

LA PRESERVACIÓN DE LA TERNURA: UNA CONFUSIÓN DE LENGUAS EN ULISES Y FINNEGANS WAKE.

Marilyn L. Brownstein

En una conferencia ante el Duodécimo Congreso Internacional de Psicoanálisis en Wiesbaden en septiembre de 1932, Sándor Ferenczi hizo referencia a las “explicaciones demasiado fáciles” de las neurosis “en términos de ‘disposición’ y ‘constitución’”¹. Con el tacto y la atención de un hijo que presenta algo más sofisticado, más respetuoso e infinitamente más sutil que una revuelta edípica, procedió a ofrecer una crítica radical de la teoría psicoanalítica². Instó a que el psicoanálisis, en lugar de centrarse en las causas auto-generadoras de la histeria, examinara “los factores traumáticos en la patogénesis de las neurosis”. Específicamente, insistió en que se prestara atención a la alarmante frecuencia de “abusos sexuales a niños por parte de padres, personas consideradas dignas de confianza como parientes (tíos, tías, abuelos), institutrices o sirvientes, que abusan de la ignorancia y la inocencia del niño”³. Al discutir “el factor exógeno” en las neurosis, “injustamente descuidado en los últimos años” (Ferenczi 156), Ferenczi planteó un desafío básico a la preferencia de larga data del psicoanálisis por las teorías de la sexualidad infantil sobre las teorías del trauma, una preferencia que aún domina el campo.

En su exposición “Confusión de lenguas entre adultos y el niño”, Ferenczi intentó una revisión de la teoría y la práctica al investigar las funciones de un lenguaje duplicado en el cual el analista debe basar su tratamiento del trauma sexual infantil. Este “lenguaje de ternura y pasión” consiste en un registro lingüístico dualista que opera de manera distintiva para el analista, la víctima de incesto y el perpetrador. Al demostrar posibles variaciones en los arreglos dialécticos de ternura y pasión, el trabajo de Ferenczi proporciona paradigmas lingüísticos para las resistencias de la víctima y el perpetrador, así como para las inversiones terapéuticas esenciales para un tratamiento exitoso.

Su trabajo también ofrece una base intrigante para investigar resistencias e inversiones análogas en las dialécticas discursivas de *Ulises* y *Finnegans Wake*⁴. Inicialmente, mi lectura se centra en las operaciones distintivas del lenguaje de pasión y ternura dentro del motivo de incesto padre-hija que parece dominar los modos narrativos de cada uno de los textos joyceanos. Además, al revelar la naturaleza dialéctica de los temas de incesto que operan en ambos trabajos, espero demostrar cómo dicha lectura ofrece comentarios significativos sobre el inconsciente político de la obra de Joyce; es decir, una investigación paradigmática basada en el diseño de Ferenczi descubre las tropos de una ideología monstruosidad-engendrante de olvido, la estrategia predominante para enfrentar los crímenes sexuales familiares en nuestra cultura.⁵ La aparición del artículo de Ferenczi en *Contribuciones Finales al Psicoanálisis* presenta, además, otro tipo de reflexión sobre el método de Joyce. Aunque la insistencia de Ferenczi en la historia familiar y el “factor exógeno” reprocha una resistencia ideológica dentro del psicoanálisis, irónicamente, una resistencia se materializa en la historia de publicación del revolucionario artículo de Ferenczi.⁶

Esta supresión de narrativas de incesto dentro del psicoanálisis —un rasgo distintivo de la invención del psicoanálisis— establece los márgenes más externos de una ideología de tabú vinculada al olvido o la represión.⁷ Una supresión igualmente similar y no sorprendente ha operado a lo largo de los años con respecto a los temas de incesto padre-hija en la obra de Joyce. Tanto Margaret MacBride como Jane Ford han marcado un camino hacia este problema aparentemente fácilmente desestimable de la paternidad en *Ulises*. Ambas citan lapsos narrativos en los sitios de la represión sexual de Bloom, y ambas notan, de manera sorprendentemente similar, represiones críticas concomitantes también. MacBride escribe: “Lo que

puede ser el elemento más importante en la historia de Bloom ha pasado prácticamente desapercibido durante más de cincuenta años”, y Ford argumenta: “El tema del pecado ... está tan superpuesto ... que su [de Bloom] represión ... ha escapado en gran medida al reconocimiento crítico durante más de cincuenta años”.⁸ Así, cada una introduce aspectos de lo que encuentro que es el espinoso problema central evitado en gran medida en los estudios joyceanos.⁹ En dos artículos, “*At Four She Said*” y “*At Four She Said: II*”, MacBride analiza el papel de Bloom en facilitar el adulterio de Molly, y en “*Why Is Milly in Mullingar?*”, Ford descubre el tema subterráneo de la relación incestuosa de Bloom con Milly. Si bien estos ensayos amplían profundamente mi propia lectura del texto, creo que aún hay más en la historia, tanto en la represión sexual de Bloom como (como mínimo) en la falta de entusiasmo crítico por estos asuntos.

El olvido es la clave tanto para el analista como para el novelista. Así como las repeticiones neuróticas del analizante desfiguran la narrativa de una atracción casi fatal, así también la narrativa joyceana está marcada y agrietada por síntomas. Tomando sus señales de la enfermedad misma, el tratamiento de Ferenczi desestima efectivamente la culpa descentrando la narrativa de la seducción. La tarea analítica se cumple en un recordar recuperativo. Este rescate de la narrativa de un recuerdo traumático entre los síntomas repetitivos que lo oscurecen y distorsionan opera en la fe de que la narrativa, de hecho, descansa entre los escombros de la neurosis, esperando a su sujeto (hasta ahora resistente). Aunque el recordar real de la narrativa de incesto es crucial para el sujeto, encontramos, más significativamente, en el núcleo del trabajo del analista un énfasis en la recuperación en lugar de en la propia narrativa. Ni un mito monstruoso del progenitor desviado ni letanías del niño arruinado son centrales. En cambio, Ferenczi privilegia las rumiaciones sobre el olvido que engendra monstruos tanto en el progenitor como en el niño. Análogamente, dentro de la obra de Joyce, una ironía fundamental reside en la revelación de que estos textos profundamente históricos e historiográficos¹⁰ tienen como dinámica original el “silencio, el exilio y la astucia” del artista. Rastros seriales de olvido en *Ulises* y *Finnegans Wake*, manifestados como una amplitud distintiva y formal, ofreciendo espacio para la rumiación, generan el espacio negativo que, en su mayor parte, determina la forma de cada novela. Así como la conspiración del silencio en la supresión del incesto configura una comunidad, la represión del incesto, como asunto central en Joyce, organiza los aspectos formales de ambas obras. En cada caso, el lector como sujeto resistente está implicado de manera diferente.

Así pues, quiero mostrar, al menos de manera preliminar, que las configuraciones discursivas del incesto padre-hija están aseguradas de manera oblicua y peculiar a las principales funciones argumentales a lo largo de todo. Es decir, el enfoque lingüístico, que sirve como demostración clave de la represión de Bloom en *Ulises*, es el agente principal del argumento; mientras que en *Finnegans Wake* la función argumental principal es la ocultación del incesto. El discurso de Ulises imita dialécticamente las liturgias de la represión. Síntomas lingüísticos repetitivos que impiden el recuerdo generan lagunas en el argumento. Al lector le corresponde la tarea de levantar los velos estratificados y destacados del lenguaje en *Ulises*. En particular, el idiolecto políglota y polisémico de Bloom, en la medida en que consiste en una dialéctica de las confusiones de ternura y pasión propias de él y de Molly, sirve como un envoltorio opaco para la falta parental. En este sentido, *Ulises* es un texto paternal o seductor, uno que suscita la ansiedad que es una versión de nuestro deseo — “el amor impregnado de odio del apareamiento adulto”, como escribe Ferenczi (Ferenczi, 167).

A lo largo de *Finnegans Wake*, un código subterráneo tienta con vislumbres e insinuaciones de un pecado o crimen en el parque; incluso cuando el padre, HCE, es puesto en juicio, su crimen no se nombra, al menos no hasta el decimosexto capítulo, el último antes de la Parte IV, la sección final de la novela. Además, no es hasta la página final de la Parte IV que descubrimos cuán importante han sido siempre tanto el misterio como su resolución. La particular confusión de lenguas que marca la erupción tardía de la narrativa de incesto, junto con la violencia, la pasión y la ternura del pasaje incestuoso, son índices del poder universal de la represión y la complicada lucha hacia el recuerdo que es tanto tema como método de Joyce. En contraste con la dinámica del deseo en *Ulises*, *Finnegans Wake* es un texto que desea al lector, un discurso maternal u oceánico que nos atrae hacia “los sentimientos de culpa que convierten al objeto de amor en objeto de amor y odio, es decir, de emociones ambivalentes” (Ferenczi, 167).

Un análisis intertextual de la relación de imagen especular de los discursos duplicados en *Ulises* y *Finnegans Wake* —paralelo a la formulación de Ferenczi de la disposición dialéctica de los lenguajes de ternura y pasión entre víctima y progenitor y entre analizante y analista— especifica la locura del incesto en relación con el lenguaje y la cultura, una locura constitutiva de la visión de construcción del mundo de Joyce. Las astutas distinciones de Ferenczi, aplicadas con cierto cuidado al texto joyceano, proporcionan un modelo dialéctico que he utilizado para interrogar la forma por su valor en la obra de Joyce. El tratamiento no ortodoxo del analista sustituye una terapia materna y amorosamente atenta por el más ortodoxo distanciamiento paternal. La memoria se restaura dentro de un ambiente maternal. La base para el tratamiento (que Ferenczi señala como natural y práctico) se origina en un estudio de los lenguajes de ternura y pasión que constituyen de manera diferente la experiencia del niño adultizado (la víctima de incesto) y del adulto infantil (el perpetrador). En el tratamiento, tal “confusión de lenguas” opera en relación con el lenguaje maternal del analista, diseñado para iniciar una reformulación curativa de la dialéctica de ternura y pasión, una dialéctica de los lenguajes “maternal” y “paternal”.¹¹ Este es uno de los principios en los que depende el corpus joyceano.

Las descripciones de Ferenczi sobre el lenguaje de ternura y pasión, tal como opera entre víctima y perpetrador, y entre analista y víctima o perpetrador,¹² proporcionan un modelo para investigar los efectos de la represión debilitante y facilitar la recuperación. Al reconocer lo bien que se reflejan mutuamente la represión del perpetrador y la represión de la víctima, Ferenczi también se da cuenta de que tales represiones de imagen especular están destinadas a repetirse durante el tratamiento psicoanalítico ortodoxo. Es, por supuesto, a través del mecanismo de la transferencia y de una coincidencia incidental (y quizás no del todo gratuita) de estrategias de comportamiento que el desapego analítico típico llega a representar para el analizante la posición del padre descuidado.¹³ Dentro de esta alineación altamente sensible y totalmente familiar del papel del padre y el papel del analista, Ferenczi puede interrogar el problema psicoanalítico de la seducción y el deseo infantiles. Este trabajo proporciona en su dicción una suave reprimenda (“una amistad maternal”) por lo que de otro modo podría interpretarse como un comentario severo (“paternal”) sobre la preferencia de Freud por la teoría de la atracción edípica sobre la realidad del trauma sexual como factor patógeno en ciertas neurosis persistentes.

