro artista, la luz tiene un significado de bienaventuranza, de origen evidentemente divino, mismo que a Jesús permitió, en sentido metafórico, sanar y curar; así, podríamos deducir que el significante “luz”, reúne todos los requisitos que Lucía necesita para quitarle la ceguera a su padre.

Con todo lo anterior, mucho se habla acerca de la ganancia secundaria de la enfermedad, dato que me parece se hace notar en Lucía, ya que logra aquello que nunca antes obtuvo: ser mirada por el padre, deseo retomado del deseo incestuoso de ser mirada por el padre, pero no como hija, sino como mujer. Y me atrevería a aseverar que estuvo a punto de conseguirlo al convertirse en su musa inspiradora.

Las preguntas a retomar en los siguientes capítulos son ¿Joyce queda fuera de la estructura psicótica? ¿Qué aporta James Joyce a la teoría psicoanalítica que inspira a Jacques Lacan a dedicarle un seminario completo?

## Capítulo III. La escritura de James Joyce ¿relación con el psicoanálisis?

### 3.1 La escritura en psicoanálisis

La escritura en el psicoanálisis aparece como un medio de transmisión y como una forma de hacer lazo social con otros analistas o lectores del psicoanálisis. Un ejemplo de transmisibilidad en psicoanálisis es la fábrica de caso: trabajo sobre testimoniales, textos biográficos, autobiográficos, en donde se muestra una problemática de carácter clínico. Esto es lo que se denomina psicoanálisis en extensión.

Freud en un intento por traducir los sueños, materiales que se presentan a manera de escritura, recurrió a la técnica de Champollion con el desciframiento de los jeroglíficos, y apoyado en esta técnica, Sigmund construyó la interpretación de los sueños, realizando el análisis de diversos sueños, entre ellos los suyos. Podríamos nombrar muchos casos al respecto, ejemplo de ello es el caso del hombre de los lobos, respecto al cual cito a Derrida: "...en *El hombre de los lobos*. Como el sueño se desplaza por un bosque de escritura, la *Traumdeutung*, la interpretación de los sueños será, sin duda, en primera instancia, una lectura y un desciframiento".<sup>81</sup>

El sueño es tomado en psicoanálisis como una forma de escritura:

Al estar construido el sueño como una escritura, los tipos de transposición onírica correspondían a condensaciones y a desplazamientos ya practicados y registrados en el sistema de los jeroglíficos. El sueño no haría sino manipular elementos... encerrados en el tesoro jeroglífico, un poco como una palabra escrita recurriría a una lengua escrita...<sup>82</sup>

Así como para el psicoanálisis el discurso del propio sujeto en análisis es una manera de escritura, de la cual habrá que descifrar a la manera de Champollion y

---

<sup>81</sup>Derrida, Jaques. 1989. *La escritura y la diferencia*. Cap. 7 "Freud y la escena de la escritura". Barcelona, Ed. Anthophos. pág. 285

<sup>82</sup>Ibid, pág. 287

habrá que leer los signos de las diversas manifestaciones del inconsciente, mismos que figuran en el discurso del sujeto, y de los cuales nos interesará destacar los lapsus y por supuesto los síntomas. Recordemos que para Saussure el signo lingüístico consta de dos caras unidas en una sola entidad: significante (imagen acústica) y significado (concepto). ¿Cómo leer un signo en psicoanálisis? Remitiéndonos a las diversas manifestaciones del inconsciente, por ejemplo un lapsus se convierte en un signo compuesto por significante y significado, que según la propuesta de Jean Allouch dicho significante se tendrá que leer a la letra.

La escritura entonces, está compuesta por signos que hacen posible que otros podamos entender el contenido de dicha lectura. En el ámbito clínico se puede escribir incluso a manera de huellas o trazos. Por ejemplo, alguien puede escribir sobre su cuerpo, no sólo a través de tatuajes, sino en forma de cicatrices, y es que hay heridas que marcan en la vida del ser humano. Estas huellas se pueden leer. Toda escritura, requiere un lector, para así poder pasar a la lectura del escrito:

Que la puesta en relación consiste en una “lectura del signo” quiere decir que existe una lectura anterior a la escritura, que cierto “leer” precede al escrito. Esta lectura es, entonces, distinta de aquella aislada en Lacan y designada como una “lectura del escrito... La lectura del signo es no solo anterior sino previa a lo escrito...”<sup>83</sup>

Un signo significa algo para alguien, puede ser una huella, un trazo, una marca, una letra y estos son signos convencionales, mientras que en el caso de los sueños las imágenes son cifras.

Leer significantes, requieren de algo más que conocer la lengua materna del paciente, requiere de un lector que preste su cuerpo a dicha lectura, es decir, preste oídos y boca. Esto implica transferencia, y es que es sólo a través de ésta es que se puede pasar a otra cosa distinta de la cual se inició en análisis, ya que sólo con ella es posible bordear aquello que está en el orden del inconsciente.

---

<sup>83</sup>Allouch, Jean. 1984. *Letra por letra*. Cap. 7 “La conjetura de Lacan sobre el origen de la escritura”. Argentina, Ed. Edelp. pág. 159

Acerca de la relación significante y significado en la escritura, Lacan (1973) puntualiza lo siguiente:

Si algo puede introducirnos en la dimensión de lo escrito como tal, es el percatarnos de que el significado no tiene nada que ver con los oídos, sino sólo con la lectura, la lectura de lo que uno escucha de significante. El significado no es lo que se escucha. Lo que se escucha es el significante. El significado es el acto del significante.<sup>84</sup>

Escuchar-leer son clave en la relación significante-significado. Sin embargo, si agregamos la variable “escrito” podemos remitirnos al propio Joyce que produce escritura a la manera de suturar la falta del padre. Entonces, la posibilidad de escribir -a la manera de sutura- en un sujeto se localiza cuando existe un otro en condiciones de poder hacer una lectura de dicha operación. Condición no necesaria en Joyce, dato interesante que abordaremos el próximo capítulo.

Algunas puntualizaciones acerca de la función de lo escrito en el discurso analítico y en el psicoanálisis nos llevan a reflexionar lo siguiente:

1. El discurso en el acto analítico se muestra a la manera de una escritura y se lee de manera literal y más allá del sentido. La manera de leer sitúa al psicoanálisis en una postura distinta respecto a otras disciplinas.
2. En la escritura de Lacan encontramos la escritura topológica de los nudos, la cual utiliza amarres para dar cuenta de estructuras. Además la utilización de fórmulas en la escritura lacaniana tiene efectos subjetivos en la lectura ya que hablamos de letras que designan sujetos y lugares, a su vez, los redondeles de los nudos dan cuenta de aquello que pareciera no quedar claro sin estas figuras.

A través de la escritura se puede mostrar aquello que el discurso por sí sólo no puede debido a que la imagen escrita en letras permite mostrar nociones de figurabilidad que nos acercan a bordear el real, tal es el caso del nudo borromeo para

---

<sup>84</sup>Lacan, Jacques. 2000. *Aún*. Seminario 20 (1972-73). Argentina, Versión C.D.

J. Lacan “Yo sé perfectamente que mi nudo es solo eso por lo que se introduce lo real como tal. *No hay que impresionarse*, no es algo que tenga consecuencias importantes. Solamente yo sé manipularlo, pero para utilizarlo, porque me sirve para explicarles algo”.<sup>85</sup> Explicación que como tal carecería de sentido si no fuese simbolizada con el nudo. Por su parte, el acto de escribir tiene una connotación que incluye al cuerpo, conformando la relación cuerpo-escritura, ya que es con el cuerpo que se escribe, a través de las manos y es con los ojos y boca que se hace la lectura del escrito, y así como el cuerpo tiene agujeros, la escritura los conserva debido a que esos huecos no dejan de ser inherentes al cuerpo, además es importante recordar que los nudos se manipulan con las manos y en estos también vemos agujeros que nos insertan en el orden del real.

A su vez, el estilo lacaniano que sostiene una enseñanza que involucra fórmulas es otra manera que permite bordear el real. Cito:

Me interesa la escritura porque pienso que históricamente se ha entrado en lo real por fragmentos de escritura, a saber, se cesó de imaginar. La escritura de las letritas matemáticas sostiene lo real. *Pero, Dios santo, ¿cómo ocurre esto?*- me pregunté. Entonces he franqueado algo que me parece, digamos, verosímil, pensando que la escritura siempre puede estar relacionada con la manera en que escribimos el nudo.<sup>86</sup>

El nudo cumple la misma función.

Entonces, un nudo puede cumplir la condición de acercamiento al real desde lo simbólico a través de su inscripción en papel por medio de la escritura, para que deje su condición imaginaria y cumpla la función de apoyo al pensamiento.

Este nudo es un apoyo para el pensamiento, pero, curiosamente, para obtener algo de él, hay que escribirlo, mientras que, solo con pensarlo, no es fácil representárselo y verlo funcionar, ni siquiera el más simple. Este nudo, este *nudo bo*, conlleva que

---

<sup>85</sup>Lacan, Jacques. 2006. *El sinthome*. Seminario 23 (11 de mayo de 1976). Argentina, Ed. Paidós. pág. 150

<sup>86</sup>Jacques Lacan. *El sinthome* (13 de enero de 1976). pág. 66

hay que escribirlo para ver cómo funciona... Una escritura es, pues, un hacer que da sostén al pensamiento.<sup>87</sup>

Entonces, para bordear el real es necesario hacer un pasaje de una escritura sin posibilidad de bordeamiento a otra que sí lo tenga, es decir, de una escritura simple a otra con posibilidad de anudamiento, así como sucede en el discurso analítico, no es lo mismo el paciente con un discurso que gira en torno a la palabra vacía a aquel que muestra palabra plena.

Acerca del real, es importante hacer notar que en el *Seminario El Sinthome* (1975-76) aparecen dos nociones, por un lado el real del nudo borromeo que se convierte en un recurso de apoyo al pensamiento, en donde es a través de éste que por ejemplo podemos pensar la estructura psicótica y el real del acto, en donde el acto es ser, es el imposible, es el agujero en el real, es el real en el sin sentido, es en la falta de ley, y cuando la falta se plasma en la escritura ésta produce un encadenamiento de significantes, “El psicoanálisis nos enseña, en efecto, que una falta nunca se produce por azar. Hay detrás de todo lapsus, para llamarlo por su nombre, una finalidad significativa. Si existe un inconsciente, la falta tiende a querer expresar algo, que no es solo que el sujeto sabe, puesto que el sujeto reside en esta división misma que en su momento les representé con la relación de un significante con otro significante. La falta expresa la vida del lenguaje”.<sup>88</sup>

La falta expresada en la escritura permite empezar a realizar un anudamiento de significantes que denotan el deseo que se juega en relación al Otro.

Para acercarnos a la relación entre James Joyce y la escritura retomaré una puntualización realizada por Sara Elena Hassan (2006) acerca de la escritura en psicoanálisis, ella comenta, “no se trata de simples anotaciones realizadas por cualquiera, ya que es un concepto que implica el remanejamiento posible del síntoma” y agrega “Sinthome es el síntoma transformado en un proceso de escritura con efecto de nombre

---

<sup>87</sup>Ibid. pág. 142”

<sup>88</sup>Ibid. pág. 145

propio, que amplia y revira la concepción del síntoma, subrayando su potencialidad productiva, de invención y de gestación de obra”,<sup>89</sup> así pues, sin escritura, comenta no hay efecto de sujeto. Efecto que aparece en Joyce anudado a través de *Finnegans Wake*, convocando un pasaje de síntoma a *sinthome* a través del arte escrito que permite bordear el real.

Por su parte, me da la impresión de que Joyce se convierte en un tema de atracción para Lacan debido a que la escritura del irlandés permite mostrar la hiancia de su escritura plasmada en categoría de enigma, lo cual la vuelve más interesante porque toca el real sin dejarlo ver, toca el síntoma de Lacan.<sup>90</sup> Es decir, Joyce logra lo que con tantos esfuerzos y de diversas maneras revisadas anteriormente, Lacan logró solamente bordear, me refiero al real, que mejor ejemplo que *Finnegans Wake* para constatarlo.

### **3.1.1 La escritura de Joyce**

Durante los comienzos de la escritura de James Joyce podemos leer una coherencia literaria, es decir, hay una narrativa estética y lógica, plagado de un sello que sólo Joyce pudo acuñar. Así lo encontramos en *Retrato del Artista Adolescente*, *Ulises*, *Dublinenses*, obras que presentaban características que al lector le permiten seguir una secuencia literaria lógica. Este estilo fue abandonado por Joyce para pasar al lado opuesto de la escritura: *Finnegans Wake*.

Entonces, podemos dividir las obras de Joyce en un antes y un después de *Finnegans Wake*. El “antes” nos deja ver a un Joyce visiblemente plagado del padre, su ideología, pero sobre todo en tanto al discurso literario presenta ilación y coherencia a la manera de cualquier escritor.

---

<sup>89</sup>Hassan, Sara E. 2006. “Lucía Joyce y el psicoanálisis”. Obtenido marzo 2007 en <http://www.acheronta.org/acheronta21/hassan.htm>

<sup>90</sup>Lacan (13 de abril de 1976) comenta al respecto “...puede decirse que el real es mi respuesta sintomática”. Jacques Lacan. *El sinthome*. pág. 130

Es preciso resaltar que la particularidad literaria que Joyce ponía en cada una de sus obras tenía un carácter singular que las distinguía del resto en su época. Recordemos *Retrato del Artista Adolescente* en donde es común encontrar saltos de escenas, como yendo de presente a pasado de manera constante. Por ejemplo en un relato en la escuela era común saltar a una escena en la casa, lo que puede confundir al lector que no es cuidadoso cuando revisa la lectura. Además esta obra no nos permite suponer el final y ésta es una característica interesante para el lector, lo que nos hace suponer el por qué de sus éxitos, aunque la mayor parte de ellos fueron tardíos.

El “después” de *Finnegans Wake* continúa teniendo la presencia del padre solo que de una manera distinta, ahora es una escritura cifrada, a la manera de un lenguaje original lleno de nuevos elementos que dejan al lector un trabajo de desciframiento que pareciera tener poca cordura por su particular forma.<sup>91</sup>

Con lo cual, *Finnegans Wake* es para James Joyce un parteaguas en sus obras literarias ya que es una escritura que se guía entre otras cosas por la sonoridad de varios idiomas. Es un texto adherido de significantes, en muchos casos impresos de manera salvaje o simplemente peculiar, es una escritura llena de fantasmas.

Es interesante resaltar que aunque *Finnegans Wake* es por excelencia en las obras de Joyce un enigma, es una obra que a mi parecer está en el orden de la genialidad. Joyce tardó 17 años en lograr a la manera de un artesano que la sonoridad de distintos idiomas pudieran resonar en ruidos específicos.

*Finnegans Wake* en el sentido estricto es una obra que ronda la locura, más no es la obra de un psicótico. No es una obra, a diferencia de *Memorias de un*

---

<sup>91</sup>Solo aquel con amplio conocimiento de diversas lenguas podría encontrar mayor sentido a dicho texto, ya que es importante recordar que Joyce escribió dicha obra bajo un estricto proceso de fonología, en donde una palabra pronunciada y escrita en los diversos idiomas sonoriza por ejemplo la palabra trueno: significante.

*enfermo de nervios*<sup>92</sup> plagada del delirio y la alucinación que caracterizan a la estructura psicótica. Pero ¿cómo atrevernos a aseverar lo anterior si se trata de una obra enigmática y en su mayoría ilegible? Partiremos por mencionar que si bien *Finnegans Wake* tiene las características ya mencionadas que podían asemejarse a un delirio psicótico, no permitiré esta aseveración debido a que Joyce sabía perfectamente los efectos que su obra tendría y no solamente eso, sino que lo gozaba, pretendía, a mi parecer, crear joyceanos, con la única finalidad de perpetuarse como “el artista” y no como “un (simple) artista”.

Por otro lado, esta obra logró lo que un delirio no logra, hacer lazo social, llegar a otros. Es importante precisar que el carácter enigmático de la obra hace que muchos se acerquen a estudiarla y permite reunir a sujetos a hablar acerca de dichas obras, argumento que nos permite descartar una psicosis en James Joyce, bajo el hecho de que *Finnegans Wake* no es un delirio.

Dato interesante es que Joyce tenía la certeza de que su escritura duraría 300 años (ego: para sinthome) y gracias a este particular lazo social que sabe ha logrado es que no necesita garante para dicha afirmación, sin embargo, es importante no confundir lo siguiente, en el capítulo anterior puntalicé una diferencia crucial respecto a la posición del paciente psicótico respecto a su analista y su diferencia con el neurótico, ya que mientras el psicótico ama a su delirio como a sí mismo y tiene la certeza del saber, el neurótico coloca ese saber en el analista SsS. Así pues, Joyce tiene la certeza de su saber, pero no a la manera de un psicótico, sino a la manera de un neurótico que ha tenido un fin de análisis, de ahí que simplemente no necesita un SsS.

*Finnegans Wake* es una escritura que cifra la locura en el sentido de Erasmo de Rotterdam, destacando las características mismas de la obra, asumidas por la locura del propio Joyce. ¿Podríamos decir que *Finnegans Wake*, obra de arte por

---

<sup>92</sup>Schreber, Daniel Paul. 2003 *Memorias de un enfermo de nervios*. México, Ed. Sexto Piso.

excelencia sustituye aquello que pudo convertirse en psicosis? ¿Sus obras le permiten sustituir la carencia del padre denominada forclusión del nombre del padre por J. Lacan?

### ***Finnegans Wake* ¿una posible lectura desde la traducción, la transcripción y la transliteración?**

Allouch (1994) en su texto denominado *Letra por letra*, en el capítulo tres dedicado a la traducción, transcripción y transliteración, presenta una propuesta de leer la clínica, por ejemplo, se toma por escritura fonética aquella donde los signos tienen correspondencia, es decir, esta escritura es alfabética, para este autor.

Toda escritura requiere una lectura, primero del signo, para así poder pasar a la lectura del escrito. Un signo puede ser una huella, un trazo, una marca, las letras son signos.

En dicho texto Allouch hace un recorrido por demás interesante sobre el origen de la escritura, sin embargo, el punto que me interesa retomar es el siguiente: la transliteración es para Jean Allouch la propuesta retomada de prácticas antiguas de lectura y consiste en hacer una lectura a la letra del escrito. La transliteración atiende a la letra, hace de la escritura otra escritura, sin embargo, cabe aclarar que esta propuesta, no es exclusiva del ámbito psicoanalítico.

Transliterar es lo literal mismo, “La transliteración es el nombre de esta manera de leer que promueve el psicoanálisis con la preeminencia de lo textual...”<sup>93</sup>

J. Allouch realizó un ejercicio de transliteración<sup>94</sup>, se trata del sueño de un analizante: soñó que un hombre llevaba sobre el hombro (*épaule*) un cuerpo humano plegado en dos, después en vez de cuerpo la imagen se convirtió en un pescado (*poisson*). El ejercicio se deriva de la homofonía entre poisson (pescado) y poid son

---

<sup>93</sup>Allouch, Jean. 1984. *Letra por letra*. Cap. 3 “Traducción, transcripción y transliteración”. Argentina, Ed. Edelp. pág. 69

<sup>94</sup>*Loc. cit.*

(*son poid*: peso suyo), entonces, la traducción del sueño es que él carga su peso. La conjetura viene al narrar que una noche anterior al sueño su esposa al verlo desnudo le hace notar que ha engordado, a lo cual él le responde haciéndole saber su intención de llevar un régimen de dieta, por lo cual, a través del sueño carga su peso: *poid son*, transfigurado a través del *poisson*.

Así pues, los sueños se pueden transliterar en la medida en que las imágenes se escriben y son tomadas a la letra.

Por otro lado, la traducción consiste en buscar el sentido del texto, con la finalidad de hacerlo comprensible, partiendo de la premisa de que al traducir de un idioma a otro se busca que el sentido del texto original no se pierda, es por eso que la traducción no puede ser literal ya que trae complicaciones al alejarnos del significado de origen.

La transcripción atiende al sonido y no al sentido, por ejemplo una transcripción sería pasar en papel una conferencia grabada misma que apunta a la literalidad.

Ahora bien, James Joyce en sus escritos comienza con un trabajo que nos acerca al poder trabajar con la traducción, transcripción, pero sobre todo con la transliteración: *Finnegans Wake*.

Ej. Are we speachin d'anglas landage ore are you spralein sea Djoy-Tsch?<sup>95</sup>  
En donde la homofonía nos acerca a la siguiente transliteración:

Are we speaking (the) English language or are you speaking the Joyce?