Podríamos además conjeturar que lo que naturalmente sigue del reconocimiento de Ferenczi de estos registros duales del lenguaje es una perspicaz comprensión del funcionamiento de los estilos modernistas de Joyce. El movimiento desde el discurso seductor de *Ulises* hasta la expansión discursiva de *Finnegans Wake* proporciona distinciones. La fluidez sujeto-objeto (reflejada en la comprensión de Ferenczi de los problemas en la relación de transferencia y su preferencia por una analista maternal) es la condición del engendramiento del lenguaje. Una dinámica empática o maternal en el lenguaje de una figura paternal duplica el punto de vista sin la ironía concomitante que se considera, en el estudio del discurso modernista, la consecuencia ordinaria de tal duplicidad. Es mi impresión personal que Joyce equilibra distintivamente (tal vez *malabares* sería un término mejor) estos registros en las dos obras. En un *recurso* joyceano podemos comenzar (*nuevamente*) a ordenar la confusión; con el final a la vista, en la última página de *Finnegans Wake*, el texto joyceano se rebobina inevitablemente. La situación organizadora de *Finnegans Wake*, que incluye la conciencia del lector de las posibilidades cíclicas, se presenta como el lugar y las circunstancias discursivas del crimen del padre y la ambivalencia de la hija. Un recordar terapéutico tiene lugar en el sueño del padre cuando ALP, en su monólogo de muerte en vida, reencarna a su yo más joven, —una hija sexualmente abusada.¹⁴ En contraste, *Ulises*, en este mundo de narrativa joyceana de imagen especular y al revés, se abre con una introducción paródica a la autoridad patriarcal suprema. “El majestuoso regordete Buck Mulligan” nos invita a la mediación penúltima, el consuelo simbólico del padre supremo (“*Introibo ad altare Dei*”) (U, 1.1, 5). Los síntomas de Bloom, por supuesto, representan un debilitamiento de esta estabilidad de posición subjetiva.

Podríamos decir, entonces, que a lo largo de las dos obras Joyce pasó desde el diseño simbólico inicialmente determinado de *Ulises* (silencio y exilio) hasta el registro sensorial excesivamente determinado de *Finnegans Wake*, un discurso diseñado en torno al cuerpo femenino y al lenguaje de las mujeres. Finalmente, en la

parte IV de *Finnegans Wake*, la repetición neurótica del “vicociclómetro” de la historia se descompone. La “significación” universal se disuelve en la particularidad del recuerdo, y el padre apasionado habla tiernamente de la profanación de la hija en el neologismo “*herword*”. Así, en un giro masculino-femenino, él nombra el acto real cuya mimesis en el decimosexto capítulo marca el retorno de lo reprimido.¹⁵ Además, la suma de Ferenczi sobre los efectos del incesto en la víctima refleja tan perfectamente la naturaleza y función del lenguaje en el monólogo de ALP dentro del sueño de HCE al final del *Wake* que parece responder directamente no solo a Joyce mismo sino al cuerpo de crítica feminista que se ha centrado en estas líneas finales como el lugar para evaluar la política sexual de Joyce.¹⁶

TERNURA Y PASIÓN

En el homenaje de cumpleaños de Ferenczi a Freud, probablemente escrito durante una sucesión de los mismos días en que Joyce trabajaba en su “*Work in Progress*”, Ferenczi, el hijo maternal, distingue la patogenicidad de la respuesta del adulto al incesto de la del niño. Explica los trastornos de la siguiente manera: “Un adulto y un niño se aman, el niño alimentando la fantasía lúdica de asumir el papel de la madre para el adulto. Este juego puede asumir formas eróticas pero permanece, no obstante, en el nivel de la ternura. Sin embargo, no es así con los adultos patológicos... Ellos confunden el juego de los niños con los deseos de una persona sexualmente madura o incluso se dejan llevar -sin considerar las consecuencias-” (Ferenczi, 161). Detalla las ambivalencias emparejadas: “*Si se impone a los niños más amor o un amor diferente al que necesitan* en la etapa de la ternura [a diferencia de la etapa de la pasión, una etapa de amor entre adultos que implica conflicto y violencia], puede llevar a consecuencias patológicas de la misma manera que la *frustración o retirada del amor...*” (Ferenczi, 164). La confusión de lenguas se refiere, inicialmente, a la superposición de amor apasionado y cargado de culpa sobre un niño inmaduro y sin culpa. Esta confusión pertenece de maneras sorprendentemente similares tanto al adulto como al niño.¹⁷ La patología parental genera su imagen especular, generalmente un niño con predilecciones adultas precoces.

Según Ferenczi, entonces, la confusión de lenguas, desde una perspectiva del desarrollo, es el resultado de una peligrosa confluencia de registros de experiencia. El padre, cuyo registro para el niño es completa y únicamente simbólico (es decir, la relación paternal opera a través de la nominación), ha invadido el registro real del niño (el registro de la memoria corporal y la ternura maternal). Para el niño, el incesto se convierte en el agente del desarrollo precoz. El niño traumatizado internaliza la violación y la violencia en un intento de normalizar la pasión. La ternura para ese niño es una fachada; es la actividad no sustentada de un yo dividido entre una pasión prematura y los instintos maternales de preservar la relación familiar. Así, el afecto de estas divisiones, de esta necesidad autocumplida de reparación que también es un mecanismo autodestructivo, existe en oposición a la rabia, la culpa y la violencia que también ocurren entre el repertorio de respuestas del inocente violado. En otras palabras, las fracturas psíquicas son compuestas. Las estrategias para manejar el trauma del asalto incestuoso incluyen la incorporación mágica de ambos padres: el niño, al lidiar con la falta de atención parental adecuada, oscila entre los instintos de auto-parentalidad que consisten tanto en maternidad (autopreservación, reparación) como en paternidad (auto aniquilación). Al mismo tiempo, el niño debe soportar el exceso (la violencia de las emociones que acompaña la realidad de la victimización) que no puede ser transformado por la escisión o por identificaciones proyectivas (los mecanismos de afrontamiento del desarrollo más temprano, la auto-maternidad y la auto-paternidad que he mencionado, comprometidos, en estas circunstancias, para manejar la perturbación dentro del registro de lo real).

Para la víctima del incesto, el desorden de la ternura y la pasión estalla discursivamente. Un fallo en la transformación del pánico orgánico en ansiedad señal (una ruptura entre los registros de lo real y lo imaginario) resulta en estallidos de lo real a través de grietas en lo simbólico. Los objetos violentos de lo real emergen a nivel simbólico sin ser mediado por condensaciones y desplazamientos, los tropos suavizantes del inconsciente (o el registro de lo imaginario). La pérdida y la vulnerabilidad, por lo tanto, operan como principios activos en el registro simbólico de estos sujetos. Tal formulación solo empieza a explicar los registros distintivamente fluctuantes de lo sensorial y lo simbólico en los lenguajes de *Ulises* y *Finnegans Wake*.

Dentro del ámbito de las confusiones que existen entre el padre apasionado y el niño tierno, Ferenczi, en el papel de analista, crea otra capa de complejidad. En lo que quizás es la demostración más radical del artículo, observa que el tratamiento analítico tradicional exacerba la ansiedad histérica en las víctimas del incesto. Encuentra que el analista frío y educado recapitula, en el método del tratamiento, al padre transgresor: “Casi siempre el perpetrador se comporta como si nada hubiera pasado, y se consuela con el pensamiento: ‘Oh, es solo un niño, no sabe nada, lo olvidará todo’. No infrecuentemente después de tales eventos, el seductor se vuelve excesivamente moralista o religioso y se esfuerza por salvar el alma del niño con severidad” (Ferenczi, 163). Ferenczi observa ingeniosamente que en casos obstinados de histeria, el analista debe abandonar la posición desapegada del “padre insincero” —la posición, añadiría yo, en la cual el discurso paternal reproduce para la víctima no el discurso paternal, sino el cuerpo del padre. Este es el fallo de lo imaginario, o lo que Jacques Lacan llamaría un “*point de capiton*”, una perforación de lo simbólico por lo real. La solución de Ferenczi es ofrecer al niño una admisión paternal de culpa dentro de un ambiente maternal. Tal reconocimiento hace posible la disminución de la histeria, la transformación de un pánico orgánico (lo real) en una ansiedad señal (un movimiento entre lo imaginario y lo simbólico, es decir, una mediación —un recuerdo dentro del análisis). Lo esencial del tratamiento regresivo es que la memoria del cuerpo paternal se convierte en lenguaje en el *sitio de un sostén maternal*, una confusión voluntaria y sanadora de sujeto y objeto que es habilitante, ya que la víctima está a salvo en una pantalla maternal. La víctima, segura dentro de un sostén maternal, puede así ser vulnerable y al mismo tiempo empática, puede ser una vez más tanto niño como padre, pero en una relación distintivamente reorganizada.¹⁸ De esta manera, la víctima del incesto puede reconocer la culpa, el dolor y el deseo del cuerpo intrusivo como congruentes con los suyos propios. Tal ocurrencia es la clave para resolver la confusión de lenguas, los lenguajes de ternura y pasión.

BLOOM/ZERLINA, O PASIÓN SIMBÓLICA

Al discutir *Ulises*, no repetiré la evidencia en los artículos de MacBride y Ford, salvo para completar la narrativa. En “*At Four She Said*”, MacBride establece la represión de Bloom respecto a la hora fijada para la cita de Molly, documentando la variedad de técnicas narrativas que transmiten, en parte mediante el ocultamiento y la demora, esta información. El segundo ensayo de MacBride computa la valencia particularmente manipuladora de la represión de Bloom recordándonos que Bloom presentó a Molly a Boylan, ignoró su coqueteo y anunció su ausencia de casa no solo a la hora fijada para la visita de Boylan, sino durante la mayor parte de la noche. Sin embargo, MacBride no llega a especular sobre los motivos de Bloom.

Jane Ford documenta la narrativa del incesto: la iniciación de la relación por parte de Milly con sus besos “pegajosos” y sonámbulos, y la ambivalencia de Bloom, su fascinación y su culpa. De esta manera, Ford proporciona un motivo para el exilio de Milly, un motivo que, en mi opinión, también sirve como un torpe intento de reparación por parte de Bloom al arreglar el adulterio de Molly. Bloom, en su prolongado baile de las horas, en su recorrido del camino más largo a casa, actúa como el mecanismo del reloj, la puesta en marcha de la máquina de la trama. Como personaje principal de *Ulises*, Bloom, en sus roles de esposo y padre, es naturalmente un agente de la trama, pero Bloom también, y muy específicamente en la innovación narrativa que cita MacBride, da vida a la trama. Así, Bloom *autoriza* la trama, y lo hace al representar una versión femenina de la teoría shakespeariana de Stephen. El personaje principal de Joyce es tanto autogenerado como progenitor de la trama de *Ulises*.¹⁹ Un análisis lacaniano del síntoma femenino en el texto atestigua el autogenerado nacimiento femenino de Bloom, a su incorporación del idiolecto de Molly y su función como agente de la preeminencia, del cambio de los registros de lo simbólico y lo real o la forma y el contenido que definen el estilo modernista elevado de Joyce. Tal lectura explica, además, al aparentemente nada heroico e incestuoso Bloom, al tiempo que presenta coherencias temáticas en *Ulises* y *Finnegans Wake*, coherencias que revelan en el fracaso de las conspiraciones de silencio el núcleo de la política sexual que informa la obra joyceana.²⁰

Al igual que el juego de la paternidad lingüística adoptada por Stephen contenida en su teoría shakespeariana, la paternidad simbólica de Bloom opera de diversas maneras a partir de la “voluntad”. La “voluntad” predominantemente italiana de Bloom es la más reveladora. Pues el síntoma de Bloom, repetido a lo largo del día, es su sustitución del tiempo presente de “*voluntad*” en italiano, *voglio*, por el condicional, *vorrei*. Su repetición neurótica es un recuerdo erróneo de la parte de Molly en el dúo “*La ci darem la mano*” de *Don Giovanni*. El “*voglio*” italiano sin sujeto apenas oculta su impotencia parental, su vulnerabilidad y su culpa, su falla parental reiterada en sus frases típicamente sin sujeto en inglés. La abrogación de ciertas responsabilidades por parte de Bloom, representada en este rechazo de la posición de sujeto, revela su angustia y su ambivalencia. Pero lo más revelador es la “confusión de lenguas” de Bloom, su error en la parte de Molly del dúo de *Don Giovanni*. La confusión “*voglio-vorrei*” en la interpretación de Bloom de la parte de Molly, la canción de la campesina Zerlina, expone literalmente a un Bloom triste e ineficazmente sádico-masquista fallando en la transformación simbólica de su culpa. Desde su situación adulta ordinaria (simbólica) -es decir, como padre, Bloom habla inesperadamente la parte de la hija. En la repetición neurótica de *voglio*, él imita la función de la víctima del incesto, quien, según la formulación de Ferenczi, parece estar “dispuesta” en sus intentos de normalizar el incesto. En los fallos simbólicos y reales de Bloom descubrimos su humanidad y el potencial para la tragedia familiar.

Una lingüística lacaniana explica las transformaciones de la voluntad de Bloom. Lacan, al valorar el significado por encima del significante²¹ (una “metempsicosis” bloomiana o una inversión de la fórmula saussureana), crea una reconstitución particular de un sistema de referencia en el que se privilegia el significado, el concepto individual de una cosa. El lenguaje se vuelve interesante no a nivel del fonema, donde, según Lacan, reina el sinsentido arbitrario del significado comunal, sino a nivel del “pathema”, el síntoma de la “pasión del cuerpo”, el efecto del lenguaje. El pathema se genera, además, en la “*père-version*”. El lenguaje está, de hecho, ineludiblemente marcado por la perversión, definida en el “Seminario del 21 de enero” como el rol del padre, “la única garantía de su función como padre”. Dado que los niños de ambos sexos desean el cuerpo materno, el rol que recae “*père-versement*”, o hacia el padre, es la prevención del incesto madre-hijo. El padre intenta cumplir su rol en la demanda de una sustitución de lo simbólico por lo real, un intento de la clausura de lo real por el cual la “pasión del significante se convierte en una nueva dimensión de la condición humana”.²²

El rol del padre también es perverso en tanto que es imposible. Finalmente, como explica Lacan, dado que ningún padre puede ser perfecto (o en mi opinión imperfecto -lo que es decir, *humano*- de la misma manera que otros padres pueden serlo) el rango de perversiones y manifestaciones patemáticas (síntomas de las imperfecciones del padre, su falta) es igualmente variado e idiosincrático. En “*Ulises*”, la relación de dos pathemas -los errores repetitivos de voluntad de Bloom, basados en la respuesta coqueta de Zerlina a Don Giovanni (las vacilaciones operísticas de la hija casi seducida) y las repeticiones de Bloom de los repetitivos “O” de Molly (las exclamaciones sexualizadas de la madre adúltera)- representan su perversión. Bloom degrada el síntoma femenino, el síntoma tanto de la hija como de la madre. Podemos descubrir la raíz de tal degradación al considerar la noción freudiana de que, para el hombre, las relaciones heterosexuales dependen de una desfiguración previa de la materna o sororal.²³ Para Lacan, por supuesto, no puede haber relación sexual; en cambio, parece haber un ideal sexual que es trascendente o se encuentra en la *jouissance* de la mujer.

Esta versión es la de Bloom, pues la feminidad de Bloom es fundamental para su *père-version*. Su fuente, su “abnegación”, es una especie de autonegación doble que descansa en el rechazo de la versión de su propio padre (y quizás enraizada para Joyce en un rechazo del comportamiento de su padre, un caso hecho de diversas maneras por Ruth Bauerle, Helene Cixous y Lacan)²⁴. La confirmación del pecado del padre visitado sobre el hijo es la aberración de Rudy, el hijo de Bloom: “Error de la naturaleza. Si está sano es por parte de la madre. Si no, por parte del hombre” (U, 6.329). Un Bloom ya culpable, por fuerza de las circunstancias familiares, debe entonces encontrar su reflejo en el espejo de su hija (“Oh, Milly Bloom, eres mi amada. Eres mi espejo de la noche a la mañana” [U, 13.287, 288]) en lugar del hijo que no sobrevive para reflejarlo (“Si el pequeño Rudy hubiera vivido... Mi hijo. Yo en sus ojos” [U, 6.76]).

Bloom como padre, y en desafío a la *père-version* de su propio padre (suicidio), distorsiona el espejo de la manera más peculiar, tomando su guía del reflejo que encuentra en el espejo de su propia hija. La perversión de Bloom, su versión fabricada del acto paternal que se niega a seguir, surge como deseo por su hija, un medio poco original pero no obstante perverso de bloquear el deseo edípico.²⁵ La relación de Bloom con Milly, de hecho, ha afectado el vínculo matrimonial así como el vínculo entre madre e hija.²⁶ En la secuencia “Joven estudiante. Sí, sí: una mujer también: Vida, vida” (U, 6.89,90), Bloom desafía el suicidio de su padre, la última abrogación de la función paternal, en una afirmación de la vida que encuentra en la sexualidad de su hija. Irónicamente, entonces, Bloom redescubre en “Hades”, en la tierra de los muertos, un principio vital en una versión femenina.

Cabe señalar aquí que, tanto para Lacan como para Joyce, el principio de vida reside en la perversión. La afirmación de la vida por parte del padre como modelo para sus hijos es su deber hacia su deseo por lo maternal (FS, 167). Así, el vínculo sexual del matrimonio y el tabú del incesto, que preserva la prerrogativa paternal, representan la función básica del padre. Sin embargo, en el caso de Bloom, la perversión debe ser de alguna manera una desautorización de la elección de su padre. Parece que Bloom lucha por mantener la función paterna a pesar de las dificultades del pasado -el suicidio de su padre y la muerte de Rudy. Además, en su rol paterno como deseador incestuoso, Bloom, en otro giro, llega a una feminidad de su propia creación, una ambivalencia en la que actúa, patemáticamente, el rol tanto del seducido como del seductor. Así, sufre los inevitables dolores, así como los placeres perversos, de las confusiones incestuosas.

La angustia de Bloom se centra en su anhelo por Milly. Jane Ford proporciona buenas evidencias de que Bloom ha enviado a Milly a Mullingar para mantenerla a salvo de su deseo. La ausencia de Milly sitúa la ambivalencia y el síntoma de Bloom. El rol paternal de Bloom es el de “*le juste mi-dieu*”, creador no de la solución perfecta, sino de un feliz término “*medeum*” (FS, 167). En *Ulises*, la palabra incorrecta (*voglio*), el síntoma repetitivo de la “justicia” paterna, se convierte en la palabra creadora (en traducción, “I will” es también “I lust” una forma arcaica en inglés) y en ese mismo sentido, *le mot juste*.

La palabra-incorrecta-que-acierta se convierte en el signo del deseo incestuoso de Bloom. En “Calipso”, Bloom comienza su abuso del libreto de *Don Giovanni* (V, 4.327, 328). Incluso se podría decir que Bloom denigra a Zerlina, patemáticamente, al confundir la respuesta de Zerlina a las demandas sexuales de Don Giovanni, sustituyendo el presente, *voglio*, por el condicional, *vorrei*, en casi todos los episodios del libro en los que aparece. El día de la seducción de Molly, Bloom se convierte en su propia versión de una seducción en un espejo, una perversión de la inocente Zerlina, un fantasma de la hija casi seducida. Entonces podríamos especular que él es el sustituto de Molly, su suplente, desempeñando un deseo de que Molly no sucumba ante Boylan²⁷. Esto no explica necesariamente, sin embargo, por qué Bloom desempeña el papel de hija, Zerlina, en lugar de seductor, Don Giovanni, quien, después de todo, es decepcionado por Zerlina. (Solo una vez, en “Lotófagos”, Bloom intenta cantar la parte del seductor, pero vuelve a la lalación sin palabras, a los ruidos infantiles, después del inicial “La ci darem la mano” [U, 5.227, 228]). Más al punto, Bloom preserva la presencia de Milly (hija como seductora en su memoria de sus besos) pensando, a lo largo del día, en los eventos que llevaron al exilio de Milly, y, de manera similar, actúa la elección de Zerlina repitiendo, a lo largo del día, su respuesta a *Don Giovanni*, recordando sus propias versiones del dúo de Zerlina.

La falta de Bloom —la ausencia de Milly— se ha convertido en su síntoma. Bloom ha introyectado a Milly/Zerlina; la entretiene en sus pensamientos en lugar de penetrarla. Al coludir en la cita de Molly, Bloom se abusa a sí mismo como hija en lugar de abusar de su hija. La memoria defectuosa de Bloom, su error en la parte de Zerlina, es el síntoma de su falta de su hija y del casi encuentro sexual con ella. Bloom canta “*Voglio e non vorrei*”: desearía o querría pero no podría —o deseo y no puedo— en contraposición al “*vorrei e non vorrei*” juguetonamente ambivalente de la verdadera Zerlina.

El error de *voglio* de Bloom, que persiste incluso después de su corrección en “Hades”, persiste como una confusión en planos de experiencia, registros del ser. La impotencia de Bloom, su incapacidad para responder completamente a los besos pegajosos de Milly, lo remite a su cuerpo infantil, al registro de lo real que invade su vida adulta. Entonces, Bloom es bastante apropiadamente alguien que lo acepta tumbado, y es desde esta posición que su perspectiva como observador de traseros —”sus pálidos ojos galileos estaban

sobre su surco mesial” (U, 9.615)— tiene tanto sentido práctico como cómico.²⁸ En el léxico del *Wake*, la “prixcockcity” de Bloom es su impotencia, su genio paternal como síntoma, reflejado en su síntoma lingüístico, una repetición neurótica de su doloroso deseo. “Voglio e non vorrei” canta Bloom, fiel a su *père-version*.

La copia de Bloom de la hasta entonces ambivalencia virginal del papel de Zerlina también se manifiesta con respecto a la relación de Molly con Boylan. Bloom teme el encuentro que él mismo ha ayudado a organizar y también se siente culpable por su necesidad de organizarlo. Así, gobernado por el genio de su síntoma el 16 de junio, Bloom sufre, disfruta de sus fantasías y compra para Molly; incluso en esta instancia observamos su ambivalencia mientras busca una reparación concreta para su pecado. Compra jabón y (no insignificativamente) se lava con él, ordena y luego olvida la loción de Molly, planea la compra de una enagua de seda y adquiere *Sweets of Sin*. Los regalos del amante culpable funcionan de dos maneras, indicando la culpa de Bloom en sus aspectos tanto placenteros como dolorosos. Y al igual que los regalos del amante culpable, los impulsos sexuales de Bloom, a lo largo del día, son igualmente no consumados, generosos e inintegrables, onanistas. La excepción notable es el texto pornográfico, *Sweets of Sin*, lo simbólico en sustitución de lo real. ¿O no? Porque “todo habla a su manera”, se nos recuerda en “Aeolus”, donde el lenguaje de las máquinas y un enigma ortográfico solo comienzan a sugerir el rango de semiosis en el texto joyceano. Casi consistentemente para Bloom, los “*sweets of sin*” hablan en doble sentido. En contraste, en la versión de Mozart (mucho menos narratológicamente complicada) del amor peligroso entre doncella y señor, la novia inmaculada pero cargada de culpa vuelve a los brazos de su verdadero amor, invitando líricamente su castigo directo, “*Batti, batti, o bel massetto*” (Golpéame, golpéame, mi hermoso Massetto).