En tanto a la traducción:

---

<sup>95</sup>Montes de Oca, Antonio. 2006 "Seminario Oral: Acerca de James Joyce y el Seminario del Sinthome". México, Universidad Autónoma de Querétaro. Facultad de Psicología.

¿Estamos hablando inglés o estás hablando el idioma Joyceano?

Usar la transliteración en *Finnegans Wake* es algo que nos permite acercarnos de manera un poco más clara al escrito, sin embargo, la complicación se hace latente una vez que encontramos una gran cantidad de palabras que son condensadas por una o más palabras, en el idioma de origen: inglés u otro, o aún peor, de la homofonía de la palabra en cualquier idioma que a Joyce se le ocurriera.

Ej. Horyhistoricold<sup>96</sup>

Hory/historicold

Esta palabra condensa al menos 3 palabras: Hory, history y cold. De la primera no tengo la referencia exacta de dónde procede, ya que en inglés no significa nada, sin embargo, la homofonía nos podría acercar a la primer parte del “horrible” escrito en inglés. Por su parte, una referencia que proviene de la República Checa a lo que pareciera ser un poblado llamado Kasperské Hory, además de una iglesia de Nuestra Señora del Socorro denominada Zlaté Hory. Otra referencia homofónicamente cercana a Hory es Hury:

**Hury** es una reserva piscifactoría y un popular destino de pescadores.<sup>97</sup>

Entonces la referencia remite a distintos lugares y podríamos pensar que también a nombres de personas, es decir, Hury es un nombre propio.

Por otro lado, la condensación de “historicold” remite a la homofonía “historical.” La traducción de history: historia y cold: frío, y de la transliteración obtenida: historical es traducida como histórico (a).

Así pues, diversas interpretaciones obtendremos de esta palabra condensada:

---

<sup>96</sup>Joyce, James. 1982. *Finnegans Wake*. USA, Ed. Penguin Classics. pág. 382

<sup>97</sup>Kane, Paul. 2004. “Game Fishing in Teesdale at hury reservoir”. Obtenido noviembre 2007 en <http://www.fishandfly.co.uk/pkedit0499>. “Hury es una reserva localizada en Teesdale (Inglaterra)”.

- a) Horrible historia fría (con mi ocurrencia del horrible)
- b) Hory o Hury (lugar o personaje) histórico. Quizás remite a lo histórico de Hory de la República Checa o de Hury de Inglaterra.

Estos son solo algunos ejemplos que a partir de la lectura de Allouch, nos acerca a una lectura posible de *Finnegans Wake* a partir de la transliteración.

Dato interesante que para la composición de *Finnegans Wake* el autor amalgamó elementos de hasta sesenta idiomas diferentes, vocablos insólitos y formas sintácticas completamente nuevas.

### **3.2 El goce en la escritura joyceana**

El goce en la escritura de James Joyce aparece cada vez que da muestra de su ego: el hecho de que universitarios dediquen su vida a intentar descifrar el enigmático *Finnegans Wake*. El particular estilo de escritura denota aquello que está en el orden del artista: el goce.

Acercas de su vida personal, existió un goce erótico y sexual hacia Nora plasmado en distintas formas: en cartas escritas a ella y de manera sublimada en partes de sus obras, en donde relata pequeños espacios lujuriosos, que por supuesto tienen implicación de goce, sin embargo, estas cartas nos permiten pensar el impacto que su vida personal tenía en sus obras.

La escritura en sus obras, matizada con un carácter descriptivo muestra un verdadero acercamiento al goce creativo de Joyce, gozaba al escribir, era deleitado para sí con su propio arte, la prosa y poesía eran goce para sus oídos.

Un ejemplo del goce sexual posiblemente sublimado como goce creativo a través de su arte es en *Retrato del Artista Adolescente*:

Se dedicó a aplicar los monstruosos deseos de su corazón ante los cuales todas las demás cosas le resultaban vacías y extrañas... Nada había sagrado para el salvaje

deseo de realizar las enormidades que le preocupaban. Soportaba cínicamente los pormenores de sus orgías secretas, en las cuales se complacía en profanar pacientemente cualquier imagen que hubiera atraído sus ojos... Tal figura que durante el día le había parecido inexpresiva e inocente, se le acercaba luego por la noche entre las espirales sombrías del sueño con la malicia lasciva, brillantes los ojos de goce sensual... Solo a veces, en las pausas del deseo, cuando la lujuria que le estaba consumiendo dejaba espacio para una languidez más suave, la imagen de Mercedes atravesaba por el fondo de su memoria.<sup>98</sup>

Lo anterior es un ejemplo que se articula a aquello que parece poco diferente en su historia personal, cito “Buenas noches mi conchita, me voy a acostar y pajeame hasta acabar. Escribe más y más sucias cosas, querida. Acaricia tu conchita mientras me escribes para hacer peor y peor lo que escribes”.<sup>99</sup> El acto masturbatorio muestra el goce fálico de Joyce.

A mi parecer, solo encontraría una diferencia entre el ámbito del goce sexual puesto en arte y el que muestra su vida personal: la culpa no parece formar parte en su vida privada, no a la manera del católico neurótico que muestra en *Retrato del Artista Adolescente*, la cual es una obra plagada de culpa de Stephen por haber tenido placeres y deseos sexuales. Pareciera que la íntima relación de James Joyce con Nora no estaba plagada por el sentimiento de culpa al tener pensamientos lujuriosos, es más, él los escribía esperando así excitarla, no sin antes haber pasado por un acto de auto excitación. Entonces, una obra para sublimar la culpa impuesta a lo largo de su vida por la religiosidad a la que durante su niñez fue inculcada por su padres y escuelas a las que asistió, pero que de manera muy particular permitieron al artista liberarse de algo del orden de la represión en la realidad.

El goce creativo siempre aparece en el artista, ya que el arte es gozado por él mismo y su fin es ser gozado por otros, el público. El goce de Joyce era para sí y una

---

<sup>98</sup>James Joyce, *Retrato del Artista*. pág. 94

<sup>99</sup>James Joyce, *op. cit.* pág. 97

vez que había una conversión de su goce en arte, este fue compartido con Nora y con su público, a la manera de hacer lazo social.

Por su parte anécdotas relatadas por lectores del autor nos dan cuenta de cómo Joyce, al escribir *Finnegans Wake* reía a la manera del chiste una vez que lograba conjuntar fonéticamente palabras que pudiesen sonar a lo que esperaba, esto es goce creativo.

Recordemos que el goce está en el orden de la falta, de la no completud, por lo tanto de la no plenitud. Entonces si a James Joyce le “falta padre” y aún sin éste no psicotiza, hay algo en el orden del goce que se juega de manera distinta que permite sostenerlo a través de su arte.

Por otro lado, el goce para Joyce remite a la libertad, una libertad en su forma de escritura, una libertad que muestra en *Retrato del Artista Adolescente* “Bien –dijo Stephen-. ¿Te acuerdas de lo demás –¿De lo que me dijiste? –preguntó Cranly- Sí, me acuerdo. Descubrir una manera de vida o de arte, en la cual tu alma pudiera expresarse a sí misma con ilimitada libertad. Stephen se quitó el sombrero en señal de asentimiento. - ¡Libertad! –repitió Cranly-“<sup>100</sup> A su vez, el nombre Joyce remite a joy, alegría, goce, es pues, que en el nombre Joyce trae el goce.

Libertad de goce sexual, libertad de poder expresarlo, libertad de escritura, libertad. En Joyce pues, el goce está en su vida sexual, en la literatura y en su propia locura.

Finalmente a todo esto podemos agregar que el goce viene del cuerpo, a través del choque de éstos en el goce sexual y a través del artificio que en la escritura se produce con las manos, la mirada y la voz, mismas que forman parte del cuerpo. Con lo cual, no podemos desencarnar al goce del cuerpo. En donde, esto mismo nos remite a la implicación imaginaria, del Otro.

---

<sup>100</sup>James Joyce, *Retrato del Artista*. pág. 230

Para hacer referencia a Joyce y su relación con el goce fálico, me remitiré al *Seminario de La angustia*, en donde un subtítulo en el capítulo XIX me permite describir a Joyce: el título es “El falo evanescente” y el subtítulo “De la angustia de castración al orgasmo.”<sup>101</sup> Me parece que dicho enunciado muestra aquello que forma parte de la escritura de Joyce desde sus inicios, es decir, esa literatura plagada de un padre que no realiza su función de castración y que no deja de causar angustia en nuestro artista. Sin embargo, con el paso del tiempo esa angustia se convierte en goce, en un acto orgásmico que pareciera consolidarse en *Finnegans Wake*.

En mi penúltimo Seminario, creí poder articular el orgasmo como equivalente a la angustia. Lo situé en el campo interior al sujeto, mientras que dejé provisionalmente la castración con esta única marca, (-φ). Es muy evidente que no se podría separar de él el signo de la intervención del Otro, característica que siempre le fue atribuida, desde el principio, bajo la modalidad de las amenazas de castración.<sup>102</sup>

Así pues, Lacan (1963) situará una relación entre angustia y goce, pero en el siguiente sentido:

...angustia como punto de referencia, señal, de la única relación que no engaña, y que podíamos encontrar allí la razón de lo que puede tener de satisfactorio el orgasmo. Si podemos comprender la función del orgasmo, y más en particular la satisfacción que conlleva, es por lo que sucede en la perspectiva en que se confirma que la angustia no es sin objeto.<sup>103</sup>

Sin embargo, un ingrediente agregado a esta relación es la pulsión de muerte, en el acto orgásmico la demanda de una pequeña muerte y agrega Lacan:

Lo que demandamos es morir, incluso morir de risa –no sin razón indico siempre que el amor participa de lo que llamo un sentimiento cómico. En todo caso, es ahí donde debe residir el reposo posterior al orgasmo. Si lo que satisface es esta demanda de

---

<sup>101</sup>Lacan, Jacques. 2006. *La Angustia*. Seminario 10. Cap. XIX. “El falo evanescente” (29 de mayo de 1963). Argentina, Ed. Paidós. pág. 277

<sup>102</sup>Ibid, pág. 282

<sup>103</sup>Ibid, págs. 282 y 283

muerte, pues bien, se satisface, por Dios, a buen precio, porque uno sobrevive. La ventaja de esta concepción es que permite dar cuenta de la aparición de la angustia en cierto número de formas de obtener el orgasmo. La angustia aparece –Freud lo captó por primera vez en el *coitus interruptus*– en la medida en que el orgasmo se separa del campo de la demanda del Otro.<sup>104</sup>

Una demanda de morir de risa tendría un eco de Joyce, el cual, mientras hacía *Finnegans Wake* reía a la manera en quien goza y que en una traducción lacaniana podríamos sugerir que dentro de este goce estaba presente un deseo de muerte, pero sobre todo, regresando al punto de partida, dicho goce estrechamente ligado a una angustia de castración que en Joyce parece ser rebasado por el largo periodo orgásmico que a Joyce le permitió mantener una escritura por 17 años, mismo que cubre a la misma angustia de castración.

Por otro lado, Joyce tendrá acceso al goce fálico a través de su arte, aunque para lograrlo tendrá que ser el falo. Tomo una cita que habla de la perversión pues me sirve para sostener lo siguiente:

Con esta solución perversa al problema de la presencia-ausencia del Pene/Falo, el sujeto de perversión no tiene otra alternativa que ante el dilema de ser o tener el Pene/Falo, tiene que zanjarlo por el lado del ser. Allí queda petrificado. Sólo tendrá acceso a su sexualidad y al goce fálico a través de un protocolo erótico basado en (ser-el-falo) para el otro... Por eso Lacan observa que el perverso a diferencia del neurótico no se constituye en la demanda (en el pedido del otro), sino en la voluntad de goce. El perverso, para ser, ha de someterse a la voluntad de goce (del otro) donde finalmente se constituye con un soy de la certeza (punto delirante).<sup>105</sup>

Ahora bien, ¿cómo logra James ser el falo? a través de *Finnegans Wake*, es pues, que a mi consideración dicha obra consolida a Joyce en el ámbito del goce fálico.

---

<sup>104</sup>Ibid, pág. 284

<sup>105</sup>Lander, Rómulo. 2001 "La homosexualidad no es una perversión". Obtenido noviembre 2007 en <http://www.kalathos.com/jul2001/psicologia/lander/lander.htm>

Cuando Lacan define al goce fálico dice que es la posibilidad de sacar al goce afuera del cuerpo, lo cual hace a la función del goce fálico, que es el único que existe, el único del cual se puede tener una experiencia en la que el cuerpo de cada uno está comprometido, de ahí la angustia.<sup>106</sup>

Esto me permite puntualizar en la necesidad de que exista goce fálico para que exista un *sinthome* y no un síntoma.

El goce de Joyce efectivamente sale del cuerpo hacia afuera del cuerpo; sale de cuerpo porque él lo escribe, él lo habla, él lo escucha, él lo ríe y sobre todo él lo actúa, me refiero a sus obras en general pero peculiarmente a *Finnegans Wake*.

Podemos acercarnos y bordear el goce fálico de Joyce a través de ciertos indicios, sin embargo “Al goce de la letra joyceana; no se lo comprende se lo lee. Tanto en J. Joyce como en la práctica analítica no se trata de comprender sino de leer en voz alta”.<sup>107</sup> Lo cual nos acerca a una realidad: a Joyce no hay que entenderlo, hay que leerlo ¡vaya reto!

---

<sup>106</sup>Ferreira, Norberto. 2005. “Seminario Angustia y Verdad. La angustia que impide”. Obtenido noviembre del 2007 en [http://www.escuelafreudiana-arg.org/archivos\\_de\\_trabajo/seminario\\_angustia\\_y\\_verdad/02\\_angustia\\_y\\_verdad](http://www.escuelafreudiana-arg.org/archivos_de_trabajo/seminario_angustia_y_verdad/02_angustia_y_verdad)

<sup>107</sup>Erlejman, Nestor. 2002. “JAMES JOYCE Cuando el juego con la letra hace un nombre para los siglos”. Obtenido noviembre 2007 en [http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id\\_articulo=142](http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=142)

## Capítulo IV. El seminario *Le sinthome* y El Artista.

Antes de introducirnos en el tema del *sinthome* de James Joyce, retomaré a Lucía, para ejemplificar la diferencia entre el *sinthome* y el síntoma.

### 4.1 El síntoma y el *sinthome*

#### 4.1.1 Lucía y el síntoma

Una vez que la esquizofrenia se manifestó en Lucía, Joyce trató de compensar por cualquier medio la falta que le provocó este suceso. Para ello, hizo un aparente viraje hacia ella, no sólo volviéndola su protegida, sino también su musa. Buscaba negar la “enfermedad” al transmutarla a un don de telepatía o, mejor dicho, de clarividencia (clairvoyante). Así, Lucía tomó a cuestras la locura de Joyce a través de su propio nombre, y se convirtió en la luz de un padre casi ciego, lo que, a mi parecer, tendrá mucho que ver con la prolongación del síntoma del cual Lacan habla. Dicha prolongación será la carencia del padre.

Lacan (1975-76) habla de ese tema como de la telepatía de Lucía, aunque, el término correcto es clarividencia y no telepatía. Quizá podríamos aducir esto a un simple error de traducción; sin embargo, para algunos el uso de este término no sólo es más correcto, sino que posee una implicación distinta.

*Hoy me impulsa a hablarles de Lucía justamente lo siguiente, a saber, que Joyce, quien la defendió ferozmente de la presión de los médicos, solo decía una cosa, que ella era una telépata. En las cartas que escribe al respecto, plantea que ella es mucho más inteligente que todo el mundo, que ella le informa –milagrosamente es la palabra sobreentendida – todo lo que le ocurre a cierto número de gente, que para ella esas personas no tienen secretos.*

¿No hay en esto algo sorprendente? No se trata en absoluto de que yo piense que Lucía fue efectivamente una telépata, que supo lo que le ocurriría a gente sobre la

que ella no tenía más información que otro. Pero veo en el hecho de que Joyce le confiera esta virtud a partir de algunos signos, algunas declaraciones que él entendía de cierta manera, que para defender, si puede decirse así, a su hija él le atribuye algo que está en la prolongación de lo que por el momento llamaré su propio síntoma.<sup>108</sup>

Montes de Oca (2005) durante un seminario impartido en la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Querétaro, a propósito del *sinthome*, puntualiza la diferencia entre los términos “telépata” y “clarividente”, lo cual nos permite desplegar una serie de puntos. Telépata es aquel que transmite pensamientos a otros sin necesidad de hablar o usar ningún medio físico distinto al psíquico. Mientras tanto, la clarividencia está en el orden de la mirada, en donde el clarividente puede percibir cosas que no son perceptibles para el ojo humano.

El mismo J. Lacan<sup>109</sup> (1967) durante el discurso de clausura sobre las psicosis en el niño, afirma que Joyce no articulaba otra cosa más que su hija era telépata (*clairvoyante*).

Acerca del síntoma en Lucía, se habla de una doble carencia: de padre y madre.

...la doble carencia subrayada de Nora y de James, no le permiten alcanzar ningún juego con el Nombre del Padre porque en esta generación para ella, por su especial situación subjetiva el Nombre del Padre, decíamos, ha quedado forcluido. Ella se ahoga allí donde James bucea y controla las operaciones con los nombres.<sup>110</sup>

A Lucía no le alcanza la escritura de letras para no psicotizar. Joyce le entregó las letras iluminadas<sup>111</sup> de algunos de sus textos con el objetivo de mantenerla

---

<sup>108</sup> Jacques Lacan, *El Sinthome*. (17 de febrero de 1976). pág. 94

<sup>109</sup> Sara Hassan, “Lucía Joyce y el psicoanálisis”.

<sup>110</sup>“Marcer Beatriz y Rosalía Graciana Marón. 2007. “La tercera generación: Lucía Joyce”. Obtenido febrero 2007 en <http://www.efba.org/efbaonline/maron-01.htm>

<sup>111</sup> *La biblia de las letras iluminadas* de Margaret Morgan (2007), Ed. H. Blume, España, es un libro presenta instrucciones paso a paso para recrear alfabetos iluminados de seis periodos históricos, entre los que se incluye el centa, el gótico y el romano. A los diagramas para la creación de letras mayúsculas y minúsculas acompañan algunas ideas para las orlas y los ornamentos. Además de instrucciones exhaustivas para el dorado. La sinopsis anterior nos permite mostrar una idea de cómo estas letras, mismas que se conocían desde el renacimiento,

ocupada; sin embargo, si lo pensamos desde la función que el arte cumple en el papel del *sinthome*, para ella no resultó suficiente, pues el resto de las letras son de Joyce. Por su parte, no descartamos la noción de que fragmentos de la escritura de James fueron dedicados a su hija; quizás como acto de culpa, aunque la culpa en Joyce suena muy neurótica y muy psicótica para su destinataria. Recordemos la apuesta de autores como Carol Shloss(2003)<sup>112</sup>, biógrafa de Lucía y Leandro Fanzone<sup>113</sup> consideran a *Finnegans Wake* una obra plagada de Lucía.

Para Lucía sólo hay restos de un padre, restos de una función paterna, insuficientes para alejarla del diagnóstico de esquizofrenia.

Al contrario de su padre, no pudo hacer *sinthome*, por alguna extraña razón quizás llamada Joyce. El único modo por el cual ella pudo haber logrado el *sinthome* era la danza: la escritura de la danza, y es que la manera en que se realiza una coreografía posee implicaciones de escritura y, por supuesto, de arte. Sin embargo, de repente dejó de bailar y renunció al arte del cual sin duda hubiese, no sólo obtenido el reconocimiento que todo artista anhela, sino también el de su padre.

Carol Loeb Shloss (2003), quien se ha dedicado a realizar la biografía de Lucía, nos proporcionó un posible motivo por el cual ella decidió dejar de bailar: una madre y un padre que hicieron todo lo posible para alejarla, pero sobre todo el último, un Joyce al cual tan solo la idea de que su hija pudiese ser más famosa y reconocida que él, a mi consideración, no agradó.

---

solían ser utilizadas con frecuencia como parte del diseño de los textos y se utilizaban al inicio del capítulo. En la actualidad se sigue utilizando aunque no con la misma frecuencia ni con la elegancia que solía.