De acuerdo, además, con las leyes acumulativas de esta epistemo-ilógica joyceana o doble lenguaje desencarnado, el torturado y perdido “yo” de Bloom no solo cede al aria de Zerlina, sino también al signo de Molly, el O. Si el O es el signo femenino del agua, no es menos el síntoma de Bloom que el de Molly. El O de Bloom es el síntoma de su deseo.²⁹ En Lacan, el “deseo” es el exceso, el residuo irrellenable, la memoria sensacional de objetos parciales maternos e infantiles no diferenciados. El patema que Lacan define como “la pasión del cuerpo”, para Bloom, el O, está vinculado, como lo está en Lacan, al primer deseo, a la formación del “moi”, y a los orificios del cuerpo y sus márgenes, inicialmente el ano y la boca; a su lista, Lacan añade la voz y el flujo urinario, y más tarde el ojo y el oído, agentes de lo que Lacan llama modos de percepción esféricos o esferoidales.

Los síntomas y hábitos de Bloom se constituyen en estos modos. En “Molly. Milly. Lo mismo pero diluido”, emerge el tema del agua (U, 6.87). Aquí es un O degradado, un síntoma de micción, y uno que parecería ser patemogénico: “A ella no le gustaría que llegara de esa manera sin avisarle. Hay que tener cuidado con las mujeres. Píllalas una vez con los pantalones bajados. Nunca te perdonarán después de eso. Quince” (U, 6.493-85). Esta secuencia sugiere una ocasión completamente probable aunque perturbadora para el despertar del deseo paterno y una, por supuesto, repetida en *Finnegans Wake* como una versión del crimen de HCE en Phoenix Park.

Esta alusión al voyeurismo de Bloom, o quizás a su inocente error de entrar cuando Milly estaba miccionando, sigue de cerca el pasaje en “Hades” donde Bloom-Zerlina primero tradujo la confusión *voglio-vorrei*, un momento en el que contempla una visita a Milly. “Quizás lo haga sin escribir”, reflexiona Bloom durante el funeral de Dignam (U, 6.449). Este *voglio* traducido en “Hades” es la versión correcta, el condicional que Bloom habla brevemente. Es la versión más fuerte de Bloom. Aquí el “yo” se reinstala y el verbo está en forma presente, “lo haré”, modificado por “quizás”. En un estallido de claridad sobre sus afiliaciones, Bloom habla, sin embargo, una forma degradada del O. “Diluida” Milly sugiere no solo una dilución de la sexualidad materna en la figura de la hija, sino también una *père-version*, una degradación de la hija en esta alusión a la micción.

Debido a que Bloom repite compulsivamente su síntoma de Zerlina como signo de su *père-version*, el síntoma parecería revelar un incesto no consumado. Bloom es como Zerlina en su ambivalencia. Ha sido abordado, y lo haría si pudiera. Así, un Bloom culpable se abre paso, haciendo reparaciones a Molly por

lo que casi ocurrió. Alternativamente, Bloom disfruta y desprecia sus respuestas a los besos de Milly, e incluso las recrea a distancias tolerables con Martha y con Gerty. De este modo, la *père-version* funciona: preserva la familia. Al repetir a Zerlina, otra hija casi seducida, Bloom introyecta a Milly. El adulterio de Molly es, entonces, solo una pequeña medida del tormento de Bloom. En términos lacanianos, Bloom ya ha enfrentado su propia castración. Al abrazar a Milly, ha abrazado la *jouissance* más allá del falo. Como resultado, la sexualidad de Bloom es *nostálgica*, es decir, femenina, y la posición de dormir de él y Molly evoca la consumación de esta nostalgia. Tal desplazamiento, entonces, no traiciona una falta de contacto sexual entre ellos, sino que transmite la naturaleza de la organización no exclusivamente genital de Bloom. La sexualidad de Bloom, parecería, es más difusa, femenina, polimorfamente perversa. *Nostos*, al final, se convierte en un juego de palabras sexual sobre el regreso (organizado analmente) de Bloom (al cuerpo del que nació) y el exilio de Milly, parte del carácter conmovedor de Bloom, su signo de capacidad e incapacidad parental. Podría decirse que Bloom hace lo mejor que puede. Leemos su carencia, el síntoma femenino en el texto.

El incesto en *Ulises* opera en términos de Ferenczi en el desapego, la frialdad de la lengua paterna. En términos lacanianos o freudianos, gran parte del lenguaje de *Ulises* funciona a través de un simbólico sobredeterminado, un registro de deseo triangulado. Además, el deslizamiento incestuoso de Bloom revela la naturaleza del vínculo matrimonial al mostrar el cuerpo de Bloom como un cuerpo infantil. Sus síntomas lo ubican en un real materno. Bloom se sitúa entre los registros de lo simbólico y lo real. En el fracaso de la unión incestuosa y en la complicidad de Bloom en el éxito de la unión adúltera, emergen el dolor, la culpa y el heroísmo del esposo y padre devoto. En sus síntomas corporales, a medida que irrumpen en lo simbólico, llegamos a conocer al Bloom judío-griego cautivo de la pérdida, la historia, la memoria y, finalmente, del cuerpo materno. Lo más significativo para mi argumento es que el incesto padre-hija, como tema discursivo en *Ulises*, revela la confusión sujeto-objeto de la vida más temprana; las tendencias infantiles en la base del deseo de Bloom. Es decir, el énfasis lingüístico es el síntoma de la represión narrativa, del olvido. La forma casi oculta el contenido, que en este caso sería la narrativa del genio del cuerpo del padre. Dada su historia, Bloom es un sobreviviente y un genio en vivir. Su impotencia *es su recuperación del padre*, su cuerpo recordando la *voluntad* (una vez más, ese *voglio*) como si fuera el acto (o el muerto).

Además, la degradación de Bloom de la hija, *a la lettre*, es claramente su propia versión de la sexualidad en lugar de la de Molly; porque Molly conoce la canción correcta así como la impropiedad satisfactoria del verbo correcto. Evidencia adicional de su papel vital, el habla fragmentada de Bloom, sus frases sin sujeto, sus *voglios*, sus repeticiones de los “O” de Molly, son lingüísticamente metonímicas. Estos hábitos lingüísticos no son productos de tropos inconscientes (o, en Lacan, imaginarios) (condensaciones y desplazamientos que típicamente gobiernan las mediaciones lingüísticas), sino que representan objetos infantiles no mediatos y objetos parciales que ocurren inapropiadamente en el registro simbólico. Los síntomas de Bloom (sus objetos amorosos) —su asunción del papel de Zerlina, su fascinación con la función corporal y las partes del cuerpo, su apetito por las vísceras y el “delicado sabor de la orina ligeramente perfumada” (U, 4.4, 5)— emergen como infantiles y narcisistas, emanando de los componentes centrales del yo. Al igual que el lenguaje del perpetrador de incesto de Ferenczi, el lenguaje de Bloom es frío, paternal. Sin embargo, es muy diferente del perpetrador punitivo y apasionado porque sus síntomas son los de la ternura.

El anhelo primordial de Bloom, para el cual —según Lacan— no hay satisfacción, produce una brecha entre el yo y el entorno. Esta dolorosa carencia se disfraza, normalmente, cubriéndola con una figura ideal. Si en el caso de Bloom son Milly, Molly y Rudy quienes faltan, su deseo por su hija apenas contiene o disimula toda su pérdida. Una parte faltante o incompleta de sí mismo es el verdadero e inalcanzable objeto de su deseo.³⁰ Las pérdidas de Bloom son irremediables—*insustituibles*. No pueden ser mediadas. En última instancia, nos interesa tanto la política como la conmovedora naturaleza de tal pérdida. En el contexto de lo primero, la femineidad de Bloom, su impotencia, parecerían ser características de la inviabilidad de la función paterna convencional y una concomitante desfiguración del vínculo matrimonial, al menos tal como está definido por el discurso de *Ulises*.³¹

HCE Y LA TERNURA FORMALISTA

En *Finnegans Wake*, la relación del lenguaje con la narrativa parece ser la inversa de la que encontramos en *Ulises*. Hay varias maneras de ver este cambio. El análisis de Lacan sobre la vida y obra de Joyce postula que sus discursos dobles están vinculados a una perturbación entre padre e hijo. Como ha señalado Ellie Ragland-Sullivan, Lacan, al estudiar *Finnegans Wake*, indica que la disociación de Joyce dentro de la relación edípica es la base de “pasajes de *Finnegans Wake* [que] no significan nada para nadie (incluido Joyce) más allá de la función significante en sí misma”.³² Lacan localiza problemas como la condición ocular de Joyce, su prosa cada vez más arcana, y la enfermedad de Lucia Joyce en el eje de una relación perturbada entre padre e hijo.³³ Así, Lacan parecería ver el discurso de “Wakean” como una desintegración adicional, un fracaso sin potencial terapéutico.

El análisis de Ferenczi sobre el lenguaje de la perturbación en familias incestuosas proporciona otra explicación. Así como argumento que la impotencia de Bloom es el gesto físico de su genialidad como padre, en Ferenczi, la inteligencia precoz es también un síntoma, parte del impulso de la víctima para normalizar el abuso (un cuidado parental precoz del perpetrador, un esfuerzo por asegurar el vínculo familiar). La confusión de lenguas, inicialmente un síntoma de abuso, se convierte para el perpetrador y la víctima en una adaptación, una estrategia de supervivencia —en algunos casos una ingeniosa reparación simbólica para el dolor y terror profundamente enterrados.

Aunque el análisis lacaniano es útil, el trabajo de Ferenczi plantea preguntas sobre un “lenguaje que no significa nada... más allá de la función significante”. La lectura lacaniana tiene sentido en la medida en que ve una perturbación en lo simbólico como sintomática de una perturbación con el padre, pero tal formulación no significa necesariamente que el lenguaje resultante no tenga significado. Tal formulación simplemente privilegia un simbólico paternal. Alternativamente, la “confusión de lenguas” de Ferenczi distingue entre los arreglos de lo maternal y lo paternal en el lenguaje. En este contexto, sería provechoso especular sobre la distintividad de las dialécticas de lo maternal y lo paternal en *Ulises* y *Finnegans Wake*. Tal análisis constituye una dramatización lingüística del movimiento desde la represión de un dolor personal en *Ulises* a un enfoque políticamente motivado en una represión comunal y la re —o desmembración de una ideología sexista en las travesuras discursivas maternas de *Finnegans Wake*.

Me refiero aquí específicamente a las representaciones del acto de incesto entre padre e hija y el posterior (y eventualmente simultáneo) comentario textual sobre el acto en *Finnegans Wake*. Una consideración de episodios clave indica que las producciones del intelecto precoz del niño abusado parecerían ser el modelo para una narrativa paternal en un registro maternal. El contenido es un intento racionalizado de normalizar la pasión y forma la manifestación sensorial de una dialéctica física de ternura y pasión. Aunque el impulso hacia la reparación o la supervivencia para la víctima de incesto se hace evidente, como sugiere Lacan, en perturbaciones sintomáticas de lo simbólico, tales perturbaciones serían, en el análisis ferencziano, sintomáticas de una perturbación mayor, un fracaso de los impulsos mediadores de lo imaginario. Es este fracaso el que reproduce las formas cosificadas del campo maternal. Dado que en *Wake* lo maternal no es campo sino río, encontramos evidencia de las formas emocionales cosificadas en el campo acuoso de lágrimas con las que o en las que Anna Livia Plurabelle se recuerda y se reproduce en su lavado cíclico al mar al final del texto.

Tal invasión de lo simbólico por un discurso de lo real, este fracaso de las mediaciones de lo imaginario, resulta en un lenguaje organizado por los llamados tropos regresivos o de proceso primario. En consecuencia, el movimiento de *Ulises* a *Finnegans Wake* puede ser visto no tanto como un cambio de un discurso modernista sobredeterminado a un lenguaje que “no significa nada”, sino de un discurso simbólico sobredeterminado o sobre racionalizado en *Ulises*, un discurso paternal brillantemente desapegado, a un discurso abrumadoramente maternal en *Finnegans Wake*. Un discurso diseñado para mediar la violencia paternal en *Ulises* se convierte en la lengua materna, una entrega a una ética maternal, en la narrativa fisicalizada de *Finnegans Wake*. La “prosa arcana” de Joyce, entonces, significa mucho; opera de manera idiosincrática, resucitando el cuerpo vulnerable y abusado, el cuerpo específicamente victimizado o marginado que depende completamente de un observador empático para re-cordarse, para re-conocer su

abuso. (Recuerde, en Ferenczi la autonegación de la víctima es un modo de procesar el incesto; el regreso de la víctima a sí misma debe originarse en la empatía descubierta del abusador— o un sustituto, quien, como nos recuerda Ferenczi, debe sustituir la “frialdad paternal” ortodoxa por una “amabilidad maternal”).

Aunque la trama de *Finnegans Wake* opera lúdicamente para ocultar el incesto, el registro discursivo recuerda el incesto. La persistencia de una “amabilidad maternal” a nivel de la expresión, este (doble) engendramiento femenino del discurso de *Wake*, eventualmente conduce a un recuerdo terapéutico. La resurrección sensorial del cuerpo del padre es una preparación para la recuperación empática del cuerpo de la hija. La “prosa arcana” de Joyce, que hace posible un retorno simbólico a la madre coincidiendo con un abrazo del paternal, contiene la posibilidad del recuerdo terapéutico. El trabajo de Ferenczi, al señalar el potencial para un equilibrio entre lo maternal y lo paternal en el lenguaje, apoya de manera bastante específica esa lectura.

A lo largo de la escritura de Joyce podemos descubrir una dialéctica de los lenguajes de ternura y pasión, repeticiones de las confusiones de la víctima y el perpetrador del incesto. En *Finnegans Wake*, el sistema de lenguaje es maternal o real (un lenguaje de ternura formalista), mientras que la narrativa del deseo en sí misma no es de ternura sino de pasión. Este es el arreglo de la dialéctica del recuerdo. En *Ulises*, el sistema de lenguaje está sobredeterminado, simbólico (es decir, paternal, desapegado). Incluso cuando codifica profundamente la sabiduría del cuerpo de Bloom, este discurso resuena con lo real (de ternura y vulnerabilidad), una representación del padre impotente en su cuerpo infantil. Este es el arreglo de una dialéctica de una represión fallida. Todo lo anterior sugiere, entonces, no que los discursos joyceanos estén constituidos por las complementariedades de una dialéctica en un espejo, sino que en las variaciones de las confusiones dialécticas de lenguas, llegamos a nuestras relaciones con las posibilidades discursivas.

“SU PALABRA EN CARNE”

En *Finnegans Wake*, el padre toma a la hija en actos alternativamente violentos, apasionados y tiernos. Incluso antes del re-membramiento del cuerpo paternal en el capítulo dieciséis y la empatía paternal en la última página, si “*havelook, we seequeerscenes* (miramos, vemos- escenas-extrañas)” (FW, 556.24). Aunque Roland McHugh anota la palabra “Havelook” o “Havelock”, como una alusión al danés del siglo XIV, podemos asumir con seguridad que también se sugiere un Havelock moderno, de apellido Ellis, que estudió el eros de la micción en la sexualidad adulta³⁴. (El giro es justo, o tal vez el único acto en la ciudad; aquí hay evidencia de la irrupción de la ternura en la pasión adulta en oposición a la irrupción de la pasión en la esfera infantil de la ternura en el caso del incesto). Las escenas extrañas en *Wake* a menudo implican, por supuesto, los crímenes en el parque; la micción y el voyeurismo a lo largo del texto son transformaciones familiares de la escena del incesto entre padre e hija. En la historia clínica psicoanalítica, y de manera similar, en la atracción de HCE por Issy, el objeto amoroso, aquí el lenguaje del texto proyecta una orientación sexual tierna o infantil, mientras que el acto en sí, una unión voluptuosamente adulta, demuestra la confusión de lenguas en su aspecto terapéutico. Así, ocurre un romance narrativo en *Wake*. El padre confunde “el juego de los niños con los deseos de una persona sexualmente madura” (Ferenczi, 161). Sin embargo, es sobre esta narrativa paternal, y en este caso poética, que las crudas realidades físicas del cuerpo apasionado del padre se superponen. La escritura del cuerpo paternal en la fisicalidad del compromiso sexual contradice violentamente las intensidades líricas del pasaje de incesto. En otras palabras, este texto maternal nos invita a entretener, en la *père-version*, los placeres románticos y las repulsiones contingentes del incesto entre padre e hija. La escena de la consumación, enmarcada en un discurso bucólico y típicamente Wakean musical y apasionado, revela los genitales paternos en un lenguaje infantilmente fisicalizado.

El objeto amoroso ideal de *Wake*, visto psicoanalíticamente, es la ilusión que cubre la inevitable ruptura entre el yo y el entorno. La elección de tal objeto impide un mayor desarrollo. Las muchas repeticiones de Issy y la manifestación de ALP al final del ciclo como hija en lugar de madre o esposa confirman que el objeto amoroso de *Wake*, la repetición paternal, es incestuoso. Así como Milly es para Bloom, Issy es para HCE: otro remiendo, un “ms Butys Pott”, una cubierta para el agujero del texto, un marcador repetitivo para una falta insaciable. Ella también es “*saintette*” mártir, una pequeña santa, o *sin cabeza*-irracional, todo

cuerpo. En el movimiento de *Ulises* a *Finnegans Wake*, hay un aparente deslizamiento en los registros de experiencia. En el vacío podemos descubrir lo que la figura de la hija apenas oculta. Porque los síntomas del deseo en *Ulises* producen los síntomas de represión en el Bloom afeminado y el Bloom culpable, mientras que el deseo incestuoso en *Finnegans Wake* reproduce consumaciones dichosas, angustia paternal y, más llamativamente, terror y resignación filial.

Entonces, *Wake* funciona, como Ferenczi sostiene como lo haría una terapia regresiva: la atmósfera maternal hace posible un retorno terapéutico a la ternura. En *Finnegans Wake*, de hecho, prevalece un lenguaje maternal. Se establece en una proliferación de tropos preverbal: interrupciones de categorías, binarismos y la linealidad del texto, y en los registros multiespaciales y cambiantes del texto. Dentro de este campo lingüístico infantil permanece, sin embargo, una confusión de lenguas, ya que la narrativa del incesto es una de pasión (un modo de violencia y conflicto según lo define Ferenczi). Tal discurso contiene, entonces, un recuerdo significativo sin reparación. Pero es en este sentido que la forma abierta de *Finnegans Wake*, el vacío antes de comenzar de nuevo, tiene el potencial tanto para la reparación como para la repetición.³⁵

La situación en el decimosexto capítulo de < es análoga a la situación terapéutica de Ferenczi. El abrazo paternal y la admisión de culpa por parte del padre están contenidos dentro de un campo maternal (y bastante distinto de los desplazamientos simbólicos y el abrazo infantil de Bloom). El capítulo avanza con sacudidas episódicas desde el registro simbólico y la pasión paternal hacia una conclusión tierna en lo real maternal. El cambio ocurre en la disposición dialéctica de las estrategias discursivas en la narrativa padre-hija. Por ejemplo, al principio, la presentación de Issy opera desde una perspectiva paternal ambivalente. Inicialmente, está hecha de alusiones literarias y juegos de lenguaje: como “infantina” es el amor de todos, pero también “perla real” objeto preciado del deseo de su padre. Pero también es poesía convertida en realidad: no solo es “Isobel... tan bonita la verdad sea dicha” sino que también está tan triste, “como una hoja feliz-perdida, como una flor soplada en reposo, como quisiera ella anon, porque pronto será, gáname, cortéjame, cástate conmigo, ¡ah cánsame! profundamente ahora...” (FW, 556.20-22). La Isobel de HCE, estrechamente relacionada aquí con la hija de Bloom (“Milly. Molly, lo mismo pero diluido”), se presenta como una combinación de ella misma y su madre. Es frondosa como el Liffey y florida como ella misma. Lo más significativo es que en este pasaje su nombre (Issy, Isabelle, etc.) se escribe con una o. El pasaje flota en Oes: “Isobel... tan bonita... ojos del bosque salvaje... cabello de primarosa... bosques tan salvajes... en malvas de musgo... cuán todo tan quieto...”. Este río de sonidos demarca un cambio de lo simbólico a lo real. Aquí el signo de la madre, el “O” de Molly, el signo del agua, se transforma. Esta vez, *l'eaux de lujuria*, sin embargo, son lágrimas —quizás profundas aguas de lamentaciones. Lo simbólico —el énfasis lingüístico con su “infantina” históricamente alusiva y la “perla real” literaria— se ha convertido en lo maternal (la palabra se ha convertido en sustancia) mientras las Oes del pasaje nos invaden. Lo simbólico se transforma en lo maternal o real, mientras las Oes (ya mayormente *eaux* en *Ulises*) se convierten en lágrimas en *Finnegans Wake*. Lo real físico, la memoria sensorial del texto, se destaca en lo que solo *parece* ser un énfasis lingüístico.

Sin embargo, no podemos estar del todo seguros de a dónde conduce toda esta tristeza acuosa. Encontramos, sin embargo, que el encanto del amor, un golpe de gracia (en su ambivalencia también una “copa de gracia”) a las teorías del lenguaje como sustitución simbólica de la madre, tiene un nombre: “Qué nombre tan excesivamente encantador de amor para abandonar, ahora que he venido a beberlo filtrado, una copa de gracia llena de amargura...” (FW, 561:14-16). Incesto y el nombre del padre son uno. En este rito de paso el padre “llega” a beber “filtrado” —no vino sacramental sino sangre de virgen. Así destruye a la “doncella” en “nombre de doncella”. En una confusión de lenguas y fluidos, que se convierte en una confluencia ambivalente de pérdida de virginidad y “gracia” su tristeza más profunda es concomitante con el mayor de los logros. Al reemplazar a la “doncella” con “nombre encantador” él, además, la ha recreado a partir de su destrucción de su identidad anterior. Su determinación es clara: “Mostraré su palabra en carne” (FW, 561.27; énfasis añadido). “Supalabra” otro neologismo, sinónimo de o reemplazando el ya obsoleto “nombre encantador” es aún un misterio, mientras que el *voglio* ha sido retraducido una vez más: el nombre del padre ahora funciona como un verbo arcaico. Querer es desear. “*Su palabra en carne*” es

una transgresión de lo simbólico, una afirmación del deseo del padre por la confusión sujeto-objeto de la intimidad maternal, una intrusión de lo real en lo simbólico.