<sup>112</sup>“Cree también (Carol Shloss) que Lucía fue el modelo para crear al personaje de Anna Livia Plurabelle, de «Finnegan's Wake», y fue ella quien pronunció las palabras que resumen su larga y fallida vida: «Mis hojas han caído de mí. Todas. Pero una aún se aferra. Para recordarme. ¡Lff! Tan suave esta mañana, nuestra. Sí. ¡Llévame, papi, como lo has hecho antes, por la feria de juguetes!»”. Gara, *op.cit.*

<sup>113</sup>Este autor realizó algunas traducciones de fragmentos de *Finnegans Wake* publicadas a través de la web y aquí un ejemplo su aportación mostrada en la contextualización que realiza junto con la traducción..

“**Del Libro 1, capítulo 6 (página 159):** Issy, la hija de Anna Livia y Earwicker, es una nube que se convierte en lágrima y se lanza al río, se mezcla con el río. Este episodio, con grandes componentes autobiográficos, se refiere a la pérdida de Lucía, la hija de Joyce, quien tuvo un destino trágico: sobreestimada por su padre, usada por Samuel Beckett, analizada por Jung, internada finalmente en un psiquiátrico por demencia precoz. *Nuvoletta* entonces representa a Lucía -Issy en el libro-, que para más seguridad es llamada *Nuvoluccia* en algún momento anterior.” Seikilos. 2009. “Traducción de fragmentos de *Finnegans Wake*, de James Joyce” (por Leandro Fanzone) Obtenido julio 2009 en [http://www.seikilos.com.ar/FinnegansWake\\_1\\_6.html](http://www.seikilos.com.ar/FinnegansWake_1_6.html)

Enredada en una trama personal y familiar compleja, Lucía va tomando distancia de la danza, aun cuando ésta parece ofrecerle un espacio de realización y una carrera. No se puede dejar de ponderar el efecto de las palabras de su padre, quien le sugiere que cambie de arte (11) y su madre, que minimiza sus éxitos artísticos y no aprueba sus opciones (12). Carol Loeb Shloss, para quien este momento es decisivo por demarcar el fin de la vida productiva de Lucía y anticipar lo que vendrá, sospecha que esta interrupción de su carrera como bailarina no fue, en esa época, el único aborto (13)<sup>114</sup>

El párrafo anterior es una recopilación recabada del trabajo biográfico de distintos autores acerca de Lucía Joyce, quienes la muestran triste ante la decisión de no continuar con su carrera, al tiempo que rechaza una oferta en Darmstadt para impartir clases. Este hecho se relaciona con un cambio de residencia de la familia Joyce, lo que sugiere una “coincidencia” poco afortunada para la hija.

Empieza a aparecer una falta en el orden simbólico en Lucía, en donde no es mirada a la manera de una artista; de igual manera, tampoco es reconocida como bailarina y mucho menos se le permite que elija quedarse a seguir su sueño; sin embargo, quien no mira de dicho modo es el padre y eso basta para ella. Entonces, el orden de la imagen para Lucía jugará un papel importante, ya que existe un desliz sumamente delicado relacionado con una especie de falta en el ámbito corporal. Shloss<sup>115</sup> comentará que hay un sentimiento de fragilidad corporal en Lucía que no pasó desapercibido por sus amigos: por un lado, el deseo de ser artista, pero, al mismo tiempo, la falta de resistencia física que la propia Lucía argumentaba; por el otro, la idea de Lucía de que para “crecer” sería necesario tener un hijo, y en un

---

<sup>114</sup>Sara Hassan, “Lucía Joyce y el psicoanálisis”. (11) Dalcroze, Raymond e Elisabeth Duncan, Margaret Morris, Luis Hutton, Hélène Vane entre otros. (12) cahiers de l’Herne: “Lucia et la danse”, Dominique Maroger, págs. 72-73 Editions de l’Herne, 1985-Paris, James Joyce, Cahier dirige par Jacques Aubert et Fritz Senn. (13) Shloss, Carol Loeb: “Lucia Joyce –To dance in the Wake”, Farrar, Straus and Giroux, New Cork, 2003, págs. 181 y 206. Según Helen Fleischman, la madre de Lucía la intimidaba y le hablaba para renunciar a la danza. pág. 206.

<sup>115</sup>Shloss, Carol Loeb. 2003. *Lucia Joyce –dancing in the Wake*. New York, Straus and Giroux. págs. 160, 180 y 428 relata un sentimiento de fragilidad corporal. Nota retomada de (47) Cahiers de l’Herne, Dernière rencontré avec Lucia -23 marzo 1980, por Dominique Maroger Pág.77: “Je uis très petite, très faible”, Editions de l’Herne, 1985, Paris, James Joyce, Cahier dirige par Jacques Aubert et Fritz Senn. Nota retomada de (47)

movimiento de manos al vientre comenta que ella no puede tener hijos, pareciéndole insuficiente su vientre.<sup>116</sup>

Elena Hassan (2006) dirá que “algo no está en orden con su imagen que, dependiente de la mirada del Otro, es encarnada por su padre, único lector cuya mirada se entrecruza con la de una muchacha que goza haciendo gozar al Otro”.<sup>117</sup>

A partir de la declaración de psicosis de Lucía, Joyce se ratifica como Otro, cuya función tendrá connotaciones particulares en el orden del goce mismo y, por supuesto, también en el de la mirada.

La denominada psicosis de Lucía, a mi parecer acerca al mismo Joyce a bordear su propia locura en *Finnegans Wake*, a través de palabras impuestas. Recordemos que las peores crisis de la enfermedad de Lucía sucedieron mientras él escribe esta obra.

Dato curioso es que, nominativamente, puede dejar ver a Lucía en *Finnegans Wake* o, por lo menos, así lo he podido entender a partir del trabajo realizado por Campbell: *Skeleton Key of Finnegans Wake*<sup>118</sup>, en donde se habla de dos hijos que a mi parecer referirán a la misma personalidad de Joyce y una hija a la cual poco se nombra. Sin embargo, algunos joyceanos relatarán que Joyce narrará en *Finnegans Wake* la tristeza y el llanto de Lucía una vez que abandona la danza.

En *Finnegans Wake* aparece un ejemplo en el que resuena el amor hacia Lucía: “anama anamaba anamabapa”<sup>119</sup>

Retomando el tema de la renuncia a la danza de Lucía, podemos decir que, una vez tomada la decisión, Joyce decidió impulsar a su hija para que dibujara letras

---

<sup>116</sup>El prólogo de *Retrato del Artista Adolescente*, versión editada por Editores Mexicanos en el 2002, escrito por Rafael David Juárez Oñate. James Joyce, *Retrato del Artista*.

<sup>117</sup>Sara Hassan, “Lucía Joyce y el psicoanálisis”.

<sup>118</sup>Campbell, Joseph. 2005. *A skeleton key to Finnegans Wake*. Canadá, Ed. New World Library.

<sup>119</sup>Caro Loeb Shloss, biógrafa de Lucía, descubre una gran historia de amor velada por la historia pequeña, como resuena en... anama anamaba anamabapa. en *Finnegans Wake*, pág. 267.

luminosas: arte y escritura; sobra decir que, a través de tal actividad, Lucía estaría destinada a ser la sombra del padre, lo que resultó, digamos, misión cumplida, ya que se le negó la posibilidad de hacer *sinthome* debido a que el arte superpuesto por Joyce no quedó en el orden del goce de Lucía sino del propio, entonces el goce de Lucía consistía en hacer gozar al Otro: su padre; goce que se mantiene en el orden de la falta.

El goce de Joyce, a mi consideración, está plagado del falo, es decir, se trata de un goce fálico, a diferencia del de Lucía, lo cual no es raro pues sabemos por Lacan que el goce femenino es no todo-fálico. A este tipo de goce, Lacan lo denomina suplementario.

Entonces, Joyce no psicotiza porque, desde una explicación lacaniana, hace una corrección del error en el nudo a través de su ego, logrando así el *sinthome*. Sin embargo, Lucía se detiene en el síntoma esquizofrénico, mismo que mantendrá hasta su muerte.

#### **4.1.2 Diferencia entre síntoma y sinthome**

La noción de síntoma nos permite ubicar en psicoanálisis aquello que está en el orden de la repetición de algo. Cuando este algo denominado síntoma se vuelve insoportable puede abrir la brecha a una demanda analítica.

El prólogo del denominado *Del síntoma al acto*<sup>120</sup> resume de manera muy puntual la concepción de síntoma que quiero retomar:

La verdad aparece también aquí como lo oculto, lo enmascarado. Es anomalía o síntoma que remite a la huella de un discurso olvidado, “perdido entre la historia de lo corporal, familiar social”. En el “ser uno con otro”, en la verdad como desocultar o develar, se muestra, para Luis Tamayo, lo esencial de su concepción de psicoanálisis.

---

<sup>120</sup>Tamayo, Luis. 2001. *Del Síntoma al acto. Reflexiones sobre los fundamentos del psicoanálisis*, Querétaro, Serie Psicología. Prólogo por Ricardo Guerra.]

Así pues, el síntoma es el signo, la huella, el indicio, que en psicoanálisis es convocado a ser leído.

El *sinthome* es retomado por J. Lacan (1975-76) para hablar de un cuarto elemento que permite corregir el error del nudo borromeo de tres, convirtiéndose así en el nudo borromeo de cuatro o mejor dicho cadenudo.

Lacan (1975) comentará que ese cuarto elemento es el padre, el *saint homme* (santo hombre), homofonía de *sinthome*.

Sin embargo, es importante puntualizar que el *sinthome* no se hace de la nada, sino que posee un carácter de anudamiento particular. No es coincidencia que Lacan haya tomado el caso de James Joyce y su arte para hablar del *sinthome*, ya que la particularidad de su arte propició que este cuarto elemento se produjera en Joyce, a la manera de burlar la estructura psicótica.

El *sinthome* de Joyce tendrá que ver con el juego del lenguaje utilizado en su obra por excelencia *Finnegans Wake*, en donde nos enseñará pizcas del real que se consolida a la manera de enigmas.

En la conferencia<sup>121</sup> denominada “Joyce el síntoma” (1975), de lo cual resulta pertinente señalar que la correcta traducción debería ser “Joyce el *sinthome*”<sup>122</sup>, al hacer una referencia a *Finnegans Wake*, Lacan muestra una ocurrencia que me parece necesaria para nombrar a uno de los gemelos de Finnegan: Shem, gemelo que describe la parte depresiva de Joyce así: Shemptôme, analogía homofónica a *sinthome*.

---

<sup>121</sup>Jacques Lacan, *El Sinthome*.

<sup>122</sup>Acheronta. Revista de psicoanálisis y Cultura No. 9 de julio de 1999, Mosquera, Margarita. 2008. Art. “Del síntoma al sinthome: el nudo borromeo”. Obtenido en diciembre 2007 en [www.acheronta.org](http://www.acheronta.org)

Shem es uno de los hijos gemelos de Finnegan, personaje principal de la obra a la que hacemos referencia, y junto con el otro hermano, Shaun, servirá para mostrar, según me parece, las dos fases de la personalidad de James Joyce. Por un lado, Shem el introvertido, el depresivo, el denominado *penman* (escribano) y, por el otro, Shaun el intrépido, el popular, el exitoso. Estos personajes no sólo describen a James Joyce en cuanto a personalidad, sino que, a mi consideración, representan tanto el *sinthome* (Shem) y el síntoma (Shaun) de Joyce. Este último, es aquel que pareciera siempre quiso ser y tener, algo que estaba en el orden de la repetición, de la frustración, del síntoma, mismo que giró en torno al padre y al exilio, noción que nos acercará a su frustración de no poder ser poeta en su propia tierra ni obtener en vida el éxito anhelado, es decir, el deseo de ser el Shaun de *Finnegans Wake*, deseo que queda inscrito en el  $-\phi$ , en la falta.

Así, mediante el atributo tan particular de *penman*, Joyce logra hacer *sinthome*. Para Margarita Mosquera<sup>123</sup> el síntoma es el equívoco del nudo y el *sinthome*, su suplencia, mismo en el que hay goce. Hablar de “Joyce el *sinthome*” nos remite a un Joyce que es nombrado para sí “el artista”, en donde la unicidad se interpone. No es lo mismo ser “un artista” (uno entre muchos) a ser “el artista” (el único). Joyce se identifica con lo individual.<sup>124</sup>

#### **4.1.3 Un acercamiento de *Finnegans Wake* al *sinthome***

Se dice que la escritura en ocasiones bordea el real, aunque no deja de ser una cuestión azarosa. *Finnegans Wake* parece cercar bien el real, y es que el lenguaje de dicha obra aparece en la no relación, en la falta de ley y orden: es una escritura plagada del sin sentido, lo que nos remite al nudo de la no relación en *Finnegans Wake*.

---

<sup>123</sup> Ibid.

<sup>124</sup> Jacques Lacan, *El Sinthome*. Anexo “Joyce el síntoma” Conferencia dictada el 16 de junio de 1975 en el gran anfiteatro de la Sorbona, en la apertura del V Simposio Internacional James Joyce”, Ed. Paidós, Argentina.

Cuando menciono la no relación es para referirme a que las frases en *Finnegans Wake* evidentemente no tienen ninguna relación entre sí. Lacan, refiriéndose al real en el seminario *El sinthome*, comenta:

No estoy seguro de que la distinción de lo real respecto de la realidad se confunda con el valor propio que doy al término real. Si lo real está desprovisto de sentido, no estoy seguro de que el sentido de este real no podría aclararse al ser considerado como nada menos que un *sinthome*.<sup>125</sup>

Lacan muestra en el seminario *El sinthome* la manera en que Joyce, sin saberlo, hace *sinthome* a través de la escritura, de la misma manera en que la cadena borromea escribe una estructura en donde figuran el real, simbólico e imaginario, para después añadir aquello que corresponde al *sinthome*.

Acercarnos a *Finnegans Wake* es una tarea que debe iniciar por considerar las dificultades que presenta para ser leída; la primera de ellas, radica en la imposibilidad de ser traducida con sólo códigos de un lenguaje como el español o cualquier otro idioma.

### **Dificultades en el abordaje de *Finnegans Wake***

Distintos literatos<sup>126</sup> han abordado los textos de James Joyce con la finalidad de presentar interpretaciones; sin embargo, *Finnegans Wake* ha sido el de mayor complicación.

Lo interesante de este libro es que Joyce, tras diecisiete años de arduo trabajo, consigue terminarlo y entregar una obra en donde existe un verdadero y complicado trabajo artesanal, lo que le ganará la denominación de “el enigma por excelencia”. Así, podemos intuir que cualquier persona interesada en abordar este

---

<sup>125</sup>Ibid, pág. 133

<sup>126</sup>Aquí se incluyen los que se llaman Joyceanos (algunos de ellos biógrafos de Joyce) y que poco o nada tiene que ver con el psicoanálisis, sin embargo, entre algunos psicoanalistas que expresaron la dificultad del abordaje de esta obra aparece Montes de Oca. Basta recordar el calificativo que muchos otorgan a la obra para considerar la dificultad en el abordaje: enigmática.

gran enigma de la literatura tendrá que hacerlo de la misma manera en que Joyce lo escribió: artesanalmente.

Para mí el camino no ha sido distinto. Buscando una manera de introducirme al libro como deseaba, en Canadá me encontré fortuitamente con el texto *A Skeleton Key to Finnegans Wake*, cuyos autores son Joseph Campbell y Henry Morton Robinson, que pretende brindar la clave para abordar *Finnegans Wake*. Sin embargo, además de estar escrito en inglés, este texto para nada se relaciona con el psicoanálisis, lo cual me remite a la complicación de acercarme, junto con mi director de tesis, casi a ciegas a este tema, ya que a pesar de que psicoanalistas reconocidos como Alberto Sladogna y Antonio Montes de Oca han abordado el seminario de *Le sinthome*, sólo Montes de Oca se ha introducido en *Finnegans Wake*. Sin embargo, su perspectiva atiende al trabajo con el lenguaje enigmático utilizado por James Joyce en la obra desde el orden de la sonoridad.

Aun así, *A Skeleton Key* me llevó a un recorrido interesante que, me parece, puede acercarnos a la familia de Joyce a través de *Finnegans Wake*. Así, Joyce sería el personaje principal Finnegan o HCE. A su vez, aparecen rasgos de su padre, su esposa e hijos. La noción más clara acerca de este punto son los gemelos Shem y Shaun: personajes que a manera de tesis describirán al mismo Joyce. La esposa Anna Livia también es referida y, muy lejanamente, aparecen aspectos de su hija Lucía, nombrada en la novela como Isis.

Así pues, según las pocas referencias encontradas en *A Skeleton Key* que pudiesen referirse a Lucía, podríamos especular que Joyce quería mostrar lo menos posible a su hija, lo cual no desmentiría la tesis de que *Finnegans Wake* estuvo plagada de ella, por el hecho de que durante la elaboración de esta obra Lucía ya tenía el diagnóstico de esquizofrenia y, además, sufriría distintas crisis psicóticas.

Me parece que la aparente censura de su hija en la obra, nos acerca a aquello relacionado con el dolor que produjo a James Joyce el hecho de que su hija estuviera internada y psicotizada.

Retomando las dificultades encontradas por varios autores en el abordaje de *Finnegans Wake*, Antonio Montes de Oca recientemente publicó un artículo acerca de esta obra<sup>127</sup> denominado “Thunderation! (Un paréntesis joyceano)” en donde partiendo del lenguaje utilizado en *Finnegans Wake* y de una manera muy sutil y meticulosa, el autor despliega ejemplos del arte de Joyce, el cual, a mi parecer, giró alrededor de su lenguaje, las lenguas y, sobre todo, de su goce.

Montes de Oca nos muestra el método que Joyce usaba para escribir: solía hacer una lista de una palabra en distintos idiomas, cuyo fin consistía en que al leer la sonoridad de estas palabras dichas correctamente en cada idioma brindaran el sonido de esa palabra.

La palabra trueno<sup>128</sup> en no menos de quince lenguas:

- dharag: **kayak**: hindi
- rag: **raad**: árabe
- kaminarro: **kaminari**: japonés
- bronnto: **bronté**: griego
- tonner: **tonnerre**: francés
- tonner: **tonare**: latín
- tonner: **donner**: alemán
- tounn: **tuono**: italiano
- thunn: **thunder**: inglés
- trovarrho: **trovao**: portugués
- awnska: **äska**: sueco

---

<sup>127</sup> Montes de Oca, Antonio. 2006. *Revista Litoral* No. 38 (école lacanienne de psychanalyse) , Art. “Thunderation!” (Un paréntesis joyceano), México, Ed. Epe ele.

<sup>128</sup> Ibid, pág. 161

- shawn: **scan**: gaélico
- hoordenen: **tordenen**: danés
- orden: **torden**: noruego
- thurnuk: **tornach**: gaélico

Por su parte, quisiera mencionar una ocurrencia de mi director de tesis, misma que me parece interesante:

- trooom: simula el trueno desde la sonoridad del ruido y puede ser utilizada a la manera de transliteración del ruido.

Y es que en muchos casos así trabajaba Joyce: imaginémoslo seleccionando de grandes listas de palabras, ayudado por sus conocimientos sobre música y haciendo uso de sus dotes de tenor, aquellas que dieran la sonoridad deseada para el alcanzar el fin que se proponía. Mas la genialidad de esta obra no sólo radica en esta construcción lingüística; también se refleja en su manera de introducir tanto religiones como contextos históricos distintos. Tal pareciera que buscaba realizar “la obra” que contiene el todo y a la que, simplemente, no le falta nada.

En la misma revista donde Montes de Oca publica su artículo sobre Joyce, Salvador Elizondo presenta la traducción<sup>129</sup> de la primera página de *Finnegans*

---

<sup>129</sup>“riocorrido (1) más allá de la Eva y Adán (2); de desvío de costa a encombadura de bahía, trayéndonos por un cómodo (3) vículo (4) de recirculación (5) otra vuelta a Howth Castillo y Enderredores (6). Sir Tristram (7), violer d’amores (8), habiendo cruzado el corto mar, había pasancor (9) revuelto de Norteamérica (10), de este lado del estrecho istmo de Europa Menor para martibatallar en su guerra peneisolar (11), ni habían las rocas del alto psawrrador (12), esparcidas a lo largo del arroyo Oconee (13) exagerándose a sí otras mismas a los gorgios del Condado de Laurens mientras iban dubliando todo el tiempo su mendiganancia (14); ni una voz salida del fuego surgía diciendo mishe mishe a tauftauf tuespetrarricio (15), ni entonces, aunque poco después, el muchacho pseudocarbonizado, engañó al viejo blandiciego isaac (16): no; todavía no, aunque todo se valenveneresia a lo largo de la ruta en que susuenan las lianas de nanathajo con que tejen las esteras (17). Pudre un pito con malta la cerveza del viejo que Sem y Cam había caldeado a la luz de lampararca (18), hacia el último extremo del sarkoliris (19) visto anulosamente sobre la caragua (20).

La caída (21)

(bababadalgharaghtakamminarronbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohooorderenthurnuk!) (22) de uno que fue magnate senilgual (23) en walstrit (24) es descontada (25) temprano en la cama y más tarde en la vida a través de toda la juglaría cristiana (26). La gran desaparición (27) que dio desde lo alto llevaba ya consigo, a corto aviso, la pftschute de Finnegan (28), el irlandeso; tanto, que el mismo huevinglonfete (29) manda plumptamente otro de los suyos a investigar, lejos, hacia el oeste, por el estado de sus dideditos de los pies (30) y sus puntapicantes las halla bien sentadas en el golpetote del parque (31) donde fueron tendidas las naranjas (32) desde el primer día en que el diablúin amó a livy donosamente (33)”. Es importante aclarar que los números entre paréntesis refieren connotaciones agregadas por el autor de dicha palabra o mejor dicho, de

*Wake*, la cual nos muestra claramente la dificultad propia del libro, en el sentido de la coherencia textual como enigma, al que nos hemos referido anteriormente.

### **Acerca de *Finnegan*: Joyce el resucitado**

A lo largo de su obra, Joyce hace constantes menciones sobre los héroes, ubicándose él mismo como uno de ellos; tal es el caso de *Retrato del Artista Adolescente*, *Ulises*, *Exiliados* y *Finnegans Wake*.

Particularmente en *Finnegans Wake*, llama mi atención como Joyce ubica a su propio personaje HCE como al mismo resucitado (equivalente a Jesucristo). Una vez que Finnegan muere después de la caída (*The fall*), suceso que posee una gran trama, HCE resucita y la gente se pregunta en dónde estará su cadáver desaparecido, justamente como se narra en la Biblia que sucedió con Jesús.

Es importante resaltar la resurrección, puesto que simboliza la relación entre un hijo héroe y Dios, un héroe-Dios que está en todos lados, tal y como se presenta literalmente en *Finnegans Wake*, en donde nuestro personaje aparece a lo largo de la obra, con distintos nombres, de igual forma que lo hace en la representación de sus propios hijos que, sabemos, lo remiten a él mismo.

Sin embargo, una aparente contrariedad aparece en esta pretendida similitud entre HCE y Cristo. El primero aparece como padre y el segundo como hijo de Dios. Al punto que quiero llegar es el siguiente: si nos detenemos a analizar un poco, podemos ver que el referente a los hijos de HCE: Shaun y Shem describirán al propio HCE, en el sentido en que los hijos poseen características del padre; así pues, los hijos son el padre, son Joyce. De esta manera, somos capaces de concluir que en el padre está el hijo, los hijos, quienes simulan al mismo hijo de Dios.

---

dichos significantes. A su vez el hecho de que el párrafo no inicie con mayúsculas es debido a que éste es la continuación del final de la obra. Montes de Oca, Antonio. 2006. *Revista Litoral* No. 38 (école lacanienne de psychanalyse), Art. "Thunderation!" (Un paréntesis joyceano), México, Ed. Epe ele. págs. 167 y 168

Durante la obra, aparece reiteradamente la figura del resucitado, la figura del héroe, un héroe reconocido y apreciado por todos los que están alrededor de él, un héroe que trascendería a través del tiempo, al menos por un periodo de 300 años a consideración del mismo héroe puesto que ha conseguido volver de entre los muertos para mofarse de aquellos que se han dedicado a tan sólo tratar de descifrar sus enigmas.

Este héroe es el mismo que pretendió para sí James Joyce, aquel que carga una cruz, la cruz del padre, aquella que fue colocada sobre su espalda para poder cumplir con su misión en la tierra lacaniana: hacer *sinthome*. En *Retrato del Artista Adolescente* y *Ulises* podemos ver a ese padre.

¿Para qué querría James Joyce resucitar? El resucitar de entre los muertos, la propia muerte acerca al mismo lenguaje, ¿el lenguaje muerto, aquello que tiene que ser descifrado porque no se utiliza más? Así es la escritura en *Finnegans Wake*, y pareciera que su intención era trascender a manera de lengua muerta, al punto de que algún día alguien pudiera descifrarla como se ha logrado con algunas otras.

Así pues, podemos suponer que esta lengua se convierte en muerta al momento de la muerte del autor, es decir, cuando no hay un otro que la hable y, por lo tanto, la descifre.

La lengua muerta en Joyce está de la mano del significante *resurrección*. Así pues, ¿podemos hablar de una lengua muerta que resucita? Resucita debido a que aún se encuentra presente. Volver de entre los muertos pero trascendiendo el revivir, cuya implicación está cerca de aquello que se llama ir al paraíso (al cual alude en *Finnegans Wake*), y sólo aquellos que se lo han ganado por sus actos en la tierra, lo gozarán al lado de Dios.

A su vez, cualquier tipo de lengua nos remite a la lengua materna, la cual no parece estar muy presente en *Finnegans Wake*.

Por su parte, el simbolismo que conlleva el término resucitar aparece con significantes importantes en la obra, tales como *The fall*, en donde aparece aquello que hace la sonoridad que alude a la caída. Es alrededor de la caída que gira parte de la obra.

Además, la caída también alude a la muerte: es necesario caer hacia la muerte para morir y pretender resucitar en el más allá.

“La pulsión de muerte, es lo Real en tanto que no puede ser pensado más que como imposible...”<sup>130</sup> *Finnegans Wake* forma parte de lo imposible, alude al significante resurrección de la lengua muerta, y por tanto nos acerca al real. Es por esto que esta enigmática obra posibilita en Joyce el *sinthome*.

#### **4.2 Algunas consideraciones del Seminario *Le sinthome***

Mi acercamiento a este seminario implicó muchas re lecturas desde tres versiones distintas: una versión digital en cd de origen desconocido, una versión impresa cuya fuente probable es CHO, traductor anónimo y disponible en la facultad de psicología de la Universidad Autónoma de Querétaro y la edición Paidós.

No niego mi dificultad frente al mismo debido a mi poca experiencia en teoría lacaniana; sin embargo, es de mi lectura del seminario versión Paidós<sup>131</sup> que meto el cuerpo en los nudos a la manera de hacerlos, en donde dicha práctica posibilita aprehender de una manera distinta aquello que J. Lacan en este seminario intenta con tanto fervor: bordear el real.

---

<sup>130</sup>Jacques Lacan, *El sinthome*. Versión manuscrita. (16 de marzo de 1976). pág. 9/7

<sup>131</sup>Esta versión, recientemente publicada, posibilita la claridad de colores en los redondeles.

Recordemos la confesión de este psicoanalista al respecto, en donde asevera que el real es su síntoma<sup>132</sup>, de ahí que podemos palpar que el discurso pronunciado a través de los años 1975 y 1976 corre en torno a una aparente confusión o mejor dicho, una estrecha relación entre el *sinthome* y el real.

Entonces, a mi parecer, no es coincidencia que Lacan esté tan interesado en James Joyce porque es éste quien le permite acercarse con la fascinación que encuentra en el registro del real.

Habré de señalar que mi acercamiento al *Seminario Le Sinthome* fue conducido a través del autor Gerardo Maeso, quien publicó *Joyce y Lacan*,<sup>133</sup> mismo que llegó a mis manos poco antes del abordaje de este capítulo, lo cual me hizo pensar en la posibilidad de cambiar su estructura, específicamente en lo concerniente a este apartado. La idea inicial consistía en realizar un recorrido sintético por los puntos esenciales trabajados por Lacan en su seminario; sin embargo, algunos ya han sido abordados con anterioridad y otros no cesarán de ser mencionados por diversos autores, quienes, me parece, lo han hecho y harán mejor que yo, basados en una práctica clínica y psicoanalítica lacaniana, en la cual me declaro poco o nada experta.

Entonces, la decisión que he tomado es abordar aquellos puntos que, además de parecerme fascinantes en lo particular, mantienen una estrecha relación con aquello que me ha concernido como parte de mi tema de investigación: James Joyce y el *sinthome* como posibilidad para “el artista” de no conformar una estructura psicótica.

Un punto a atender, no obstante que Lacan en este seminario, a diferencia de años anteriores, haya dejado de insistir en él, pero que no lo deja pasar

---

<sup>132</sup>... puede decirse que lo real es mi respuesta sintomática”. Jacques Lacan, *El Sinthome*. (13 de abril de 1976).

pág. 130

<sup>133</sup>Maeso, Gerardo. 2008. *Lacan con Joyce*. Argentina, Ed. Gramma.

inadvertido, es la falta que pudo haber configurado la psicosis en Joyce: la instauración del significante Nombre del Padre.

Recordemos que durante los años 1955 y 56 la teoría de la psicosis se configuraba en el predominio del discurso desde lo simbólico; sin embargo, a partir de 1975 y sobre todo en 1976, esta postura daría un vuelco radical. Sin embargo, Lacan, durante los inicios del seminario sobre el *sinthome* no deja de mencionar aquello que permitió a Joyce trazarse un nombre, es decir, instaurar ese significante que el padre dejó en falta –significante Nombre del Padre-: el arte.

He pensado – pensado, hagan lo que quieran con mi pensamiento – he pensado que ahí estaba la clave de lo que le había sucedido a Joyce. Que Joyce tiene un síntoma que parte de que su padre era carente, radicalmente carente, él no habla más que de eso. He centrado la cosa alrededor del nombre, del nombre propio, y he pensado – hagan lo que quieran con este pensamiento – y he pensado que es por quererse un nombre que Joyce ha hecho la compensación de la carencia paterna... Pero esté claro que el arte de Joyce es algo tan particular que el término síntoma es precisamente lo que le conviene.<sup>134</sup>

Así, el arte entendido como tal, podría ser para cualquiera que repitiese la falta del mismo Joyce una posibilidad de hacer *sinthome* a la manera en que él lo logró; sin embargo, replicaré esta posibilidad bajo la insistencia de que James Joyce tenía una muy particular manera de hacer arte. De hecho, esta característica me llevó a formular una pregunta que, además de provocarme fascinación hacia Joyce, no dejó de repetirse en los comienzos de este trabajo: ¿por qué James Joyce logró hacer *sinthome* a través de su arte y otros artistas simplemente no lo lograron?<sup>135</sup> La particularidad de la escritura de nuestro artista en cuestión ha hecho que varios nos intereseamos en los enigmas que su arte supone.

---

<sup>134</sup> Jacques Lacan, *El Sinthome*. Clase 7. (17 de Febrero de 1976). “Palabras Impuestas”. Versión CD. Infobase.

<sup>135</sup> La pregunta que Lacan se hace es “...-cómo un arte puede apuntar de manera adivinatoria a sustancializar el *sinthome* en su consistencia, pero también en su ex-sistencia y en su agujero?, respuesta que a mi consideración gira en torno a la realizada por mí. Jacques Lacan, *El Sinthome*. (9 de diciembre de 1975). pág. 39

Hasta ahora he podido bordear dicha respuesta a la manera en que sólo se puede bordear el real y es precisamente de esto de lo que se trata, del real. Es decir, la particularidad del arte de Joyce se evidencia, a mi parecer, en *Finnegans Wake*, su última obra. Y es que en ella, a través de su particular juego con el lenguaje, crea el enigma y a nosotros nos deja ver aquello que está en el orden del imposible. Imposible porque, para empezar, su traducción corresponde a ese orden; además, la relación del lenguaje juega con aquello que está fuera de la lógica y que, por lo tanto, provoca una comparación que me resulta inevitable: su relación con el orden real.

Me parece que Joyce toca el real, lo bordea, a través de su arte. Y es que su trabajo no sólo consistió en escribir aquello que irrumpía en su mente a la manera tradicional, jugándose el orden simbólico a través de la escritura, sino que además afianzó lo innombrable a través de esta trascendental obra: Joyce agujeró restos del real, se introdujo en sus resquicios de manera artesanal y mediante su escritura lo bordeó, pero no a la manera que un psicótico lo haría: ahí la genialidad del artista.

Lacan, al respecto, dice: “La buena manera es la que, habiendo reconocido la naturaleza del *sinthome*, no se priva de usarlo lógicamente, es decir, de usarlo hasta alcanzar su real, al cabo de lo cual él apaga su sed”.<sup>136</sup>

Otra cita que nos acerca a la relación estrecha que Lacan encuentra entre lenguaje y real es la siguiente:

... el lenguaje está ligado a algo que agujerea lo real, no es simplemente difícil sino imposible considerar su uso. El método de observación no podría partir del lenguaje sin que este aparezca agujereando lo que se puede situar como real. A partir de esta función del agujero, el lenguaje opera su captura de lo real. No me resulta sencillo transmitirles el peso de esta convicción. Se me presenta inevitable porque solo hay verdad posible como tal vaciando este real. Por otra parte el lenguaje come lo real.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup>Jacques Lacan, *El Sinthome*. (18 de noviembre de 1975). pág. 15

<sup>137</sup>Ibid, pág. 32

Respecto al lenguaje, asevera Lacan: “El lenguaje no es en sí mismo un mensaje, sino que sólo se sustenta en la función de lo que he llamado el agujero en lo real”<sup>138</sup>. Dicha postura nos permite confirmar que no es sino a través del lenguaje que alguien puede bordear el real. Joyce lo hizo con su escritura; aquel que se encuentra en la postura de analizante lo hace a través del lenguaje hablado: el discurso, es decir, siguiendo los registros del orden simbólico, con la delicadeza de no dejar de lado la postura señalada por Lacan en este mismo seminario de no ver los registros como separados pues son una misma consistencia.

Entonces, tocar el real sin ser psicótico posibilita en Joyce un posicionamiento distinto como sujeto: hay un encuentro con el real que posibilita el fin de análisis.

Ahora bien, sabemos que la postura de Lacan en estos años en que dicta *E/ Sinthome* gira en torno al registro de lo real y precisamente comenzará por puntualizar la confusión en Chomsky al tomarlos como similares.

“Me sorprendió precisamente que Chomsky asimile a lo real algo que para mí es del orden del síntoma, es decir, que confunda el síntoma con el real.”<sup>139</sup> Y aunque para Lacan existirá diferencia entre ambos conceptos, se mantendrán entrelazados en lo que respecta al trabajo que realiza sobre Joyce.

Mientras que el arte apuntará al *sinthome* a través del lenguaje escrito de James, porque precisamente es a través de este lenguaje que se logra la captura del real, para que lo anterior pueda operar tiene que haber un ingrediente adicional: el goce. Ya en el capítulo anterior nos hemos referido al goce en Joyce y de ahí que retomemos el goce fálico para hablar del artista, siendo importante puntualizar lo siguiente:

El goce llamado fálico no es, por cierto, en sí mismo el goce peniano. El goce peniano surge con respecto a lo imaginario, es decir, al goce del doble, de la imagen

---

<sup>138</sup> *Loc. cit.*

<sup>139</sup> *Ibid*, pág. 40

especular, del goce del cuerpo. Este constituye propiamente los diferentes objetos que ocupan las hiancias cuyo soporte imaginario es el cuerpo. En cambio, el goce fálico se sitúa en la conjunción de lo simbólico con lo real. Esto en la medida en que, en el sujeto que tiene su soporte en el *parlêtre*, que es eso que designo como el inconsciente...

En estos senderos es importante introducir el concepto de la no relación, que parte de la premisa de que no hay relación sexual, debido a que tiene implicaciones en el nudo: “Después del camino que he allanado en torno a la relación sexual, no es difícil sugerir que cuando hay equivalencia no hay relación”.<sup>140</sup> Por el contrario:

En la medida en que hay *sinthome*, no hay equivalencia sexual, es decir, hay relación. En efecto, si la no relación depende de la equivalencia, en la medida en que no hay equivalencia, se estructura la relación. Hay pues, al mismo tiempo, relación sexual y no hay relación. Allí donde hay relación es en la medida en que hay *sinthome*, es decir, donde el otro sexo es sostenido por el *sinthome*.<sup>141</sup>

Recordemos que el nudo borromeo de cuatro es nombrado también el nudo de la no relación, de la no relación sexual.<sup>142</sup>

Inés Sotelo<sup>143</sup> (2007) argumenta que la no relación sexual, o mejor dicho “no hay proporción sexual”, quiere decir justamente esto, que más allá de lo satisfactorio del encuentro de los cuerpos no hay posibilidad de coincidencia perfecta entre el hombre y la mujer ya que atravesados por el simbólico, siempre se encuentran a través del falo, significante de la falta y del deseo.

Así pues, *Finnegans Wake* tiene la genialidad de tejer, sin saberlo, el nudo de la no relación, de la no relación sexual, y así, consigue hacer *sinthome*.

---

<sup>140</sup>Jacques Lacan, *El Sinthome*. (17 de febrero de 1976). pág. 97

<sup>141</sup>Ibid, pág. 99

<sup>142</sup>Alberto Sladogna, *op. cit.*

<sup>143</sup>Psicoanalista argentina.

Yo intento darles un fragmento de real a propósito de eso en lo que estamos. Estamos en el pellejo de esta historia increíble que es el espíritu humano, que es la especie humano. Al respecto les digo que no hay relación sexual.<sup>144</sup>

Para comprender lo que ocurre en el nudo, recorro a considerar que el tema de la no relación sexual trastoca a Joyce, entonces ¿querría decir que en Joyce y Nora, hay algo del orden de la no relación? Lacan referirá:

...las cartas de amor a Nora ¿qué indican? Hay ahí un número de coordenadas que es necesario marcar. ¿Qué es esta relación con Nora? Cosa singular, yo diría que es una relación sexual, aunque diga yo que no haya. Y es una singular relación sexual. Hay una cosa en que... en fin, se piensa, de acuerdo, pero se piensa raramente, se piensa raramente porque no es nuestra costumbre revestir nuestra mano derecha con un guante que le va a nuestra mano izquierda invirtiéndolo... El guante invertido es Nora.... Y él no se pone el guante más que con la más viva de las repugnancias. No es que sea sensible –más por el desprecio grande que él hace de Nora una mujer.<sup>145</sup>

La correspondencia de Joyce a Nora pareciera mostrar lo contrario; sin embargo, es importante puntualizar que hablar de la no relación sexual no significa que la pareja no tenía relaciones sexuales; el concepto gira en torno a que no existe completud, por lo tanto, siempre habrá falta ya que no hay posibilidad de que uno se complemente totalmente con otro. Si nos preguntamos por qué no ha de existir tal completud, podemos decir que porque el objeto a causa del deseo no es el de la demanda.

Maeso comenta respecto a la no relación:

...la polarización macho-hembra que no se da por la falta que nos lleva a la complementariedad. En cambio solo hay lazo si se introduce un tercero que anuda borromeicamente, y por lo tanto pueden encimarse, pero no confundirse. Desde la teoría freudiana era la relación al falo, en tanto referencia del varón como de la mujer, la que regula la relación entre los cuerpos. Decía Lacan que el hombre tiene una

---

<sup>144</sup>Jacques Lacan, *El Sinthome*. (16 de marzo de 1976). pág 122

<sup>145</sup>Jacques Lacan, *El Sinthome*. (10 de febrero de 1976). Versión CD. En la versión paidós aparece en la pág. 81

relación a la masturbación, goce del órgano quien impide la relación al cuerpo de la mujer, o sea que pierde lo que tiene delante.<sup>146</sup>

Recordemos que precisamente esa relación masturbatoria del hombre da muestras del goce fálico, ya abordado en el capítulo anterior.

El decir que no hay no relación sexual tiene que ver con algo que se encuentra más allá del mero efecto “entra y sale” que caracteriza la relación sexual (Sladogna, 2006). Comenta Sladogna que en la relación sexual, tanto el hombre como la mujer tienen sus propias fantasías, sin que necesariamente se relacionen entre sí. Más allá de eso, lo que una mujer quiere no está en el orden de lo que el hombre desea.

Ahora bien, debemos recordar que si bien no hay relación sexual tampoco debemos hablar del mismo goce en el hombre y la mujer: el goce del hombre es fálico y el de la mujer es suplementario, es decir, va más allá del goce fálico; por lo tanto, dichos goces no están hechos el uno para el otro.