Tal transgresión embriagada parecería invocar un encantamiento defensivo. De hecho, el acto innombrable y somnífero sigue, mientras la palabra, su nombre, está prohibida, reprimida; palabra y acto se evaporan como sueños: “¡Es dormición! Ella puede pensar, aunque poco se da cuenta, al refrescarse la mañana, que le ha sucedido, ya sabes qué, como *ellos tampoco* se atreven a decirlo” (FW, 561.28-30; énfasis añadido). Este pasaje, que conduce hacia la unión lírica de padre e hija, cambia a un pronombre plural y una dirección directa. De las (neuróticas) repeticiones de las muchas manifestaciones de Issy, surge una narrativa que recuerda los múltiples pecados de los padres en el lugar de la represión de esta hija. Como todas sus hermanas, Issy reprimirá el amor cuyo nombre “no se atreve a pronunciar” mientras su padre recuerda que sus hermanas son legión.

A medida que la voz narrativa especula —quizás esperanzadamente, uno podría preguntarse— sobre la represión de Issy, hay una confusión de sujeto y objeto, típica del campo infantil o maternal. Aquí, el lenguaje maternal (y la empatía) se maneja desde la posición o situación paternal. Y, sin embargo, la tristeza aún habla elípticamente. Y mientras tanto, en un interludio algo evasivo, el sueño provoca la perturbación aparentemente digresiva de la pesadilla de los gemelos, que dura hasta que aparece la familia, velada en lo que llamaría una reafirmación de lo simbólico, una digresión lingüística, un drama de disfraces: “Aquí la infanta Isabella desde su rincón para hacer reverencia hacia el diferente, como primera aventurera con espada desenvainada. Luego la corte para venir en plena mañana” (FW, 566.23,24). El sujeto (doblado, en el sentido de la posición sintáctica así como en el sentido narrativo de *sujeto a* su “primera aventurera”) es nuevamente la “infantina”. Pero, ¿está la corte-a-venir, el cortejo y consumación paternal, ya condenado? ¿Podría estar en pleno *luto* mientras Isabella se inclina ante la espada desenvainada de su padre? Así, el lenguaje del desapego, de la “dormición” persiste.

Hacia el final de la sección, el momento de la pasión (FW, 570-71) —doblemente perturbador por la explicitud de la narrativa incestuosa y la belleza lírica de su expresión— es introducido con el tartamudeo de Finnegan y la mirada lasciva de Finnegan, el sello simbólico del homenaje literario y la paternidad literaria. Los temas de Hamlet, los temas de la pasividad y la vacilación de *Ulises*, se transforman en los temas activos y trágicos de Lear en *Finnegans Wake* en nombre, por supuesto, de Will: “¡Ella, ella, ella! Pero ¿sobre qué vuelves a mirar? No estoy mirando lascivamente, pido tus disculpas. Estoy altamente serio” (FW, 570.24,25). El Lir celta, una figura de Neptuno, tenía dos hijos y una hija, como HCE. La trilogía femenina es la versión de Will Shakespeare.

Y así como en *Ulises*, donde la voluntad sexual, el deseo de Bloom en su formulación simbólica, se transforma en los “Oes” de Molly en el momento apropiado, el mismo síntoma sexual recurre en el lenguaje maternal de *Wake*. La pérdida y la excitación sexual, el regreso de lo maternal, se anuncian metonímicamente en las “Oes”. Y como señalé anteriormente, la O que significa lujuria maternal en *Ulises* también encarna el arrepentimiento en *Wake* —y un vértigo cada vez más precario. En un texto tan lleno de Oes parece que no hay otro lugar a donde ir sino hacia abajo y “adelante”: “¿No quieres ir a algún lugar en el presente. Sí, oh piedad! ¡Esa sensación de calor punzante! No pienses en mí derramar siempre es tan pegajoso. Aquí haremos una caminata (Oh piedad) cualquier lugar hasta el número uno del lugar de Sarah. Es, es” (FW, 570.25-30). La disonancia cognitiva generada por “en el presente” conduce de manera convincente a la pasión paternal explícita (omnipresente, además) y a una línea simbólica intrincadamente deteriorada y casi incomprensiblemente exigente: “(Oh piedad) cualquier lugar hasta el número uno....” La anotación de McHugh proporciona el egipcio: *khaibits* es sombra. La línea entonces se lee: *Annie va a la sombra o ALP en los brazos de HCE se convierte en una sombra hasta el número uno del lugar de Sarah (al lado, a horcajadas, debajo de su maestro), la mejor opción en el lugar de la primera esposa del primer monoteísta, en el lugar de la primera esposa de Abraham, es (su hija) Isabelle.*

El pasaje continúa: “Quiero que admires sus paisajes ilustrando nuestra primera ruta nacional, uno debería deberse a ella.” Si “sus paisajes” están relacionados con “escenas raras” no me sorprendería si la micción fuera una vez más el tema. La “primera derrota nacional” es cautivadora y explícita. En oposición

a la “primera derrota” la fórmula de las mil y una noches es una estadística (y un flujo de gotas también, un flujo de O’s). También podría ser la versión del padre irlandés de la indecisión del danés, y *debería*, o cero, funciona tanto como un verbo y como una discriminación de la responsabilidad moral. En todos los casos, el signo sexual y triste O ha sido transformado. El signo sexual, un signo bastante literal de la falta del padre, el signo de la ansiedad de castración, el agujero en el texto, genera un diseño moral.

El pecado en el parque, aprendemos a medida que avanza el pasaje, cierra el paso al más allá. Esta advertencia conduce a un claro en el parque que también es un despeje en la mente de HCE (pues, según la lógica topográfica de *Wake*, el parque es también el paisaje del cuerpo paternal y el “fungopark” [FW, 51.20], su barba). Así, su responsabilidad parece aumentar en proporción directa a un aumento en su desapego; aquí la narrativa ha pasado de la tercera persona singular, donde el narrador especulaba sobre lo que pasaba por la mente de Issy, a la tercera persona plural, donde nos unimos a él en la escapada voyeurística. Este cambio en la voz narrativa es también, por supuesto, un signo del doblez de HCE, de sus manifestaciones paternas y maternas, de su deseo y su empatía. Y la confusión de lenguas se gestiona en este pasaje en el equilibrio de los discursos maternos y paternos:

Emergen de un manantial claro cerca de nuestro parque que hace que los tontos oigan todo mezclado. ¡El lugar de cariño! ¡Qué claro es! Y cómo lanzan sus hechizos sobre la fronda que flota allí, las ramas del asta del libro. ¡Los tallos enladrillados, las hojas cortadas en los árboles! ¿Puedes deletrear sus conjuros tántricos? Puedo, con la habilidad de la maestra. ... Sí, nos habrán llevado al encuentro de agua, por setos de la granja de doncellas, luego aquí en otro lugar está su capilla de comodidades, vendida por una canción, de la cual has pensado que mi alabanza es demasiado cara. ¡Oh, madre mía! Sí, ¿triste uno de Ziod? ¡Véndeme, alma mía querida! Ah, mi triste, su claustro goteando de su capucho monástico, ¡cómo es triste hasta la muerte, todo su oscuro enredadera de hiedra! Donde el frío en la escasez. Aun así, mira, mi beso blanqueador, en el encierro cercano ella también está alegre, sus faldas verdes, sus reverencias blancas, su pera de peonía, sus ciruelas peladas. Sí, pipeta, debo también rápidamente tratar de escurrirme suavemente en esta pequeña capilla de facilidad. ¡Preferiría que Irlanda! ¡Pero ruego, hazlo! ¡Hazlo con facilidad! ¡Oh, paz, esto es el cielo! Oh, Señor Príncipe de Pouringtoher, lo que sea que oiga de ti, con limitaciones, lamentaciones, después de ese hinchado uno. No estoy suspirando, te lo aseguro, pero solo estoy muy triste por todo en mi lugar de pesares. (FW 571 .2-24)

El padre representa su papel inevitable³⁶ y también reacciona maternalmente, es decir, terapéuticamente, en su disculpa triplicada: ha sido desastrosamente “muy, muy serio”. Ahora está “tan, tan arrepentido”. (Al menos como Lear, ha agotado sus posibilidades; ha gritado “O” tres veces). Así, la palabra del padre (rehecha en parte a partir de la letra moral de la sexualidad materna, su O) intenta la reparación simultáneamente con su pasión.

Por lo tanto, la confusión de lenguas persiste, solo para resolverse en el último momento posible a partir del increíble impulso de todo el texto. La evaluación de Ferenczi de la situación de la víctima del incesto puede servir como evaluación del discurso wakeano:

Es difícil imaginar el comportamiento y las emociones de los niños después de tal violencia. Uno esperaría que el primer impulso fuera el de la reacción, el odio, el asco y la negativa enérgica. “No, no, no lo quiero, es demasiado violento para mí, duele, déjame en paz”, esto o algo similar sería la reacción inmediata si no fuera paralizada por una enorme ansiedad. Estos niños se sienten física y moralmente impotentes, sus personalidades no están lo suficientemente consolidadas como para poder protestar, aunque solo sea en pensamiento, porque la fuerza abrumadora y la autoridad del adulto los deja mudos y puede privarlos de sus sentidos. *Sin embargo, esa misma ansiedad, si alcanza un máximo determinado, los obliga a subordinarse como autómatas a la voluntad del agresor, a adivinar cada uno de sus deseos y satisfacerlos; completamente inconscientes de sí mismos, se identifican con el agresor. A través de la identificación, o podríamos decir, la introyección del agresor, éste desaparece como parte de la realidad*

externa y se convierte en intrapsíquico en lugar de extrapsíquico; lo intrapsíquico entonces se somete, en un estado onírico similar a un trance traumático, al proceso primario, es decir, según el principio del placer puede ser modificado o cambiado mediante el uso de alucinaciones positivas o negativas. En cualquier caso, el ataque como una realidad externa rígida deja de existir y en el trance traumático el niño logra mantener la situación anterior de ternura. (Ferenczi, 162)

En la última página de *Finnegans Wake* resurge el celta Lir y recuerda a ALP como la hija que trae el mundo de vuelta en su cansado regreso “a mi frío y loco padre temeroso, hasta que la cercana vista del tamaño inmenso de él, los miles y miles de él, lamento y lamento, me hace sentirme mareada de sal y me precipito, mi única, hacia tu brazo. ¡Los veo levantarse! ¡Sálvame de esas horribles puntas! ... Sí, llévame a lo largo, papá, como lo hiciste a través de la feria de juguetes” (FW, 628. 1-5; énfasis añadido). El padre, en este punto tardío de la narrativa y con su completa empatía por la posición de la víctima, recuerda el incesto como una parte inevitable del ciclo femenino —un lugar de retorno relacionado con un lugar de origen.

Ella ha llorado un río, parece. Y el discurso paternal afirma el origen; “lamento y lamento” resuena no solo con un lamento por la madre —*o an, an, o, an*— sino que también la recuerda en esta versión infinitamente más triste del cuento del “*moo cow*” en la primera página de *Portrait*. Aquí, en un cumplimiento de deseos *vers le père*, ocurre una reversión en la que la paternidad no solo se conoce mediante la nominación. En las últimas palabras de la hija, su deseo se realiza. La transformación acuosa de ALP contiene la ganancia paterna que es su pérdida, pero la madre aguada apenas se diluye; ALP no regresa a Issy ni a su yo más joven.

Ella es todas las hijas. En el mundo oceánico de Joyce, la inevitabilidad de “su palabra”, el *incesto* —“nuestra primera ruta nacional” — se presenta tan clara y conmovedoramente como la naturaleza del amor y de la vida misma. Solo ha cambiado el punto de vista. La *père-version* revela la fuente de la subversión de la hija, su subordinación recordada en la inconstancia proteica del nombre del “amor”. Una ideología de ocultamiento, fracaso y transformación en *Ulises* encuentra así liberación a través del reconocimiento y potencial para la reparación en la conciencia femenina de la obra tardía de Joyce. Aquí el padre maternal abre lo simbólico al reabrir la herida femenina en el sitio de su falta. “Su palabra” es “todo carne” recordando. “Su palabra” es nuestro legado.