Entonces el nudo borromeo de cuatro es el nudo de la no relación porque aquello que remite al orden del goce y las implicaciones directas que éste tiene con el nudo, simplemente no están en el orden de la completud o de la equivalencia hombre-mujer. Veamos:

Me he permitido afirmar que el *sinthome* es precisamente el sexo al que no pertenezco, es decir, una mujer. Si una mujer es un *sinthome* para todo hombre, es completamente claro que hay necesidad de encontrar otro nombre para lo que es el hombre para una mujer, puesto que el *sinthome* se caracteriza justamente por la no equivalencia.<sup>147</sup>

Por otro lado, algo que resulta fundamental para entender aquella pregunta de ¿por qué Joyce logra hacer *sinthome*?, tiene que ver con el discurso analítico:

---

<sup>146</sup>Maeso, pg. 41

<sup>147</sup>Jacques Lacan, *El Sinthome*. (17 de febrero de 1976). pág. 99

Si pensamos que no hay Otro del Otro, por lo menos que no hay goce de este Otro del Otro, es preciso que en algún lado hagamos la sutura entre este simbólico que solo se extiende aquí y este imaginario que está acá. Se trata de un empalme de lo imaginario con el saber inconsciente. Todo esto para obtener un sentido, lo que es objeto de la respuesta del análisis a lo que el analizante expone a lo largo de su síntoma. Cuando realizamos este empalme, hacemos con él al mismo tiempo otro, precisamente entre lo que es simbólico y real. Es decir que por algún lado enseñamos al analizante a hacer un empalme entre su *sinthome* y lo real parásito del goce.<sup>148</sup>

Aquí tenemos una clave interesante para entender cómo es que Joyce logra aquello que en situación analítica se denomina fin de análisis, él lo consigue a través de su particular saber-hacer arte. Entonces, el equivalente a un fin de análisis obliga a pensar un cambio de posicionamiento frente al Otro y frente al goce, así como un encuentro con su real, sólo que la diferencia en el caso de Joyce es que él no ocupó de un analista, al contrario, en su obra magistral *Finnegans Wake* muestra poca simpatía hacia el psicoanálisis.

Y como “en el análisis se trata de suturas y empalmes...”<sup>149</sup>, así el *sinthome* de Joyce logra efectuar esas suturas y empalmes que le permiten hacerse de un nombre, muy a pesar de la falta del padre.

El cambio de posición del sujeto en fin de análisis frente al goce guarda relación con el objeto a en donde el sujeto se posiciona como sujeto deseante, que goza y sabe gozar, es decir, sabe-hacer con su goce.

Maeso realizará un recorrido por el objeto a en su libro denominado *Joyce y Lacan*<sup>150</sup> de lo que resalto la noción de que el objeto a da cuenta del goce.

---

<sup>148</sup>Ibid, pág. 70

<sup>149</sup>Ibid, pág. 71

<sup>150</sup>“...El objeto a y con esto concluyo, tiene toda una historia. Primero aparece en el eje imaginario, la cupla a-a'. Después, en el *Seminario 10*, el objeto se relaciona a partes que se desprenden del cuerpo y que representa la relación, al modo del objeto transicional, entre el sujeto y el Otro. En el *Seminario 17* empieza a vacilar de sustancia al objeto, y toma del marxismo el plus de goce que responde a la noción de plusvalía. Decimos que

...el analista en un sentido debe posibilitar que el sujeto se encuentre con la letra que no son mensajes, ni encierra misteriosos significados, sino es la letra que se vuelve causa de un saber vuelto al goce. Es decir, que en el sujeto supuesto saber ustedes encontrarán la letra, y lo que está permitido es pasar de ser sujeto sumido al saber del Otro a adquirir un saber abierto hacia el goce. Saber que se transmite entonces en un análisis... que se genere un saber hacer.<sup>151</sup>

Entonces, nuestro artista fue capaz de producir este saber acerca del goce y de producir el objeto a.

Así, el empalme psicoanalítico realizado por Joyce<sup>152</sup>, en donde el *sinthome* logra corregir el error del nudo borromeo, permite a la estructura de un artista excluirse de la psicótica. "... lo que he llamado este año el *sinthome*, permite reparar la cadena borromea si ya no hacemos de ella una cadena, o sea, si en dos puntos hemos cometido lo que he llamado un error".<sup>153</sup>

Aquí la reparación del error:

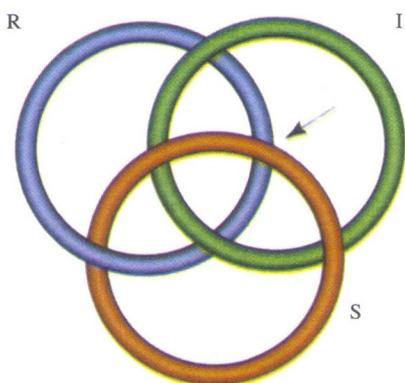


Figura 3.  
El error del nudo borromeo.

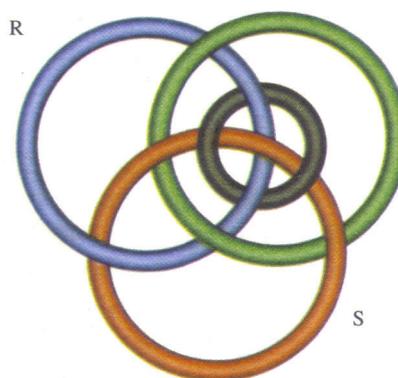


Figura 4.  
La reparación del error.

---

Lacan comenzó empíricamente a describir los especímenes del objeto a y concluyó en algo más abstracto: el objeto como un condensador de goce." Gerardo Maeso, *op. cit.* pág. 13

<sup>151</sup>Ibid, pág. 61

<sup>152</sup>Le denominé empalme psicoanalítico debido a las implicaciones psicoanalíticas en las que el *sinthome* de Joyce se ha visto envuelto y que hasta el momento han sido explicadas, sin embargo, seguramente James Joyce estaría en completo desacuerdo con mi aseveración.

<sup>153</sup>Jacques Lacan, *El Sinthome*. (17 de febrero de 1976). pág. 91

Si bien el *sinthome* logra mantener unidos los tres redondeles<sup>154</sup> a la manera de nudo borromeo, es importante considerar algunas cuestiones interesantes en torno al nudo.

Un paciente con estructura psicótica muestra desde la figurabilidad que el nudo sostiene, que los redondeles no están bien anudados, es decir, produce lo que a mi consideración Lacan nombrará el error del nudo de trébol mostrado en la sesión del 17 de febrero de 1976. Recordemos que el nudo de trébol aparece al centro del nudo borromeo.



Figura 5. El redondel, el ocho y el falso nudo de trébol. También se puede pensar en sentido contrario en donde el falso nudo de trébol se convierte en redondel debido al error.

A lo que Lacan comenta: “Basta pues que haya un error en alguna parte para que eso-pienso que eso les salta a la vista- se reduzca a un sólo redondel”.<sup>155</sup> Esto significa que simplemente no hay sostenimiento en la estructura.

---

<sup>154</sup>“Al mismo tiempo, si lo simbólico se libera... tenemos un medio de reparar esto. Es hacer... el *sinthome*. Es algo que permite a lo simbólico, lo imaginario y lo real mantenerse juntos.” Ibid, pág. 92

<sup>155</sup>Jacques Lacan, *El Sinthome*. Clase 7. “Palabras impuestas” (17 de febrero de 1976). Versión CD.

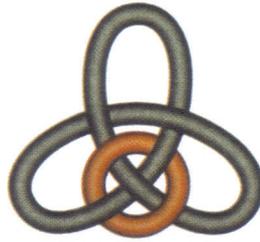


Figura 6. Bucle para reparar el falso nudo de trébol.

Entonces, un error en el nudo convierte en círculo lo que intentaba ser un nudo, es decir, un lazo que por sí mismo se sostuviera como nudo, a la manera en que este funciona, haciendo un amarre.

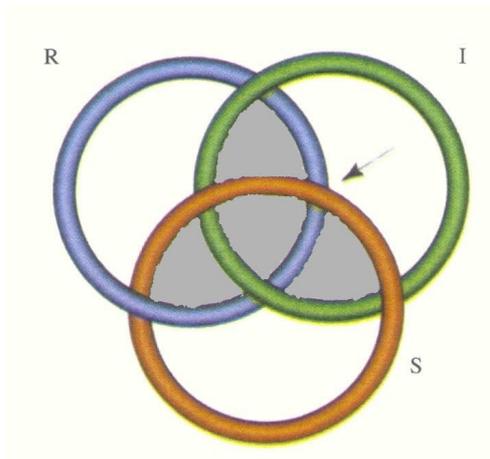


Figura 7. Ubicación del nudo de trébol, mismo en el que aparece el error.

Me parece que en este punto el psicoanálisis cobra interés en cuanto a la intervención en la psicosis, en el sentido de que es justamente en el error en donde se puede producir la sutura o el amarre que permita sostener los registros y por lo tanto sostener al sujeto. El *sinthome* será lo único que puede realizar esa función y, mientras en Joyce el arte le permitió no psicotizar, en el paciente psicótico, desde la singularidad del caso, algo podrá sostener al sujeto para que pueda funcionar y hacer. Me parece que el arte es una opción bastante viable en pacientes psicóticos.

Lacan referirá: “cuando digo que el arte puede incluso alcanzar el síntoma, esto es lo que voy a tratar de sustancializar...”<sup>156</sup> Aquí el nudo borromeo de cuatro:

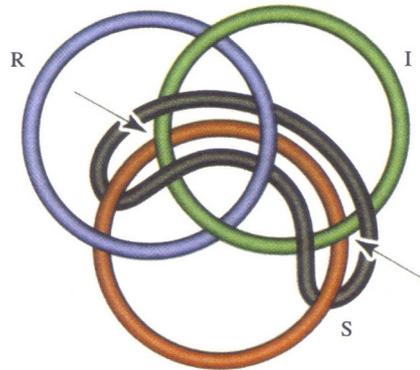


Figura 8. *Sinthome*.

Ahora bien, para podernos acercar a una cuestión clínica retomaremos la noción del falso agujero, misma que figura en el nudo antes presentado. La siguiente imagen lo muestra de manera más clara. Recordemos que se trata del mismo nudo visto desde distintos ángulos.

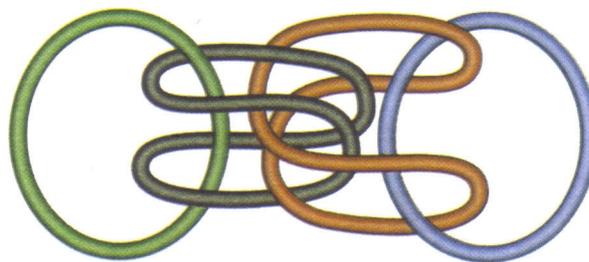


Figura 9. Nudo borromeo de cuatro o cadenudo en donde se ve el falso agujero. IΣSR. El *sinthome* hace falso agujero con el simbólico.

En tanto al agujero, Lacan en su seminario *Le sinthome*:

¿Cuál es la función del agujero? Es lo que nos impone la experiencia más simple, la de un anillo. Pero un anillo no es esta cosa puramente abstracta que es la línea de un

<sup>156</sup>Ibid, Clase 2. “Símbolo y Síntoma” (9 de Diciembre de 1975).

círculo, y es necesario que a ese círculo le demos cuerpo, es decir consistencia, que lo imaginemos soportado por algo físico para que todo esto sea pensable”.<sup>157</sup>

Entonces, el falso agujero no pasa por dentro del otro redondel, sólo simula hacerlo. La cadena olímpica, por ejemplo, no hace falso agujero, ya que pasa por dentro y, si llegara a quitar una, las demás no se desharían.

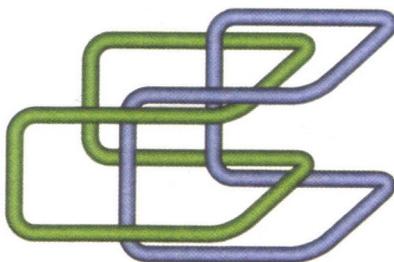


Figura 10. Falso agujero: al hacer el movimiento del redondel verde a la izquierda o el azul a la derecha. El falso agujero desaparece si los redondeles plegados simplemente se alejan en dirección opuesta, puesto que nunca estuvieron unidos.

Este falso agujero tiene la intención clínica de intervenir a través del hacer **como si...** ante la presencia de algún paciente con diagnóstico psiquiátrico, por ejemplo de psicosis paranoica. El psicoanalista hace como si el paciente no fuera psicótico.

Esto evidentemente tienen implicaciones clínicas en el cómo es mirado el paciente. Así, clínicamente hacemos un falso agujero, tomando a un paciente como si... fuera normal, para así no excluirlo de la sociedad. Entonces, en el análisis se sabe hacer falsos agujeros.

---

<sup>157</sup>Jacques Lacan, *El Sinthome*. Versión Manuscrito (10 de febrero de 1976). pág. 6/7

Por su parte, la reparación del error en Joyce tiene que ver directamente con el ego, en donde la falla aparece justamente en el real y el simbólico, quedando suelto el imaginario.

Que el registro de lo Imaginario quede suelto nos remite a la escena de *El Retrato del artista adolescente*, en donde, una vez que Stephen es golpeado a manera de una paliza, hay algo que no permite articular el propio cuerpo como una imagen. Él se ve despellejado y el odio, que parecería normal después de semejante acto, desaparece al igual que si se quitara el cuerpo.

Regresamos a la pregunta ¿en qué consiste el hecho de reparar? Apunta a que la consistencia, en lugar de caer, se sostenga a través del *sinthome*, ese *sinthome* que es el síntoma de la relación y no de lo individual. Así, la reparación no se realiza por sí sola, sino que tendrá que ver con un otro.

El *sinthome* se sostiene en el discurso analítico mediante la relación transferencial, es por eso que el analista puede colocarse como un *sinthome*, aunque cabría hacer la aclaración que Montes de Oca (2006) puntualiza: se trata de que el analista no quede introducido en esta relación transferencial por tiempo indefinido.

### **4.3 El enigma del artista y la carta que no revela Lacan**

En mis andanzas por la Internet, encontré algo que llamó mucho mi atención, sobre todo porque no tenía idea de su existencia: correspondencia entre Jacques Lacan y James Joyce.<sup>158</sup>

Cabe mencionar que las dos cartas a las que haré mención, no fueron publicadas<sup>159</sup> y dato curioso es que Lacan jamás las comentó durante el seminario

---

<sup>158</sup>Acheronta. Zentner, Oscar. 2005. Revista No. 21. "De la correspondencia Lacan-Joyce". Obtenido febrero 2007 en <http://www.acheronta.org/acheronta21/zentner.htm>

que trata del mismo Joyce, *Le sinthome*. Ahí tenemos, pues, la clave secreta de Lacan para entender algunas cuestiones interesantes.

La primera carta<sup>160</sup> a la que me referiré, fue enviada por Lacan a Joyce el 2 de noviembre de 1939, algunos meses después que se publicara *Finnegans Wake*, para agradecer al autor el envío de dicha obra, es decir, casi 40 años antes de la publicación de dicho seminario.

Lacan puntualiza la presencia del goce en el libro y comenta su dificultad por lograr el entendimiento de la misma, a pesar de que utilizó gran cantidad de diccionarios de distintas lenguas, que no le fueron suficientes para comprender algo del texto, lo que ilusamente creería conseguir. Es decir, la presencia del sin-sentido en *Finnegans Wake* es manifestada al artista.

Sin embargo, llama mi atención que Lacan encuentra algo del orden de la fascinación en dicha obra, en donde, a pesar de no ser comprendida, pareciera ser “sentida”. A este respecto Lacan comenta en la carta:<sup>161</sup>

*De todas maneras el goce presente en su escritura era palpable. Vendría esto a confirmar las palabras de T. S. Eliot, que la verdadera poesía nos alcanza antes de haber sido entendida? Esto es lo que encuentro en su Finnegans Wake.*

Asimismo, aparece la noción del enigma en la obra. “*Su libro es una enunciación donde el enunciado no puede hallarse, es un enigma hecho libro*”. Esta noción de enigma en *Finnegans Wake* ha sido tomada por todos los joyceanos, aunque desconozco quién fue el primero en atribuirle tal calificativo. Sabemos que se debe al carácter de incomprensibilidad de la obra, en donde la noción del lenguaje, literalmente, juega un papel trascendental.

---

<sup>159</sup>Nota 27. Los originales de estas cartas se encuentran en mi residencia 78 Mont Albert Road, Canterbury 3126, Australia y las ficcionales están en el Segundo piso de la Zentral Bibliothek, Die Handschriftenabteilungen, Zähringenplatz 6. Zurich, Suiza.

<sup>160</sup>Anexo 1.

<sup>161</sup>En este apartado me referiré a las cartas contenidas en el Anexo 1 y solo entrecomillaré la cita, para evitar repetir constantemente dicha referencia.

El lenguaje con una aparente desarticulación hecha a propósito por el autor acerca al ya mencionado goce de James Joyce respecto a esta obra.

*Su definición y su bien-decir de que una letra es un deshecho me conmovió. Pero si esto es así, ha usted entonces publicado para mostrar que mientras la letra mata el espíritu vivifica? Es decir, re-crear la literatura para defenestrarla? Para mí esa sería la lógica extensión siguiendo su aliteración de letra en litter.*

Por otro lado, central en esta carta será preguntar acerca del psicoanálisis, práctica que permanece fuera del aprecio de James Joyce. Recordemos que hay un destierro en Joyce de dicha práctica, relacionado con la molestia hacia Jung y hacia el mismo Freud. En *Finnegans Wake*, Joyce no perderá oportunidad para mofarse en reiteradas ocasiones del psicoanálisis, de Jung y de Freud.

*Me resultó muy inquietante cuando usted critica que nosotros los psicoanalistas todavía seguimos aplicando la vieja presión de la sugestión y la autoridad paterna independientemente de lo que por otra parte afirmamos. Tengo a mano el párrafo al que me refiero. Es éste: Be who, farther potential? And so wider but we grisly old Sykos who have done our unsmiling bit on 'alices, when they were yung and easily freudened, in the procuring room and what oracular comepression we have had apply to them! ...*

La carta termina haciendo una reflexión acerca del párrafo antes citado, en donde la noción de estafa para el psicoanalista será esencial.

*Estas palabras me incomodaron mucho, tanto que aquí le transcribo las reflexiones a las que me llevaron:*

*- Qué quiere decir entender, más aún cuando uno tiene un métier (oficio) que he calificado de ser una estafa...*

*- Nuestra práctica es una estafa: sacamos ventaja de la gente haciéndola parpadear, fascinándola con palabras afectadas, lo que usted mismo llamó palabras infladas.*

Lacan no deja de estar en desacuerdo con Joyce, aunque reitera en su carta el conflicto que esto le causa. *“Resumiendo, estoy de acuerdo con usted, pero no sin cierta moderación y conflicto. Indudablemente usted goza de una libertad de expresión que yo no poseo, al menos por ahora”*.

Así pues, Lacan manifiesta un pensamiento censurado acerca de la práctica psicoanalítica *“nuestra práctica es escroquerie”*.<sup>162</sup>

Esta es la conclusión que alguien pudiera tener ante un fin de análisis, en donde el analista deja de ocupar el lugar de antes y simplemente pasa a ocupar un lugar distinto. Esta posición que le permite a Joyce nombrarla de tal modo sin siquiera haber pasado por el mismo, pero sí bajo una posición de fin de análisis.

Lacan contesta a Joyce al respecto:

*Freud mismo no podía decir que estaba educando a estafadores. Lo máximo que pudo llegar a decir fue de la necesidad de que los analistas fueran cultos, bien informados y bien leídos y no tuvo demasiado éxito. Por esta razón considero que el psicoanálisis desde el punto de vista ético es insostenible y por cierto que me siento mal con esto porque yo, como todo el mundo, tengo un superyo. Por cierto que llegué a esta conclusión después de haber pasado por un análisis, y me pregunto como es que usted supo hacerlo sin haber tenido un análisis.*

Ahora bien, retornaremos a la cuestión ¿cómo logra James Joyce este saber sin haber pasado por un análisis? A pesar de que hemos redundado acerca de esto, la respuesta la encontramos en letras del propio James Joyce en la carta<sup>163</sup> del 27 de diciembre de 1940 enviada a Lacan.

Retomaremos por orden la respuesta de Joyce a Lacan. En un primer momento retoma su concepto del psicoanálisis como estafa:

---

<sup>162</sup>Estafa, robo, abuso.

<sup>163</sup>Anexo 1.

*Me abstendré de hacer comentarios sobre el psicoanálisis... En todo caso si usted insistiera en esa vía probaría F W correcto de cabo a rabo: es decir que los Psychos, yung y viejos, han sido total y verdaderamente freudoestafados para siempre!*

Asimismo, enfatiza el goce durante su último trabajo, así como el uso de restos (restos de lenguaje, recuerdos, etcétera) en el mismo. Por otro lado, le parece divertido que los psicoanalistas se unan a la lista de estudiosos de *Finnegans Wake*.