Publicado en: Chapter 8 Title: The Preservation of Tenderness: A Confusion of Tongues in *Ulysses* and *Finnegans Wake*. Marilyn L. Brownstein, pp. 225-256, 1993, en: “JOYCE, The Return of the Repressed.”, Book Editor(s): Susan Stanford Friedman, Published by: Cornell University Press, 1993.

Versión electrónica: URL: <https://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt207g6p1.13>

Volver a Artículos sobre Ferenczi
Volver a Newsletter 27-ALSF

Notas al final

- 1.- Sandor Ferenczi, ‘Confusión de lenguas entre adultos y el niño: El lenguaje de la ternura y de la pasión’, en *Contribuciones Finales a los Problemas y Métodos del Psicoanálisis* (Nueva York: Brunner Mazel, 1980), capítulo 8, p. 156; citado en el texto como Ferenczi. Estoy agradecido a mi querida amiga Marcella Bohn, quien descubrió el artículo de Ferenczi en el curso de su práctica analítica y me envió una copia hace varios años. Sin ella, gran parte de lo que sigue no podría haber sido escrito.
- 2.- Ferenczi presentó su introducción inicial sobre este tema en una “disertación dirigida a la Sociedad Psicoanalítica de Viena con motivo del septuagésimo quinto cumpleaños del Profesor Freud” (ibid., 156).
- 3.- Incluso los niños de familias muy respetables y sinceramente puritanas caen víctimas de la violencia real o la violación con mucha más frecuencia de lo que se había atrevido a suponer” (ibid., 161).
- 4.- Todas las citas son de James Joyce, *Ulysses*, ed. Hans Walter Gabler et al. (Nueva York: Random House, 1986), y James Joyce, *Finnegans Wake* (Nueva York: Viking Press, 1955); en adelante citadas en el texto como U con números de episodio y línea, y FW con números de página y línea.
- 5.- Aunque a menudo nos perdemos entre los diversos entretenimientos digresivos, es en este mismo sentido (digresivo) que la expansión infantil de *Finnegans Wake* evoca un compendio de monstruoso olvido, fantasías aunque transparentemente deshonestas ofuscaciones del pecado de HCE en el parque, una ironización del momento “cuando eran jóvenes y fácilmente freudened” (FW. 115.22, 23). En este texto, la obscenidad primordial y sus racionalizaciones caminan de cabeza, exhibiendo libremente la inclinación de Joyce por los detalles crudos y los volantes femeninos de un sensacionalismo irracional: este último, en una incursión en ropa interior, si nos atrevemos a llamarlo así, parecería ser un conjunto de fundamentos anti-ideológicos. Hay evidencia de que Joyce era amargamente consciente del abuso sexual infantil (ver notas 28 y 30). Incluso me atrevería a conjeturar que su antipatía hacia la práctica psicoanalítica surgió no solo de las decepciones del breve y fallido encuentro de Carl Jung con la hija de Joyce, Lucia, sino también de lo que Joyce veía como el fallo intrínseco en una ciencia demasiado racionalizadora..
- 6.- Una nota al pie del artículo informa sobre una presentación inicial en 1932 y la publicación en alemán al año siguiente (Ferenczi, “Confusión” 156n1). A pesar de la reputación de Ferenczi dentro de su profesión, “Confusión de lenguas” no se publicó en inglés hasta 1949..
- 7.- Parecería desafortunado, desde la perspectiva de los frecuentes informes de incesto en todas las poblaciones, que los delitos sexuales familiares estén históricamente vinculados con la formulación freudiana de la relación edípica como parte del desarrollo psicosexual. Por un lado, varios relatos, incluidos Marie Balmory, *Psicoanalizando el Psicoanálisis: Freud y la Culpa Oculta del Padre*, traducido por Ned Lukacher (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982), postulan la propia neurosis de Freud como una explicación de su abandono de diez años de investigación que señalaba el abuso sexual infantil entre sus pacientes y su posterior creación del complejo de Edipo como una explicación alternativa para ciertos síntomas histéricos. Pero incluso a medida que las teorías de Freud son revisadas, su longevidad y flexibilidad confirman una predisposición cultural hacia descripciones normativas del individuo en su cultura. Abandonar la facticidad de la seducción de niños parecería marcar, además, un ejemplo más flagrante de un fracaso epistemológico dentro de la teoría psicoanalítica, un error de pensamiento lineal (normas de desarrollo) y binario (abuso sexual infantil o problemas edípicos) que solo comienza con Freud.
- 8.- Margaret MacBride, “At Four She Said: II,” *James Joyce Quarterly* 18 (Summer 1981): 417; Jane Ford, “Why Is Milly in Mullingar?” *James Joyce Quarterly* 14 (Summer 1977): 436. Ver también MacBride, “At Four She Said,” *James Joyce Quarterly* 17 (Fall 1979): 21-40.
- 9.- En mi artículo “¿Quién es él cuando ella está en casa?: El síntoma femenino degradado en *Ulysses*”, presentado en la Conferencia James Joyce, Milwaukee, en junio de 1987, indiqué mi deuda con Jane Ford, quien encuentra que el incesto entre padre e hija es central en la novela. Su artículo “¿Por qué está Milly en Mullingar?” es la base (e inspiración) de mi propia lectura. Estoy agradecido a Ford y a Christine Froula por sus útiles discusiones y apoyo durante el Simposio Internacional de Joyce en Copenhague
- 10.- “Hago referencia a la influencia del uso de Ulises por parte de Henri Lefebvre como paradigma metodológico en *La vida cotidiana en el mundo moderno*, traducido por Sacha Rabinowitz, con una introducción de Philip Wander (New Brunswick, N.J.: Transaction Books, 1971), una obra que encontré inicialmente en el ensayo de Jules David Law, “*Simulación, pluralismo y la política de la vida cotidiana*”, en *Afrontando a Joyce: Ensayos del Simposio de Copenhague*, editado por Morris Beja y Shari Benstock (Columbus: Ohio State University Press, 1989).”
- 11.- “Maternal” y “paternal” en la discusión de Ferenczi son términos de género. El analista reconoce que “la violación real de niñas que apenas han salido de la edad de los lactantes, actos sexuales similares de mujeres maduras con niños, y también actos homosexuales forzados, son más frecuentes ... de lo que hasta ahora se había supuesto” (“Confusion,” 162). El lenguaje maternal se refiere a un discurso empático, a una “amabilidad maternal”, que, argumenta Ferenczi, debe reemplazar el discurso distante del tratamiento ortodoxo. Ferenczi hace esta distinción para reforzar su observación de la coincidencia inadvertida y desventajosa del distanciamiento del analista con el del perpetrador—un punto que desarrollaré más claramente en este ensayo. Aquí simplemente quiero señalar que este vocabulario no acusa a los padres ni caracteriza a las madres, sino que solo distingue entre el discurso de la crianza primaria (o una confusión sujeto-objeto, o empatía, enraizada en la experiencia corporal y la memoria sensorial) y el discurso del incesto (o una invasión sensorial inapropiada de lo simbólico). El lenguaje paternal aquí es entonces una forma de mediación doble, constituida, como se presume que es todo lenguaje, como una mediación de lo real y remedida por la frialdad de la represión del perpetrador, emparejada con “hipocresía profesional”, término de Ferenczi para el distanciamiento analítico, sin importar lo que el analista realmente pueda sentir con respecto al analizante (ibid., 159). Esta dicción (“maternal” y “paternal”),

en yuxtaposición con el punto de vista en el artículo de Ferenczi, revela un sesgo cultural ya en flujo, una ideología de la familia tradicional reexaminada en el cuestionamiento de la ortodoxia psicoanalítica por parte de Ferenczi.

12.- El conflicto comienza aquí, ya que cada vez es más evidente que los perpetradores tienden a haber sido ellos mismos abusados como niños..

13.- Una implicación que puede desprenderse del trabajo de Balmory sobre el giro “neurótico” de Freud desde el estudio de la seducción incestuosa entre sus pacientes histéricas hacia su preferencia por la teoría edípica es cómo la relación de Freud con su propio padre formuló las prácticas paternalistas del tratamiento ortodoxo. El rechazo de Freud a su propia documentación del abuso de pacientes histéricas ocurrió durante el período en que estaba de duelo por la muerte de su padre. Balmory cita los misterios que rodean el segundo de los tres matrimonios de Jakob Freud, documentados en archivos pero no reconocidos por la familia, y una diferencia de dos meses entre la fecha en que la familia celebró el nacimiento de Sigmund y su fecha de nacimiento según los registros de la ciudad como evidencia de la “falta del padre”—el defecto que la reformulación de Freud sobre la realidad del escándalo sexual familiar estaba diseñada para ocultar (Balmory, *Psychoanalyzing Psychoanalysis*).

14.- Estoy de acuerdo con Kimberly Devlin, quien considera central en el episodio la voz de HCE, la narradora del sueño de madre e hija (Kimberly Devlin, “ALP’s Final Monologue in *Finnegans Wake*: The Dialectical Logic of Joyce’s Dream Text”, en *Coping with Joyce: Ensayos del Simposio de Copenhague* [Columbus: Ohio State University Press, 1989], págs. 232-247). También identifiqué un efecto antihegemónico en la aceptación de la historia femenina por parte del sueño. Es decir, al reproducirse el lenguaje de la víctima en el sueño del padre, nos aqueja el dolor de la narración así como la confusión que ha generado el desacuerdo sobre la identificación del sujeto hablante en esta parte del sueño. Si el sueño pertenece al padre, entonces aquí habla el idioma de la víctima. Pero él es sólo su agente en la medida en que es suyo. La agencia y la autoridad están unidas por una cierta lógica: fue la observación de Freud que el soñador en el sueño “sabía y recordaba algo que estaba más allá del alcance de... la memoria de vigilia” y que “una de las fuentes de las cuales los sueños obtienen material para La reproducción, material que no se recuerda ni se utiliza en las actividades del pensamiento despierto, es una experiencia infantil” (Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, trad. James Strachey [Nueva York: Avon Books, 1967], págs. 45, 49).). Además, según investigaciones neurocientíficas sobre la memoria, esta inaccesibilidad a ciertos recuerdos (no necesariamente olvidados pero sí inarticulables) es especialmente típica de materiales registrados a partir de información sensorial más que lingüística. Dado que los perpetradores de abuso sexual tienden a haber sido víctimas ellos mismos, se podrían explicar las voces masculinas y femeninas de HCE dentro del doble contexto de la masculinidad (en paternidad) y feminidad (en victimización, en haber sido abusado él mismo) de HCE.

15.- El desarrollo en la obra de Joyce desde el lenguaje de la iglesia hasta el discurso feminizado de *Wake* se aborda de manera interesante en Frances L. Restuccia, *Joyce and the Law of the Father* (New Haven: Yale University Press, 1989).