*Yo hurgo en la carroña de desperdicios de lenguajes y de recuerdos, y escribí mi último libro con goce, es cierto, y con la absoluta intención de poder realizar el sueño de todo escritor - tener un lector ideal sufriendo de siglos de insomnio. Estoy absolutamente seguro que esos lectores los proveerá la universidad, pero en lo que concierne a los de su calaña sería verdaderamente muy divertido si ellos fueran a ponerse justo detrás de los universitarios, haciendo cola! En ese caso me pregunto si lo van a hacer à la Gogarty, es decir, psicoanalistas entre los literatos y literatos entre los psicoanalistas.*

Y al fin la respuesta:

*Por último, lo que me sorprendió hasta dejarme boquiabierto de su carta, fue la pregunta que usted se hace acerca de como supe hacerlo sin haber nunca tenido un análisis. Rechacé ya en los años veinte una freudolenta invitación para que Herr Professor Jung experimentara sobre mí. Su pregunta la respondí hace ya mucho tiempo. Supe como **saber hacer**<sup>164</sup> gracias a no haber pasado nunca por un análisis! Sí, lo supe saber hacer con las únicas armas que me permitiría a mi mismo usar: el silencio, el exilio, y la astucia. Usted encontrará la referencia en *Un retrato del artista como un hombre joven*.*

Su no análisis es el primer fundamento a la respuesta, en donde se pone en juego el no ser mordido por el psicoanálisis, por lo tanto, tampoco por el lazo transferencial hacia Otro analista, y bajo la premisa de que su arte funcionó como

---

<sup>164</sup>El subrayado es mío.

Otro, podremos inferir que estas tres armas usadas en su escritura posibilitaron la respuesta al saber-hacer que Lacan con tanta curiosidad le cuestionó.

Regresando al tema del psicoanálisis y Joyce, llamativa es la coincidencia de la traducción de Joyce y Freud, los cuales en su idioma inglés y alemán respectivamente significan Alegría. Ambos se colocaron en la posición del saber, Joyce en el lugar de saber-hacer arte y Freud de saber-hacer psicoanálisis. De hecho ninguno se analizó.

La respuesta final de Joyce se encuentra en lo que él denomina sus armas: silencio, exilio y astucia, cuya referencia la podemos ubicar en *Retrato del Artista Adolescente*<sup>165</sup>, en donde, como dato curioso, algunos de sus pasajes son utilizados por Lacan en el seminario *Le sinthome*, pero nunca se hizo referencia al párrafo de mayor importancia para los fines de la enseñanza lacaniana, aun y cuando esto fue dicho por el mismo Joyce.<sup>166</sup> Al respecto, podemos concluir que Lacan no otorgó crédito a Joyce sobre estas armas. Sin embargo, no podemos ignorar que así se cuenta con una herramienta importante para trabajar el propio seminario dedicado a Joyce, puesto que no es lo mismo leerlo con desconocimiento de esto que con conocimiento previo, como ya lo veremos.

En el desarrollo del seminario *Le sinthome* encontramos referencias al *Retrato del Artista Adolescente* para dar cuenta de ciertas nociones; tal es el pasaje de la golpiza y su relación con el registro imaginario. Me parece, entonces, que no es coincidencia que Lacan retome pasajes precisamente de esta obra y no de otra como pudo ser *Ulises*, considerada por muchos joyceanos la más importante después de *Finnegans Wake*.

---

<sup>165</sup>“Te voy a decir 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 vida y arte, tan libremente como sea posible, tan plenamente como me sea posible, usando para mi defensa las solas armas que me permito usar : silencio, destierro y astucia.” James Joyce, *Retrato del Artista*. pág. 231

<sup>166</sup>Recordemos que en la carta enviada por Lacan a Joyce confiesa su deseo de utilizar *Finnegans Wake* para su enseñanza, Cito: “Su libro es una enunciación donde el enunciado no puede hallarse, es un enigma hecho libro. Tengo proyectado usarlo cuando las condiciones estén dadas, en futuras enseñanzas.”

## **Silencio, exilio y astucia en *Retrato del Artista Adolescente***

Antes de adentrarme en algunas puntualizaciones hechas a partir de *Retrato del Artista Adolescente*, comentaré que me fue necesario realizar una relectura del libro, ahora dirigiendo mi atención hacia las tres armas que Joyce comenta, con el objetivo de intentar entender la carta en que se refiere a ellas.

Para el abordaje del exilio es importante hacer notar algunos aspectos relacionados con éste en la vida de James Joyce. En el primer capítulo ya hicimos notar el suceso de la Torre de Martello<sup>167</sup>, a lo cual es importante agregar el patriotismo del padre y su relación con la aversión al padre<sup>168</sup> como algo que no nos permite comprender por completo el llamado exilio en Joyce. Un antecedente que a mi consideración es crucial en la vida del autor es el desarraigo de la lengua materna, la gaélica, hablada también por sus antepasados.

Como todos los católicos irlandeses, los Joyce heredaron una tradición de represión legal y cultural. Tras las invasiones medievales vikingas y normandas, Irlanda fue conquistada más sistemáticamente por los británicos. A partir del periodo isabelino, continuas oleadas de invasores y colonos fueron estableciendo una aristocracia “anglo-irlandesa” que controlaba gran parte del campo. Hasta que en el S XVIII las llamadas “leyes penales” impidieron efectivamente cualquier avance social por parte de los católicos. Incluso se prohibió el uso del gaélico, idioma irlandés que habían hablado los antepasados de Joyce. Una serie de reformas que culminaron en el *Acta de Emancipación* de 1829 permitieron cierto crecimiento de una clase media católica, pero la esperanza del campesinado católico—y de gran parte de la clase media también—permanecían firmemente sujetas al establecimiento de una nación irlandesa independiente.<sup>169</sup>

---

<sup>167</sup>Pág. 12 de esta tesis.

<sup>168</sup>Saber Grade, *op. cit.* Aquí un nuevo dato que nos permite vislumbrar acerca del exilio interno de Joyce y su causa. El padre era un patriota, padre al cual odiaba posiblemente por considerarlo el causante del sufrimiento y muerte de su madre, misma que le hizo prometer no abandonarlo. Por lo tanto, desde esta perspectiva Joyce hace un exilio del padre.

<sup>169</sup>Netfirms, *op. cit.*

*Retrato del Artista Adolescente* es una obra que contiene las tres armas y se muestran a continuación.

El **silencio**. Sabemos que el silencio tiene la connotación de ausencia del ruido, de la abstención del hablar o de la omisión de algo en el escrito<sup>170</sup>; sin embargo, hay algo aún más notable en esta obra joyceana que refiere al silencio y que, por supuesto, no está alejada de la definición antes mencionada. Así, podemos afirmar que en un gran porcentaje de la obra el silencio viene escrito con la literalidad de la palabra, pero también se connota al hacer referencia a que Stephen se encuentra en un estado de reflexión. Muchas veces este acto de reflexionar sobre alguna materia se asociaba a hacerlo en un lugar falto de luz: oscuro.

Obviamente el silencio que aparece en *Retrato del Artista Adolescente* no es sólo referido al protagonista; sin embargo, es el que nos interesa abordar.

Un importante pasaje de la obra refiere a “Un pecado terrible y extraño: le estremecía pensarlo, en el silencio sólo levemente arañado por el rasgueo de las plumas”.<sup>171</sup> Esto apunta a la culpa del neurótico cristiano que lo atormentó por mucho tiempo, hasta que, al fin, logró descargarse de ella con su confesor y limpiar así su pecado escondido ante los demás bajo el nombre de silencio, enardecido aún más por el rumbo que tomaron sus propios pensamientos: su debilidad por el sexo.

Es pues que el silencio aparece como un espacio para pensar la culpa y, al mismo tiempo, el goce que producía a Stephen haber tenido muchas mujeres. Aparece en parte de la obra como el tormento de Stephen, haciendo referencia al mismo miedo: miedo a ser condenado en las brasas del infierno.

Por su parte, en el colegio prevalecía el dominio del silencio: en casi todos los recintos resultaba una práctica muy acendrada por los jesuitas. Además, es

---

<sup>170</sup>Según el diccionario de la real academia española, versión online.

<sup>171</sup>James Joyce, *Retrato del Artista*. pág.47

importante recordar que el silencio era, en ese contexto, un acto de respeto al profesor, al ser superior, un acto sumamente marcado por la época. Entonces, aparece el silencio como un acto ante el respeto hacia el Otro, llámese profesor, adulto u Otro-Dios, al cual debiésemos respetar no pecando para merecer el reino de los cielos, esto de acuerdo a la religión cristiana-católica. En sí, el catolicismo incita al silencio, como un espacio para pedir a Dios y rogar perdón por los pecados cometidos.

Retomaré el silencio como una forma de reflexión mediante la siguiente cita:

Mientras su imaginación había estado atareada persiguiendo **fantasmas** intangibles, o dejando de perseguirlos para caer en la irresolución, había estado escuchando constantemente las voces de sus profesores que le excitaban a ser antes que nada un perfecto caballero y un buen católico. Estas voces habían llegado a sonar en sus oídos como palabras vacías. Al abrirse el gimnasio, había oído otra voz que le mandaba ser fuerte, viril y saludable. Y cuando el movimiento a favor de un renacimiento nacional se había comenzado a sentir en el colegio, otra voz le había invitado a ser fiel a su patria y a ayudar a vivificar su lenguaje y sus propias tradiciones. En lo profano, lo preveía, habría otra voz que le invitaría a reconstruir con su trabajo la derruida hacienda de su padre; y, entre tanto, la voz de su compañeros le mandaban a ser un buen camarada, encubrirlos en su faltas, interceder por su perdón y hacer todos los esfuerzos posibles para obtener días de asueto para el colegio. Y era el zumbido vacío de todas esas voces lo que le hacían titubear en la persecución de sus propios fantasmas.<sup>172</sup>

Este párrafo muestra un significante a llamar la atención: se trata de una voz, o voces, cuyo emisor y sus decires son imposibles de localizar; sin embargo, surgen como palabras impuestas que en el caso de Stephen conllevan la presencia del Otro.

Entonces, el silencio que se muestra no es del orden de la falta de ruido, puesto que encontramos ruido exterior, en el mismo contexto en que es dado: el

---

<sup>172</sup>Ibid, pág. 80

salón de clase; sin embargo, lo que me interesa resaltar es la importancia que Joyce da al silencio interior.

Aparece un nuevo significante que se entrelaza con el silencio de Stephen y del mismo Joyce: los fantasmas, aquellos que refieren al padre, en su preocupación por salvar su ruina, la lealtad a su patria y su relación con el nombrado exilio; fantasmas que, con su religión, complementan el silencio interior que, a pesar de cualquier vociferación, introduce a nuestro personaje en un acto de pensamiento interior, el cual solo se podría dar a través de este silencio al que nuestros fantasmas nos invitan sólo si nos encontramos en posición de enfrentarlos o de asumirlos como tales.

En el contexto analítico, el análisis es el espacio en donde aquellos que estamos concernidos por la locura podemos acercarnos a nuestros fantasmas; vaya ironía en Joyce, ya que gracias a su carta confirmamos que él no necesitó de un análisis para hacer lo que en un análisis se produce.

Por otro lado, el silencio aparece también en esta obra como una forma de acceder a la admiración hacia una mujer.

El silencio, pues, resulta un significante que también nos acerca al lenguaje mismo y que tomará gran importancia en la elaboración de *Finnegans Wake*, ya que, como sabemos, fue un libro escrito en el silencio de la noche, cuya inspiración arrojó un lenguaje distinto al comúnmente plasmado en una obra literaria y, al igual que *Retrato del Artista Adolescente*, conforma una obra plagada de silencio, exilio y astucia.

El **exilio**, en algunas traducciones aparece referido como el destierro haciendo alusión a la separación de una persona de la tierra en la que vive, tema que sabemos concernía a Joyce.

A Joyce dos grandes temas le son esenciales a lo largo de toda su obra: la ciudad y el artista. Veía las ciudades modernas carentes de belleza y sensibilidad y como consecuencia, se siente incapaz de integrarse adecuadamente a ellas, convirtiéndose de esta manera, en un desterrado de la ciudad, rompe sus lazos con la familia, con su religión e incluso con su país, en su aislamiento busca con intensidad todos aquellos recuerdos, evocaciones, objetos y elementos que le permitan encontrarse a sí mismo mediante el ejercicio de su imaginación creadora y construirse un universo en que sus afanes se vean compensados: idea que asimiló de la obra capital de Dante Alighieri: *La Divina Comedia* escrita por Dante en el exilio.<sup>173</sup>

Para hablar del exilio, me parece importante puntualizar que hablaremos de dos tipos: un exilio externo y uno interno. Sabemos que un exilio externo es la separación de una persona de la tierra en la que vive, es decir, hay un movimiento geográfico, hay una expatriación, a diferencia del exilio interno<sup>174</sup>, el cual es hacia el propio sujeto, cuando una persona o grupo de personas se abstrae de las circunstancias para “invernarse” o “disfrazarse” con las máscaras que caracterizan a la sociedad de su tiempo y su lugar.

Retomaré el suceso de la Torre de Martello para puntualizar la cuestión del exilio en Joyce, ya que dicho suceso, al menos así lo maneja Gardner, es clave para provocar en James un exilio externo, es decir, territorial, ya que nuestro autor llegó al punto de evitar todo aquello que tenía que ver con Irlanda. Sin embargo, la cuestión radica en saber ¿qué es necesario para que alguien tenga la condición de exiliado? La respuesta parece simple: se necesita de un otro que realice la expulsión. Pero, en el caso particular de Joyce: ¿quién es ese otro u Otro que realiza tal expulsión? Quizás no tendríamos que ir más allá de pensar que simplemente es exiliado de sí mismo, lo cual nos permite acercarnos a aquello que en Joyce será explicado a través del nombrado exilio interno o interior.

---

<sup>173</sup>Ibid, pág. 7

<sup>174</sup>Peter Gardner, *op. cit.*

En tanto que la presencia de gran cantidad de idiomas en *Finnegans Wake* o la distorsión de la lengua ya mostrada desde *Retrato del Artista Adolescente* nos acercan al conflicto Joyce-legua materna, relación interesante con el exilio interno.

Por otro lado, un hecho que se hace notar tiene que ver con aquel refrán popular de “nadie es profeta en su propia tierra”, que en Joyce se transformó en “nadie es poeta en su propia tierra”, puesto que él manifestaba deseos de ser reconocido en su país<sup>175</sup> y muy probablemente su aparente odio estaba muy ligado al hecho de no recibir este reconocimiento.

También es de resaltar que, no obstante que Joyce abandona su patria con un sesgo de notable desamor, la revivirá y la nombrará en gran parte de sus obras literarias. Este desamor por la patria es contrarrestado por el amor a su adorada Nora.

A su vez, el tema del exilio es abordado por Joyce cuando aparece la obra de teatro titulada precisamente *Exiliados* en 1915, un año antes que *Retrato del Artista Adolescente*.

En *Retrato del Artista Adolescente* encontramos algunas nociones alusivas al destierro, pero son contadas las que lo refieren como tal. Es decir, en esta acción o efecto de echar para afuera, expulsar a alguien de su patria.

Un episodio que alude a la noción de exilio es en cuando Stephen hace una oración después de haber estado enfermo.

...*Síguenos conduciendo como hasta ahora lo hiciste a través del desierto inhospitalario, guíanos a Jesús Nuestro Señor, guíanos a nuestra patria.*<sup>176</sup>

---

<sup>175</sup>James Joyce, *op.cit.* pág. 114 “Tómame en tu alma de almas y entonces me convertiré realmente en el poeta de mi raza” pág.65 “...oh, querida, un día verás que yo seré algo en mi país”

<sup>176</sup>Ibid, pág. 130

Aquí tenemos otra muestra de silencio y exilio en la imaginación de Stephen una vez que avicina un nuevo cambio de casa:

...Viajaba a través de los desiertos del cielo, como un ejército de nómadas en camino; viajaba por encima de Irlanda, con rumbo a Occidente. Y Europa, en donde venían, yacía, lejos, al otro lado del mar de Irlanda; Europa, la de las extrañas lenguas, con sus valles y sus bosques y sus ciudadelas, con sus razas dispuestas y atrincheradas. Oyó dentro de sí una confusa música hecha de recuerdos y de nombres de los cuales casi tenía conciencia, aunque sin poderlos capturar ni por un momento; luego la música, pareció ir cejando, cejando, cejando, y de cada paso de su retroceso salía siempre una larga nota de llamada que atravesaba como una estrella el crepúsculo de silencio. ¡Otra vez! ¡Otra vez! ¡Otra vez!<sup>177</sup>

Cita que pareciera acercarnos no sólo a la obra, en donde se relatan constantes cambios de casa, sino a la vida misma de Joyce, dejando entrever un destierro del hogar repetido en numerosas ocasiones; de ahí la frase ¡otra vez! Sin embargo, la alusión que ronda la imaginación de Stephen nos remite al recuerdo del destierro de su patria querida: Irlanda.

Nacionalismo alrededor del relato, defensa de la tierra, de la querida Irlanda, se alude a que la tierra de uno es primero, Irlanda.

Finalmente Stephen sin miedo a dejar lo que tenga que dejar, hace referencia a no temer el destierro y es que nuestro personaje no sólo ha perdido la fe en su religión, también dejó de creer en su patria y en su hogar, según lo expresa en el último capítulo de *Retrato del Artista Adolescente*.

**Astucia**, es la habilidad de alguien para engañar o no dejarse engañar o simplemente para lograr artificioosamente cualquier fin.<sup>178</sup>

---

<sup>177</sup>James Joyce, *Retrato del Artista*. pág. 156

<sup>178</sup>Según el diccionario de la Real Academia Española, versión electrónica.

James Joyce, a través de su escritura, ha logrado crear un artificio al que cualquier artista anhela: el reconocimiento y, en su caso, la inmortalidad.

Joyce logró un efecto literario muy particular que en el caso de *Retrato del Artista Adolescente* nos permite dejar ver su astucia. Detalle a notar es la manera en que usa los calificativos para nombrar a su padre: astuto y suspicaz. Sin embargo, en la nota que sigue, encontramos que Stephen se sorprende de cómo su padre se deja engañar, cosa que en el astuto no sucedería: “Y se maravillaba de cómo su padre, al que tenía por astuto y suspicaz, se dejaba engañar por los modales serviles del portero...”<sup>179</sup> Aquí podemos observar un cambio en el orden del imaginario, en el sentido de un padre que siendo Otro cae (the fall) ante los ojos del hijo que lo había colocado sobre un pedestal. El Otro pierde tal condición y se convierte simplemente en otro.

La siguiente cita “Eva se rindió a las astucias del tentador por excelencia”<sup>180</sup> nos muestra a un demonio, incitador del pecado y astuto por excelencia. Traigo a colación este fragmento debido a la insistencia de Stephen por nombrarse así mismo pecador, en donde él jugaría el mismo rol que Eva, es decir, caer rendido ante el demonio tentador.

En consecuencia, la astucia es para Stephen una forma de llegar al fin mismo de su arte, de su escritura.

Así, estas tres armas posibilitan en Joyce el encuentro con el real y lo podemos ejemplificar en *Finnegans Wake*: el silencio le sirve para callar aquello que conlleva el enigma de dicha obra; a su vez, el silencio sugiere un encuentro con sus fantasmas manifiestos a través de las llamadas palabras impuestas. El exilio le permite despatriarse a sí mismo por voluntad, vía el lenguaje mostrado aquí para, a su vez, asegurar la construcción del enigma. Finalmente, la astucia le permite saber-hacer de manera artesanal la escritura tan particular que toca un pedazo del real.

---

<sup>179</sup>Ibid, pág. 85

<sup>180</sup>Ibid, pág. 112

### **Las tres armas y su anudamiento**

Llegar a este punto bajo la lupa del psicoanálisis nos ha permitido acercarnos al *sinthome* de Joyce mediante los conceptos trabajados con anterioridad y fieles a la premisa de que el artista logró un saber-hacer gracias a su arte y no a un análisis, sirviéndose de tres armas: silencio, exilio y astucia.

Estas armas permiten, a mi consideración, mirar el nudo de cuatro de James Joyce de manera distinta, ya que cobran consistencia en el nudo de cuatro de James Joyce.

Por un lado, el silencio refiere al imaginario, puesto que James Joyce supone que es precisamente este silencio el que otorga el carácter de enigmática a su obra, cuya consecuencia será lograr que los universitarios se mantengan al pié del cañón con su obra, consolidando en él un nombre. Sin embargo, hay que puntualizar que lo anterior para Joyce sólo quedó en el orden del imaginario, debido a que nunca vio confirmada su predicción, a pesar de que su arte logró en él la instauración del nombre. El silencio también sugiere el encuentro con los fantasmas, como lo vimos en páginas anteriores con Stephen.

El exilio lo ligaré con el simbólico, en el sentido de que el lenguaje que aparece en *Finnegans Wake* logra exiliar al escritor de aquello que se considera la escritura "común". El exilio voluntario producido en esta obra logra, a través del particular lenguaje, efectos de exclusión para aquel que no habla todas las lenguas referidas; pero, a su vez, estos efectos logran dar un nombre a James Joyce, instaurando el significante que suplirá al significante Nombre del Padre. Es decir, este particular lenguaje, a mi consideración, consolida la instauración de dicho significante debido a la calidad enigmática que es tomada como objeto de estudio por aquellos deseosos de descifrar *Finnegans Wake*: el enigma siempre estará en el orden del deseo de otro.

Desde la clínica, esta arma nos permite comprender la posición que ocupa el Otro al fin de análisis y que tendrá que ver con un destierro de éste a la manera de un cambio de posicionamiento del sujeto frente a toda implicación puesta en juego en el fin de análisis, sobre todo frente al Otro.

Por su parte, la astucia estará con un mayor predominio del real, esto debido a que, me parece, la astucia es la más relacionada con el goce y, sobre todo, con ese saber-hacer que consolida en el artista un encuentro con el real. Es decir, si Joyce no hubiese tenido la astucia para lograr lo que logró con esta obra, que sabemos fue creada de manera puramente artesanal, simplemente los efectos hubiesen sido otros, quizás no en el orden del *sinthome*.

Es así que las armas de Joyce se insertan en los registros de Lacan: el silencio en el imaginario, el exilio en el simbólico y la astucia en el real, sólo falta un elemento del nudo: el *sinthome*, es decir, *Finnegans Wake*, obra por excelencia. Y es que aunque *Retrato del Artista Adolescente* se menciona las armas para el saber-hacer, *Finnegans Wake* resulta clave para hacer *sinthome*, pues que no es hasta cuando la escribe que realmente Joyce consolida ese saber-hacer.

Sin embargo, es importante mencionar que las tres armas contienen los tres registros, aunque para mi tesis me interesó privilegiarlos en el sentido anterior.

A continuación el nudo presentado por Lacan para dar muestra del error en el nudo de James Joyce, en un primer momento este nudo es presentado en su calidad de plano y después en tercera dimensión<sup>181</sup>. A mi consideración, bajo la lectura hecha con anterioridad respecto a las tres armas en donde se ha privilegiado una sobre las demás, lo podremos ver de la siguiente manera<sup>182</sup>.

---

<sup>181</sup>Elaborado por Rubén Alejandro Meza Díaz.

<sup>182</sup>Resalto las tres armas que en Joyce posibilitaron la consistencia del nudo a través de los registros lacanianos.

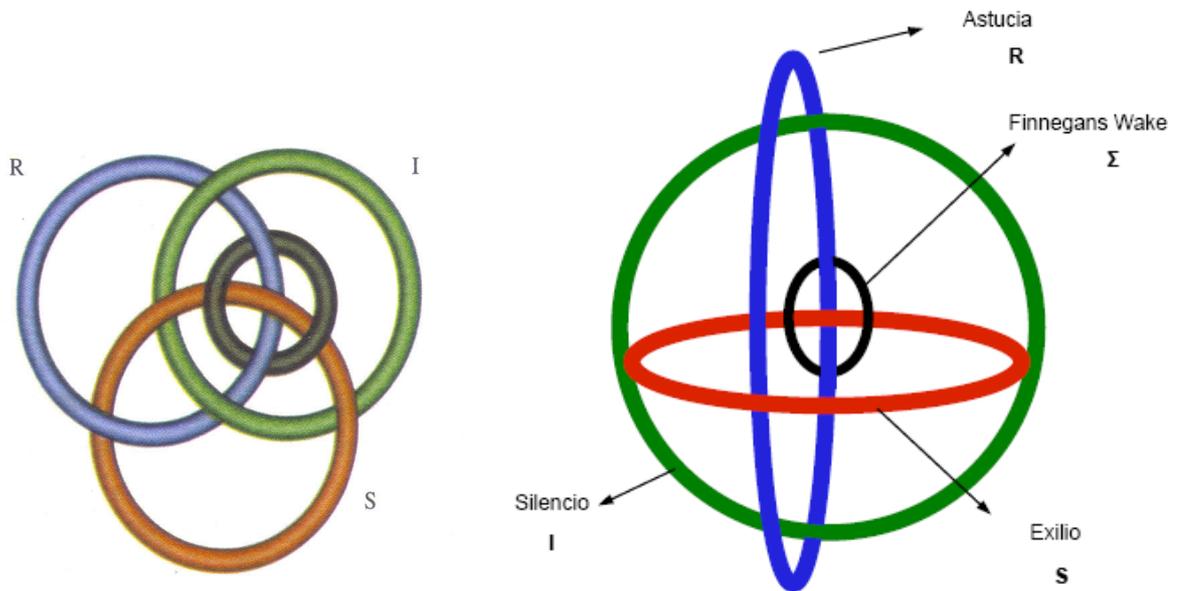


Figura 11. Este es el nudo de cuatro de James Joyce en donde aparece la corrección del error. Además he utilizado el nudo borromeo de cuatro de la esfera armilar debido a que el hecho de quitar la calidad de nudo plano a éste nos permite mostrar la tercera dimensión que parece sugerir el arte de Joyce.

En conclusión, me parece que el papel que juega el artista, tomando como ejemplo *Retrato del Artista Adolescente*, está enunciado en el tan esperado final del último capítulo cuando, durante una charla con Cranly acerca del arte, Stephen manifiesta su deseo de irse hasta llegar a un punto clave: “Descubrir una manera de vida o de arte, en la cual tu alma pudiera expresarse a sí misma con ilimitada libertad”.<sup>183</sup>

Libertad que Joyce encontró en *Finnegans Wake* a través de un saber-hacer que le permitió acceder a la posibilidad de tener un encuentro con el real tachando al Otro ( $\bar{A}$ ), lo cual implica un cambio de posicionamiento como sujeto frente al goce, asumiéndose como un sujeto que desea, goza y sabe-hacer con su goce. El saber-hacer con el goce sólo se logra bajo la premisa de la libertad.

<sup>183</sup>Ibid, pág. 230

Sabemos que el  $\mathcal{A}$  nos constituye como sujetos y para Joyce ese  $\mathcal{A}$  fue su Arte. A su vez, el arte sólo instaaura la posibilidad de hacer *sinthome* cuando el lenguaje utilizado logra un encuentro con el real.

## CONCLUSIÓN



Muchas fueron las conjeturas que a lo largo de la presente pudimos encontrar y serán descritas a continuación:

El un primer momento, el poder conocer acerca del entorno familiar de nuestro autor, nos permite destacar cuestiones interesantes que tendrán que ver con el síntoma de James, sobre todo lo referente a la figura paterna: padre alcohólico y derrochador que simplemente no cumple con su función de padre y como es bien sabido marcará una falta en la instauración del significante del Nombre del Padre en James Joyce.

En relación a Nora su esposa, se destaca la apasionada relación de la pareja mostrada a través de correspondencia que Joyce le dirigía. Sin embargo, un suceso que viene a marcar a la pareja son los constantes delirios<sup>184</sup> de celos de nuestro autor, un ejemplo de ello es un aparente engaño de ésta con un “supuesto” amigo de James. Las cosas fueron aclaradas por un amigo y su hermano, pero, a pesar de que Joyce aparentemente se convenció de la falsedad del engaño y éste pidió disculpas a Nora, ella no parecía olvidar el bochornoso momento que le hizo pasar.

Un hecho que marco de manera constante la vida de la familia nuclear de Joyce fueron los repetidos cambios de residencia que tuvieron que realizar a lo largo de varios países europeos, lo cual tuvo repercusiones sobre todo para sus hijos: Giorgio y Lucía.

Giorgio alcanzó los sueños que toda la familia Joyce hubiese deseado para sí: ser un gran tenor. El papel de Giorgio fue importante en la edad adulta, ya que es éste quien tomará el papel de hombre de la casa en la toma de decisiones

---

<sup>184</sup>Delirio entendido en lo coloquial.

importantes, una de estas fue el internamiento de su hermana, luego de una crisis aguda psicótica

Lucía Joyce fue fundamental para esta tesis ya que ella, a diferencia de su padre sí psicotizó y bajo el diagnóstico de esquizofrénica fue internada en Inglaterra. Su importancia radica en que el caso de Lucía nos permite marcar la diferencia entre síntoma y *sinthome*, en donde ella sólo alcanza el síntoma. Es decir, su arte: la danza (la escritura de la danza: coreografías) no le alcanzó para hacer *sinthome*, pero no porque no fuera buena en ello, en realidad la danza le hubiera podido, a mi consideración, dar mucho para hacer *sinthome*.

La tesis que mantenemos al respecto es que tanto James como Nora provocaron el retiro de su hija de la danza (cabe mencionar que Lucía llegó a ser reconocida por sus grandes dotes como bailarina), imponiéndole un nuevo arte que simplemente no le alcanzó, porque no estaba en el orden del goce para ella, me refiero a las letras iluminadas que James Joyce le hacía trabajar en sus textos. Entonces, Joyce no soportaría la idea de ser la sombra de su hija y mejor la convirtió en la suya.

La vida de James Joyce y las dificultades económicas en las que se vio envuelto durante muchos años de su vida se consumaron con el prestigio que fue adquiriendo de manera tardía gracias a obras importantes como los son *Retrato del Artista Adolescente*, *Ulises* y *Finnegans Wake*.

Es importante destacar que la enfermedad de los ojos de Joyce se fue intensificando hasta dejarlo casi ciego. Lo anterior viene a colación debido a que la ceguera de Joyce cobrará importancia en su relación con Lucía, en donde por un lado él aparece como “sujeto ciego” y ella como “la luz de sus ojos” (luz hace alusión al nombre) y esto marcará implicaciones subjetivas en Joyce y en su hija, sobre todo cuando se le diagnosticó esquizofrenia. Se dice que Lucía era para Joyce su musa

inspiradora, además la defendió hasta el cansancio afirmando que más que esquizofrénica era clarividente.

Esta investigación desde sus inicios pretendió marcar una línea divisoria entre los conceptos psicosis y locura por lo que fue necesario realizar un recorrido breve por la historia de la locura. Se retomó la propuesta de Erasmo de Rotterdam en *Elogio de la Locura*, en donde la premisa es que no hay no loco, es decir, todos estamos concernidos por la locura, por lo tanto, la mirada de aquellos que trabajamos con pacientes nombrados psicóticos, tendría que estar en el orden de *hacer como si* el paciente no estuviera loco.

Entonces, la diferencia entre locura y psicosis radica en que la segunda, tiene una estructura marcada por delirios, alucinaciones y lenguaje desorganizado, según la psiquiatría. Para Jacques Lacan (1955-56), la psicosis está en el orden de la forclusión del Nombre del Padre y para los últimos años de la impartición de sus seminario concedió predominio al real, en donde, me parece que en el caso del paciente con estructura psicótica existe un mayor predominio de este registro, en el sentido de que *es como si* gritara el real, sin embargo, asumimos la dificultad de su bordeamiento.

Así, preferiremos llamar al paciente “loco” y no psicótico, bajo la advertencia que no podemos descartar este segundo término. Además la importancia que el primero aporta en el orden de la mirada en tanto a los efectos clínicos a nivel transferencial brinda beneficios al tratamiento del paciente.

Cabe tomar en cuenta que la diferencia entre el abordaje a un paciente neurótico y otro psicótico radica en que, mientras el paciente neurótico demanda al Otro (analista) su saber, el psicótico no, porque él ya tiene el saber. Esta aseveración cobró importancia porque precisamente el saber del psicótico aparece en Joyce, sin ser psicótico, es decir, él tiene el saber y no lo demandó a un Otro (analista).

La diferencia psicosis y locura nos permite aseverar que James Joyce efectivamente estaba loco, aunque no configuró una estructura psicótica. Cabe mencionar que tenemos argumentos para afirmar que Joyce tenía posibilidades de psicotizar debido a que no había instauración del Nombre del Padre, sin embargo, lo que le permitió no hacerlo fue precisamente su escritura.

Acerca de la escritura de James Joyce podemos conjeturar que efectivamente existe una relación ésta y el psicoanálisis, aunque no había relación entre el psicoanálisis y James.

Recordemos que éste siempre mostró un particular repudio por esta práctica y sobre todo por aquellos representantes importantes del psicoanálisis: Sigmund Freud y Jung, esto quedó escrito en *Finnegans Wake*. Lo irónico del asunto es que es precisamente a través de la particular escritura de nuestro autor que, Jacques Lacan dedica un seminario completo para dar cuenta del cuarto elemento del nudo borromeo: el *sinthome*.

Por un lado, la escritura nos permite bordear el real y así darle figurabilidad al real, de la misma manera que lo hace el nudo, en el sentido de que éste nos permite figurar aquello que de no ser figurado simplemente queda en agujero: el anudamiento RSIZ. Entonces, el nudo es nuestro recurso de apoyo al pensamiento que en el instante en que se anuda se convierte en real.

Resultó interesante abordar la particular escritura de Joyce pues logró hacer *sinthome*, y no cualquier escritura o arte logra hacerlo, basta recordar el caso de Schreber o de Van Gogh. Cabe mencionar que el análisis de este planteamiento demoró largo tiempo y consistió en intentar abordar la particularidad de su arte. La respuesta fue conjeturada hace pocos meses.

Para Jacques Lacan, el arte de Joyce logra hacer *sinthome*, pero ¿qué es hacer *sinthome*? Si bien, sabemos que el arte de James inicia en 1901 con la

publicación “El día de la chusma” y se consolida en 1939 con la publicación de *Finnegans Wake*, No hay indicios claros del *sinthome* sino hasta *Retrato del Artista Adolescente*, *Ulises*, *Exiliados*, entre otras, debido a que estas le permiten suplir la instauración del Nombre del Padre, es decir, estas obras están plagadas del padre y le permiten a Joyce cargar al padre y resolver su falta.

Sin embargo, estas obras no consolidan el *sinthome*, sólo nos arrojan indicios de cómo el particular estilo de James Joyce se afianza en el libro del enigma por excelencia: *Finnegans Wake*.

Acercas de *Finnegans Wake* y su relación con la particularidad de su escritura, pudimos realizar un ejercicio desde la propuesta de Jean Allouch “Traducción, transcripción y transliteración”, en donde se plasma un acercamiento entre la escritura y el psicoanálisis con el objetivo de acercarnos a la posible traducción de los constantes significantes que esta obra arroja en cada página. Seguramente ésta ha sido la técnica utilizada por aquellos que se han dedicado a descifrar la obra.

Acercas del goce en la escritura joycena, llama la atención la adherencia de la palabra inglesa joy (alegría, goce) en Joyce, porque con esto partimos de la premisa de que en el nombre de nuestro artista está incluido el goce. Sin embargo, la premisa va más allá y es que distintos son los goces de los cuales podemos hablar de nuestro artista: goce sexual, goce creativo y goce fálico, en donde como dato curioso, todos estos forman parte de su la escritura.

El goce sexual se deja ver en la correspondencia escrita a Nora, en donde solía mostrar sin reprimendas sus fantasías y formas de placer que tenía con ella. Entonces, el goce sexual, sabemos está en el orden del cuerpo, por el hecho de ser goce.

El goce creativo lo ligamos a aquello que está en el orden del arte: la escritura, en donde desde los comienzos de la misma podemos observar una marca muy

particular de Joyce, que se fue intensificando conforme pasaron los años. La última obra consolidó el singular estilo del autor para hacer arte, ya que gracias a su creatividad logró crear una lengua tan particular que, en algunas partes de *Finnegans Wake* que dejan ver que sólo él podría descifrar. Lo anterior con el objetivo de tener a los universitarios 300 años intentándolo (ego de Joyce). Sin embargo, es importante recalcar que esta obra además fue hecha para que pudiera resonar a través de los distintos idiomas la sonoridad del significante utilizado, así por ejemplo, Montes de Oca muestra como la palabra trueno dicha en distintos idiomas hace la homofonía del mismo trueno. Claro está que para poderlo conseguir tendríamos que dominar todas las lenguas o al menos la correcta pronunciación de éstas.

Además, la creatividad del autor fue a tal grado que incluyó en una sola obra un sinfín de tópicos, que a mi consideración conforman un todo en una sola obra, temas como religión, literatura diversa y gran cantidad de idiomas utilizados.

El goce fálico en Joyce se muestra en el acto masturbatorio que solía tener cada vez que escribía una carta pasional a Nora y se consolidó a través de la escritura de *Finnegans Wake* de una manera muy particular: siendo el falo.

*Retrato del Artista Adolescente*, al final del libro, nos muestra como el goce para Joyce está en el orden de la libertad, libertad para gozar, misma que deja huella en su escritura.

Finalmente, a pesar de las dificultades presentadas en el abordaje tanto del seminario como de *Finnegans Wake*, en el último capítulo destapé las cartas (ases) bajo la manga que una servidora había guardado con recelo para ser mostradas.

Por un lado, sabemos que para 1975-76 Jacques Lacan dio prioridad al registro del real y este se repite de manera constante a lo largo del seminario 23, sin embargo, es hasta hace algún tiempo que logré, a manera personal anudar los hilos

sueltos que conformaban mis dudas en torno a la insistencia de Lacan de dar predominio a este registro, pero, de la mano del cuarto elemento.

En mi lectura del seminario pude leer la crítica que Lacan hace a Chomsky respecto a la confusión que este tiene al manejar el término *sinthome* y real como si fueran lo mismo, sin embargo, a pesar de esta aclaración, mi percepción fue que Lacan a lo largo del mismo tomó a estos dos conceptos como “casi iguales”, y esto comenzó a hacerme mucho ruido, hasta que gracias a la lectura que tuve con Maeso y mi fortuita asistencia a la ciudad de México a un seminario dedicado al psicoanálisis pude entender que el *sinthome*, simplemente “es” por su estrecha relación con el real.

Es decir, James Joyce logró hacer *sinthome* no sólo gracias a su ego, sino a *Finnegans Wake*, que por supuesto incluye la noción de ego. Es decir, el deseo de James de lograr gracias a su ego tener a los universitarios intentando entender su escritura, cobra gran peso respecto al *sinthome*, sin embargo, mayores implicaciones tiene *Finnegans Wake* desde una mirada psicoanalítica.

Recordemos que la obra por excelencia de Joyce está plagada de un lenguaje muy particular, que a mi parecer simula a una lengua muerta, en donde, al morir Joyce se agotó la posibilidad de ser traducida, aunque los intentos por descifrarla no paran.

Esta obra contiene la particularidad de arte que Joyce necesitó para lograr un encuentro con el real, pero no cualquier encuentro, un verdadero encuentro. Además el real fue bordeado por él mismo a través de su escritura. Es decir, una cosa es que nosotros no hemos descifrado el enigma y otra muy distinta es estar advertidos de que él tenía el saber acerca del enigma. Esto corrobora entonces, no sólo el encuentro con el real, sino la posibilidad de simbolizarlo a través de la escritura para dar cuenta de él.

Ahora intuyo la razón por la cual Lacan estuvo tan particularmente interesado en James Joyce. Si bien, Joyce logró anudar el cuarto nudo para corregir el error estructural, también logró aquello que sólo se puede lograr en análisis: un encuentro con el real y un cambio de posicionamiento frente al objeto a. Logra un saber-hacer con su arte, por supuesto muy ligado al goce, Joyce sabe gozar.

Lo anterior fue advertido ante la lectura de la correspondencia Joyce-Lacan que en mis andares por la internet encontré, cartas que, por cierto, nunca fueron mencionadas por Jacques Lacan, a pesar de que la correspondencia fue enviada en 1939 y el seminario publicado en 1975.

En esta correspondencia, Lacan toca el tema de la reciente publicación de *Finnegans Wake* y el interés que éste tiene para utilizarlo par fines pedagógicos, pero sobre todo, le comenta a Joyce acerca de su interés por conocer cómo es que él aprende ese saber-hacer que Lacan logró a través de su fin de análisis. La respuesta para Joyce es simple: gracias a no haber tenido un análisis y agrega que la utilización de tres armas para lograrlo: silencio, exilio y astucia, mismas que aparecen mencionadas dos páginas antes de finalizar *Retrato del Artista Adolescente*.

Lo trascendental de esta información radica en que gracias a ésta, la lectura del seminario *Le Sinthome* cambia de sobre manera. Lo curioso es que Lacan jamás dio crédito a la confesión de Joyce, simplemente la omitió. Sin embargo, esta información sí la utilizó para dar cuenta por ejemplo del orden del imaginario en aquella escena en donde Stephen es golpeado. Es decir, Joyce en su seminario sólo trabaja en función de *Retrato del Artista Adolescente* porque de antemano sabe que en este texto está la clave para dar cuenta de aquello que ahora sólo él sabe y que fue confesado por el mismo Joyce.

De ahí que la conjetura se torne en dar cuenta de que el saber-hacer de James Joyce se muestra en *Retrato del Artista Adolescente* en la cita que habla

acerca de estas tres armas, pero, el saber-hacer sólo se consolida hasta que *Finnegans Wake* es escrita, porque este saber-hacer remite al encuentro con el real de Joyce para entonces hacer *sinthome* a través de sus tres armas.

Cabe mencionar que en mi segunda lectura a *Retrato del Artista Adolescente*, y bajo la premisa de estas tres armas, el trabajo investigativo se dirigió a ubicar en esta obra la presencia de estas tres, en donde el resultado fue la prevalencia de las mismas en toda la obra, tanto de manera subjetiva como de manera literal. Esto me permite estar advertida de que Joyce escribió el resto de sus obras de la misma manera.

La última parte del trabajo consistió en darle consistencia a estas tres armas a través del nudo borromeo de cuatro y priorizar cada arma en un registro, advertidos de que cada arma tiene consistencia de los tres registros.

Así, el silencio se priorizó en el registro del imaginario, el exilio en el simbólico y la astucia en el real. El silencio se muestra en la ya nombrada escena de la golpiza en donde el cuerpo se involucra habiendo un despellejamiento de la piel y una falta de sentimiento de odio hacia su agresor, esto enmarcado en el registro del imaginario. Además el agregado adicional a este registro es el encuentro silencioso con sus fantasmas, plasmados de manera escrita en *Retrato del Artista Adolescente*.

El exilio y el simbólico se consolidan a través de los significantes mostrados en el lenguaje de *Finnegans Wake*, mismo que logra exiliar a Joyce del lenguaje común y corriente. Es importante recordar que Joyce se consideró un exiliado (voluntario) de su patria y esto tuvo implicaciones subjetivas que en muchas de sus obras se pueden leer y que pudiesen traer de fondo el hecho de que no se le reconoció en su propia patria. A su vez, el exilio aporta su grano de arena en el fin de análisis en donde se exilia un cambio de posicionamiento del sujeto frente al Otro.

La astucia de Joyce para hacer arte se instauran primordialmente en el orden del real, debido a su relación con el goce y con el saber-hacer consolidan su encuentro.

La consistencia antes mencionada adquirió forma una vez que se materializó en el nudo del error de James Joyce presentado en esfera armilar con el objetivo de destacar el particular arte de Joyce que no es situado en plano horizontal, sino, en tercera dimensión.

En conclusión, James Joyce no psicotizó (aunque dejó entrever su locura de muchas maneras) gracias a un especial anudamiento que logró consolidar su obra por excelencia *Finnegans Wake*, misma que da cuenta de la genialidad y astucia del autor. Además, gracias al encuentro con el real que se muestra en esta obra, Joyce logra hacer *sinthome* y además lograr el efecto que brinda un fin de análisis, en donde entre otras cosas se agrega la tachadura de la  $\mathcal{A}$  y el cambio de posicionamiento del sujeto frente al objeto a. A su vez, no debemos olvidar el especial toque que las tres armas dieron consistencia al nudo.

Todo esto conjuntado en un todo, dieron a Joyce la posibilidad de no psicotizar, es por eso que su particular manera de hacer arte hizo *sinthome* y además sustenta la tesis de que no es suficiente hacer arte para hacer *sinthome*, se requiere de un arte muy particular, que logre el efecto que James Joyce obtuvo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Allouch, Jean. 1989. *La psicosis. Revista Litoral*. "Ustedes están al corriente hay una transferencia psicótica" (1986), Argentina, Ed. Edepel.
- Allouch, Jean. 1984. *Letra por letra*. Traducción Marcelo Pasternac, Argentina, Ed. Edepel.
- Allouch, Jean. 1993. *Litoral 15*, Art. "Perturbación en Pernepsi", Argentina. Ed. ELP.
- Campbell, Joseph. 2005. *A skeleton key to Finnegans Wake*, Canada, Ed. New World Library.
- Daquin, J. (1996) *La filosofía de la locura*, México, U.A.Q.
- Davoine, F. 2001. *Madre loca*. México, Ed. Circulo psicoanalítico mexicano.
- Derrida, Jacques. 1989. *La escritura y la diferencia*. Cap. 7 "Freud y la escena de la escritura". Barcelona, Ed. Anthopos. Pág. 285
- DSMIV Versión CD. Infobase.
- Esquirol. 1805. *Las pasiones*. Paris, Imprenta de Didot Jeune.
- Foucault, Michel. 1967. *Historia de la locura en la época clásica*. Breviarios, Vol.1 y 2, Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Freud, Sigmund. 2004. *Obras Completas de Freud*. Tomo I "Manuscrito H. Paranoica" (24 de enero de 1895), Argentina, Ed. Amorrortu.
- Freud, Sigmund. 2004. *Obras Completas de Freud*. Tomo XII "Puntualizaciones sobre el amor de transferencia" (1914-15), Argentina, Ed. Amorrortu.
- Freud, Sigmund. 2004. *Obras completas de Freud*. Tomo XII "Sobre el amor de transferencia" (1912), Argentina, Ed. Amorrortu.
- Freud, Sigmund. 2004. *Obras completas de Freud*. Tomo XVI. "27ª. Conferencia. La transferencia", Argentina, Ed. Amorrortu.
- Freud, Sigmund. 1972. *Obras Completas de Freud*. Tomo XIX "La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis" (1924), Argentina, Ed. Amorrortu.
- Freud, Sigmund. 1972. *Obras Completas de Freud*. Tomo XIX "Neurosis y Psicosis" (1924 [1923]), Argentina, Ed. Amorrortu.

- Joyce, James. 2004. *A Portrait of the artist as a Young man and Dubliners*. USA, Ed. Barnes and Noble Classics.
- Joyce, James. 1998. *Cartas de amor a Nora Barnacle*, Argentina, Ed. Leviatán.
- Joyce, James. 1999. *Finnegans Wake*, USA, Ed. Penguin Books.
- Joyce, James. 2007. *Poesía completa*. Madrid, Ed. Colección Visor de Poesía.
- Joyce, James. 2002. *Retrato del Artista Adolescente*, México, Ed. Editores Mexicanos Unidos S.A.
- Joyce, James. 2004. *Ulises*, México, Ed. Tomo.
- Julien, Philippe. 1990. Seminario "La función paterna".
- Lacan, Jacques. 2000. *Aún*. Seminario 20. Argentina, Versión CD. Infobase.
- Lacan, Jacques. 2002. *Las Psicosis*. Seminario 3. (1955-56), Argentina, Ed. Paidós.
- Lacan, Jacques. 2000. *El sinthome*. Seminario 23. (1975-76), Seminario inédito versión en CD. Infobase.
- Lacan, Jacques. 2000. *El sinthome*. Seminario 23. (1976-76), Versión manuscrita (disponible en la biblioteca de la facultad de psicología). Traductor anónimo.
- Lacan, Jacques. 2006. *El sinthome*. Seminario 23. (1975-76), Argentina, Ed. Paidós.
- Lacan, Jacques. 2002. *Escritos 1*. Argentina, Ed. Siglo XXI.
- Lacan, Jacques. 2002. *Escritos 2*. Argentina, Ed. Siglo XXI.
- Lacan, Jacques. 2000. *El RSI*. Seminario 22. (1974-75). Seminario Inédito.
- Lacan, Jacques. 2006. *La Angustia*. Seminario 10. (1962-63), Argentina, Ed. Paidós.
- Macias, Marco. 2004. *La intervención psicoanalítica y el acompañamiento terapéutico*. México, Edición psicgarcia.
- Maeso, Gerardo. 2008. *Lacan con Joyce*. Argentina, Ed. Gramma.
- Montes de Oca, Antonio. 2006. *Revista Litoral* No. 38 (école lacanienne de psychanalyse) , Art. "Thunderation!" (Un paréntesis joyceano), México, Ed. Epe ele.

Pasternac, Marcelo. 1992. *Revista Artefacto* 4, Art. "Locura/Lacura" (1990), México, Ed. ELP.

Pinel, F. 1804. *Tratado médico-filosófico de la enajenación del alma o manía*. Madrid, Ed. La imprente real.

Pulice, Gabriel y Manson, Federico. 1994. *Acompañamiento Terapéutico: Aproximaciones a su conceptualización*. Argentina, Ed. Polemos.

Pulice, Gabriel, y Rossi, Gustavo. 2007. "Seminario en Psicomundo: Acompañamiento Terapéutico" Clase 3: El acompañamiento terapéutico en la estrategia de un tratamiento. Clase 4: Sobre la iniciación del Acompañamiento Terapéutico. Clase 6: La problemática de la amistad.

Rotterdam, Erasmo. 2000. *Elogio de la locura*. México, Editores Mexicanos Unidos, S.A.

Schreber, Daniel. 2003. *Memorias de un enfermo de los nervios*. México, Ed. Sexto Piso.

Sérieux P. y Capgras J. 1909. *Las locuras razonantes* (Selección de textos dirigidos por Graciela Napolitan). Argentina, Ed. La Campana.

Shloss, Carol Loeb. 2003. *Lucia Joyce –dancing in the Wake*". New York, Straus and Giroux.

Sladogna, Alberto. 1992. *Revista Artefacto No. 4*, Art."Recorrido del Nudo Locura-Psicosis". México, Ed. ELP.

Tamayo, Luis. 2001. *Del Síntoma al acto. Reflexiones sobre los fundamentos del psicoanálisis*, Querétaro, Serie Psicología.

Vindras, Anne-Marie. 2002. *Ernst Wagner ¡Ecce Animal!, pastor; maestro masacrador; dramaturgo*. Monografía clínica. Colección libros de artefacto, 1ra. Edición en castellano, México, Ed. Edelp.

## **ANEXO 1**

## ANEXO 1

### Carta Jacques Lacan a James Joyce

Lacan escribe a Joyce el 2 de noviembre de 1939:

Docteur Jacques Lacan  
3 rue de Lille  
Paris VI

Estimado Sr Joyce,

Mucho le agradezco el envío de su ex *Work in Progress* ahora publicado como *Finnegans Wake*. Usted tiene razón, yo nunca hubiera adivinado el nombre.

Usted juzga al psicoanálisis bastante duramente, si bien es cierto que da algunos elementos válidos y convincentes. Pero éste es un momento bastante delicado para mí. Desde 1938 soy analista didacta de la *Sociedad Psicoanalítica de París*. Las políticas (28) institucionales internas jugadas en este hecho son verdaderamente muy aburridas y posiblemente en nada diferentes de las de la otra iglesia, la Católica Apostólica Romana. Aún así, usted apreciará que ésta es una carta personal y que en ella puedo ser más abierto con lo que pienso de lo que sería en otras circunstancias.

Anoche terminé de leer su *Finnegans Wake*. Me llevó unas buenas cinco semanas en las cuales me retiré del mundo exterior en la compañía de todos los diccionarios posibles, esperando ingenuamente que me iban a ayudar a entender su libro. Puedo decirle que lo leí palabra por palabra, pero no voy a pretender que tuvo algún sentido para mí. De todas maneras el goce presente en su escritura era palpable. Vendría esto a confirmar las palabras de T S Eliot, que *la verdadera poesía nos alcanza antes de haber sido entendida?* Esto es lo que encuentro en su *Finnegans Wake*.

Mis amigos Dalí, Picasso, y el resto del grupo de los Surrealistas, son niños de Jardín de infantes cuando uno los compara con los enigmas en su libro. *Su libro es*

una enunciación donde el enunciado no puede hallarse, (29) es un enigma hecho libro. Tengo proyectado usarlo cuando las condiciones estén dadas, en futuras enseñanzas. Su definición y su bien-decir de que una letra es un deshecho (30) me conmovió. Pero si esto es así, ha usted entonces publicado para mostrar que mientras la letra mata el espíritu vivifica? Es decir, re-crear la literatura para defenestrarla? Para mí esa sería la lógica extensión siguiendo su aliteración de *letra en litter*.(31)

*Finnegans Wake* es una rara y magnífica cosecha de la *Traumdeutung* de Freud. Pero en su *F W* no hay otro soñante que el sueño mismo. Me pregunto si esto es confundir a Freud con Jung?

Como usted debe saber, Freud estuvo de paso en París hace poco, camino a Londres. Y unas de las razones por la cual no fui a visitarlo fue en parte el efecto de haber leído su *Work in Progress* en *The Little Review*. Dudé en ir a visitarlo porque de haberlo hecho le hubiera planteado objeciones semejantes a las que usted menciona, y en verdad estas cuestiones son para mí un poco prematuras aún.

Me resultó muy inquietante cuando usted critica que nosotros los psicoanalistas todavía seguimos aplicando la vieja presión de la sugestión y la autoridad paterna independientemente de lo que por otra parte afirmamos. Tengo a mano el párrafo al que me refiero. Es éste: *Be who, farther potential? And so wider but we grisly old Sykos who have done our unsmiling bit on 'alices, when they were jung and easily freudened, in the procuring room and what oracular comepression we have had apply to them! ...*(32) Estas palabras me incomodaron mucho, tanto que aquí le transcribo las reflexiones a las que me llevaron:

- Qué quiere decir entender, más aún cuando uno tiene un métier que he calificado de ser una estafa ... (33)

- Nuestra práctica es una estafa: sacamos ventaja de la gente haciéndola parpadear, fascinándola con palabras afectadas, lo que usted (34) mismo llamó palabras infladas.(35)

Resumiendo, estoy de acuerdo con usted, pero no sin cierta moderación y conflicto. Indudablemente usted goza de una libertad de expresión que yo no poseo, al menos por ahora. Más aún, después de haberlo leído fui llevado a re-leer los trabajos de Freud sobre la histeria, y me pregunté a donde están ahora esas mujeres maravillosas, Anna O, Emmy von N, esas histéricas del pasado, a donde se han ido? Fueron ellas reemplazadas por la chifladura psicoanalítica? Re-leyendo volví a encontrar el aristotélico *Proton Pseudos* (36) de Freud, pero las palabras en griego imponen inmediato respeto y entonces el sentido mortífero de la frase de Freud se descuida. Ahora resulta que esto es exactamente lo que escribí en francés en mis notas: *nuestra práctica es escroquerie*.

Nada de esto puedo decir públicamente - al menos por mucho tiempo. Quizás la única persona a quien podría habérselo mencionado aparte de usted ya no está más en París, se ha ido a Nueva York. Me refiero a Rudolph\* Lowenstein, mi ex-analista con quien estuve siete años en análisis, un Bloom muy parecido al personaje de su *Ulises*, pero Lowenstein hubiera puesto el grito en el cielo! De todas maneras, no puedo quejarme, seguramente tenía buenas intenciones, y siendo un Bloom, probablemente ignoraba que el *camino al infierno está empedrado con buenas intenciones*. Pero esto ya es harina de otro costal.

Freud mismo no podía decir que estaba educando a estafadores. Lo máximo que pudo llegar a decir fue de la necesidad de que los analistas fueran cultos, bien informados y bien leídos y no tuvo demasiado éxito. Por esta razón considero que el psicoanálisis desde el punto de vista ético es insostenible y por cierto que *me siento mal con esto porque yo, como todo el mundo, tengo un superyó* (37). Por cierto que llegué a esta conclusión después de haber pasado por un análisis, y me pregunto cómo es que usted supo hacerlo sin haber tenido un análisis.

Suyo sinceramente,

Dr Jacques Lacan.

PS: \* la realidad tiene estructura de ficción. No es gracioso que Rudolph lleva el primer nombre del padre de Bloom, el personaje de su *Ulises*?

---

Notas:

28. Es gracias a la intervención de Edouard Pichon que Lacan es finalmente elegido analista didacta en 1938, luego de un análisis de seis años y medio con Lowenstein que terminó en un impasse.

29. Lacan usará esta misma expresión años mas tarde para sus seminario *Joyce le sinthome*.

30. Lacan, J. *Le séminaire sur la lettre volée*. Ecris, Le champ freudien, Editions du Seuil, Paris, 1966, p 25.

31. Zentner, O. Ibid.

32. Joyce, J. *Finnegans Wake*. Faber & Faber, 1982, Great Britain, p115.

33. Lacan, J. *Conclusion des journées de Lille*. Transcription, Lettres de L'école freudienne de Paris, 22, p 499.

34. Esto es, James Joyce.

35. El 23 de febrero de 1977 Jacques Lacan dijo estas palabras en Bruselas (Notas tomadas por I Gilson y J Cornet. Transcriptas por J Cornet). Fuente: *Pas tout Lacan*, L'école lacanienne de psychanalyse.

36. Zentner, O. *Inconsciente e interpretación*. Revista de Psicoanálisis. Publicado por la Asociación Psicoanalítica Argentina, Vol LXI, No 3, julio/septiembre, 2004, Buenos Aires, p 687.

37 Lacan, J. Ibid.

## Respuesta James Joyce a Jacques Lacan

A continuación la respuesta de Joyce del 27 de Diciembre de 1940;

Kronenhalle Hotel  
Raemistrasse 24  
Zurich38

Monsieur le Docteur Jacques Lacan,

Discúlpeme esta respuesta tardía, pero su carta me llegó unos días atrás gracias a los buenos oficios de amigos en París. Yo estoy todavía tratando de instalarme aquí en Zurich en el medio de este horrible caos.

Me abstendré de hacer comentarios sobre el psicoanálisis, pero aún así no querría pensar que alguien pudiera encontrar intenciones pedagógicas en mi *Finnegans Wake* - ya sean psicoanalíticas o de otra naturaleza. En todo caso si usted insistiera en esa vía probaría *F W* correcto de cabo a rabo: es decir que los Psychos, *jung* y *viejos*, han sido total y verdaderamente *freudoestafados* para siempre! (39)

Yo hurgo en la carroña de desperdicios de lenguajes y de recuerdos, y escribí mi último libro con goce, es cierto, y con la absoluta intención de poder realizar el sueño de todo escritor - tener un lector ideal sufriendo de siglos de insomnio. Estoy absolutamente seguro que esos lectores los proveerá la universidad, pero en lo que concierne a los de su calaña sería verdaderamente muy divertido si ellos fueran a ponerse justo detrás de los universitarios, haciendo cola! En ese caso me pregunto si lo van a hacer *à la Gogarty*, (40) es decir, psicoanalistas entre los literatos y literatos entre los psicoanalistas.

Por último, lo que me sorprendió hasta dejarme boquiabierto de su carta, fue la pregunta que usted se hace acerca de como supe hacerlo sin haber nunca tenido un análisis. Rechacé ya en los años veinte una *freudolenta* invitación para que Herr Professor Jung experimentara sobre mí. Su pregunta la respondí hace ya mucho tiempo. Supe *como saber hacer* gracias a no haber pasado nunca por un análisis! Sí,

lo supe saber hacer con *las únicas armas que me permitiría a mi mismo usar: el silencio, el exilio, y la astucia*. Usted encontrará la referencia en *Un retrato del artista como un hombre joven*.

Suyo, James Joyce

---

Notas:

38. El 29 de diciembre de 1940 Joyce se establece en la Pensión Delphin, Muhlebachstrasse 67, Zurich.

39. Zentner, O. *Winnicott avec Khan*. Seminario dado en la Escuela Freudiana de Buenos Aires, 2000.

40 Oliver St John Gogarty, cirujano, escritor, senador, con quien Joyce compartió por un tiempo la famosa Martello Tower, Dublin. Aludido por Joyce en el Ulises como Buck Mulligan.

Fuente:

Zentner, Oscar. 2005. *Acheronta* No. 21. "De la correspondencia Lacan Joyce" Obtenido marzo 2007 en <http://www.acheronta.org/acheronta21/zentner.htm>