16.- Me refiero al ingenio de Joyce al trabajar con variaciones entre pasión y ternura en los discursos distintivos de *Ulises* y *Finnegans Wake*. Estas variaciones proporcionan la base para discriminar al Joyce modernista del posmodernista o, en la crítica feminista, al Joyce masculinista de la feminista. En el presente parecería que hay tantas posiciones feministas sobre la naturaleza del discurso joyceano como comentaristas feministas sobre Joyce, aunque la mayoría está de acuerdo en que el cierre de *Finnegans Wake* es un ejemplo especial de un movimiento tardío hacia lo femenino. Para una variedad de interpretaciones, véase, por ejemplo, Sandra Gilbert y Susan Gubar, quienes encuentran un Joyce falocéntrica. “Lingüística sexual: género, lenguaje, sexualidad” *Nueva Historia Literaria* 16 [primavera de 1985]: 5 15-43); Frances Restuccia, que describe un sadomasoquismo feminizado (Joyce y la ley del padre); Margot Norris, quien señala las “semiologías no verbales” de Joyce (“Anna Livia Plurabelle: The Dream Woman” en *Women in Joyce* [Urbana: University of Illinois Press, 1982], 197-213); y Kimberly Devlin, quien escucha al hablante del monólogo de ALP como la “voz femenina imaginada una vez más, la voz fantaseada del otro fantaseado” (“ALP’s Final Monologue” 233). Usando *La interpretación de los sueños* como autoridad léxica, uno podría preferir “recordado” a “fantaseado”, como lo hago aquí al distinguir mi propia posición

17.- El adulto, al suponer que el niño actúa movido por la pasión, está empleando la confusión sujeto-objeto de la organización de la vida temprana (una racionalización de la ternura) como medio para ordenar la seducción, mientras que el niño se ve obligado a adoptar la actitud de sujeto-materno o de cuidado. rol, una inversión de roles dentro del ámbito de la ternura más que de la pasión

18.- Este recuerdo terapéutico de la víctima como niño y como padre es una reordenación de la duplicación patógena que he comentado. En la relación incestuosa, la niña (en negación y dividida dentro de sí misma) se comporta maternalmente (se identifica con) el padre abusivo. En la relación terapéutica, el niño como sujeto (identificado en su dolor y victimización, y reconociendo su auto-objetivación previa) también puede (idealmente) perdonar en lugar de identificarse con el abusador. En este sentido, se le concede su vulnerabilidad a cambio de su culpa. La reparación incluye una transformación de la culpa y la vergüenza en ‘capacidad de preocupación’ (D. W. Winnicott, ‘The Development of the Capacity for Concern’, en *The Maturation Processes and the Facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development* [Nueva York: International Universities Press, 1982], cap. 6), en este caso, la preocupación por uno mismo, que genera empatía por el otro.

19.- La relación de Bloom con Shakespeare y con el proyecto de Joyce, la creación del arquetipo “linguafied” (el propósito de Joyce en *Ulises*, según Hugh Kenner en *Joyce’s Voices* [Berkeley: University of California Press, 1979]), se detalla en el libro “Orthographical”. sección del episodio ‘Aeolus’. Bloom es padre de sí mismo, ya que nace literalmente de una versión lingüística de su vida interior, en este caso un enigma ortográfico en el que la ortografía correcta de su incomparable vergüenza, ‘the unpar one ar alleled embarra two ars, ¿verdad?’ “doble esencia” (U, 7.167), parecería presentar una versión fisicalizada o apenas decodificada de los sentimientos ocultos de Bloom. En el ejercicio de ortografía se representan la vulnerabilidad de Bloom y sus preocupaciones específicas. El culo desnudo –‘Qr doble ess’, como S—‘Q del ‘buhonero acosado [o sacudido]’ (U, 7.168) no tiene paralelo, es decir, no se parece a ningún otro. El estado interior de Bloom se convierte en declaración, y significados

incomparables, significados únicos del texto, proliferan bajo los auspicios de una ortografía adecuada. El buhonero está “sin par”, es decir, desconectado de las proliferantes “peras” o pares, “pars” y “parrs” del texto. A su vez, además, renace el significado universal. Porque Bloom también es padre de la trama, ya que la voluntad sexual sacudida y un sistema de emparejamiento sacudido se fusionan gráfica, ortográfica y fonéticamente, ya sea que ocurran como la problemática de la traducción, es decir, la cuestión de la “voluntad” en Ulises en inglés, latín, y italiano; la problemática de la referencia, la relación de las palabras y las cosas; o la problemática sexual, la preocupación por las parejas casadas y adúlteras que abunda en el texto. Adeline Glasheen, por supuesto, ha especulado sobre Shakespeare como la “matriz” de Ulises (A Third Census of Finnegans Wake [Berkeley: University of California Press, 1977]). Estoy totalmente de acuerdo, siempre y cuando veamos las vacilantes voluntades de Bloom que nos llevan a las declaraciones centrales del libro, las respuestas a lo que está en el nombre: Will Shakespeare [o ‘pares’ o ‘pars’] o en la falta de Bloom, la problemática de su voluntad sexual resultó ser el dominio de la mujer: ‘Mientras otros tienen su voluntad, Ann-hath-a-way’”.

20.- Aunque estoy de acuerdo con el análisis de Gubar y Gilbert sobre el estatus de lo femenino en Ulises [“Sexual Linguistics”, p.3, p.4], mi lectura del goce en Finnegans Wake identifica la operación de una política femenina e incluso feminista en los trabajos posteriores [véase Marilyn L. Brownstein, “The Rule of the Postmodern in the Phaedrus and Finnegans Wake”, en European Joyce Studies Annual, vol. 1, Joyce, La modernidad y su mediación, ed. Christine van Boheemen [Ámsterdam: Rodopi, 1989], 79-96).

21.- “Lacan ha reformulado el concepto de signo de Saussure, en el cual el significado (concepto) es superior al significante (sonido o forma) en la determinación del sentido” (Ellie Ragland-Sullivan, “Jacques Lacan: Feminismo y el Problema de la Identidad de Género” SubStance 11 [1982]: 19).

22.- Jacques Lacan, **Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne**, trad. Jacqueline Rose, ed. Juliet Mitchell y Jacqueline Rose (Nueva York: W. W. Norton, 1985), 1651-1671-78, en adelante citado en el texto como FS.

23.- “No sólo suena desagradable sino también paradójico, pero hay que decir que quien quiera ser realmente libre y feliz en el amor debe haber superado su respeto por las mujeres y haber aceptado la idea del incesto con su madre o hermana” (Sigmund Freud “Sobre la tendencia universal a la degradación en la esfera del amor” en Sobre la sexualidad [Nueva York: Viking Penguin, 1977], 254, 255).

24.- Ruth Bauerle, “Date Rape, Mate Rape: A Liturgical Interpretation of ‘The Dead’” en **New Alliances in Joyce Studies: ‘When It’s Apead to Foul a Delfian’**, ed. Bonnie Kime Scott (Newark: University of Delaware Press, 1988); Hélène Cixous, **The Exile of James Joyce**, trad. Sally A. J. Purcell (Nueva York: David Lewis, 1972); Jacques Lacan, «Joyce le symptôme» en **Joyce and Paris: Actes du Cinquième Symposium International James Joyce**, ed. Jacques Aubert y Maria Jolas (París: Publications de l’Université de Lille, 1979), 13-17.

25.- En Lacan, el deseo edípico se refiere al deseo de retornar a lo materno, una regresión al estado no diferenciado de madre e infante. Así, Bloom, al desear a Milly, hace posible su separación de lo materno.

26.- Ver Ford “Why Is Milly in Mullingar?”

27.- En “Calypso”, el síntoma *voglio* se introduce en el contexto del adulterio de Molly. Bloom busca el libro de Molly en la cama, y sus pensamientos saltan de su canción a su propósito: él dice “Voglio. Not in the bed” (U, 4.328). Su síntoma contiene entonces un deseo, el de que Molly no diga *voglio* a Boylan en esa cama más tarde en el día. El libro que Bloom busca, además, una pieza cansada de pornografía, ha caído proféticamente a descansar (como lo hará Molly más tarde en el día) “despatarrado junto al orinal de llave naranja”.

28.- Si consideramos la posición de Bloom como un eco de Stephen “rere regardant” en la playa (U, 3.502), entonces obtenemos una idea de los arreglos invertidos de la relación masculina, de padre a hijo, en este discurso.

29.- Mientras que la O es notablemente el signo del idiolecto de Molly y su conexión con el agua como principio femenino, también se convierte en el signo de Bloom, ya que frecuentemente habla en el idiolecto de Molly; su discurso está marcado con sus “O’s”, especialmente en pasajes donde su vulnerabilidad prevalece (ver, por ejemplo, U, 5.8, 15; 5.208; 5.468; 5.471)

30.- Para la víctima del incesto, una identificación incompleta con el agresor resulta en ansiedad de castración. Este sería el dilema de Joyce (y de Bloom) en una lectura lacaniana. Tal conflicto no resuelto con el padre produciría, de manera bastante predecible, un ideal femenino (castrado). Que sea la figura femenina más indefensa, la hija, en lugar de la madre, es igualmente previsible.

31.- La aversión de Joyce al lazo matrimonial es, por supuesto, bien conocida. Ninguna especulación sobre el tema puede ignorar la aparente miseria del matrimonio de May Joyce y la culpa cuidadosamente documentada de su hijo mayor (“autoescrito”), así como su simpatía por el sufrimiento de su madre; evidencia que, por supuesto, existe en la resistencia duradera de Joyce a la ceremonia matrimonial a pesar de su lealtad a su vínculo con Nora.

32.- La fuente de este comentario es una comunicación personal, marzo de 1987. Gran parte del trabajo de Lacan sobre Joyce, como señaló Ellie Rayland-Sullivan en su presentación en la Conferencia Joyce, Milwaukee, junio de 1987, está inédito y sin traducción. En su introducción a Joyce entre géneros: Perspectivas lacanianas, en un reciente número de *James Joyce Quarterly* 29 (otoño de 1991): 13-19, que editó con Ragland-Sullivan, Sheldon Brivic observa que los seminarios de Lacan sobre Joyce, “impartidos semanalmente desde el 18 de noviembre de 1975 ... hasta al menos el 11 de mayo de 1976”, formarán, una vez reunidos por Jacques-Alain Miller, el vigésimo tercer volumen de los seminarios de Lacan (18). Brivic enumera fuentes para publicaciones en francés de varios seminarios y algunas traducciones al inglés “por E. Tito Cohen en cintas de audio”.

33.- Discusiones sobre el alcoholismo, endeudamiento y abuso verbal y físico de familiares por parte de John Joyce se pueden encontrar en Bauerle “Date Rape, Mate Rape”; Cixous, El Exilio de James Joyce; George H. Healey, *The Complete Dublin Diary of Stanislaus Joyce* (Ithaca: Cornell University Press, 1962); y Colbert Kearney, “The Joycead” en *Coping with Joyce: Essays*

from the Copenhagen Symposium. Los excesos y brutalidad de John Joyce produjeron en Stanislaus un odio hacia su padre y en James un dilema entre una necesidad abrumadora de rechazar a su padre y una incapacidad suprema para hacerlo. Dado que la adquisición del lenguaje está vinculada a la relación edípica, el dilema de Joyce, desde una perspectiva lacaniana, sería el genio de Joyce

34.- Roland McHugh, *Anotaciones a Finnegans Wake* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980). Agradezco a Susan Stanford Friedman por ofrecerme esta conexión

35.- Uno podría, por ejemplo, releer esta pesadilla (de la pesadilla de la historia) como una narrativa sobre el declive del patriarcado. Al principio está la caída de Adán, Napoleón, Wellington, o “Willingdone” como se le conoce en el *Wake*, esta última una transformación que repite a mayor escala el tema de *voglio* de Ulises mientras funciona como comentario sobre los roles de dominio y poder en narrativas históricas convencionales, especialmente cuando reconocemos que “cada armónico tiene un punto propio” (FW, 12.31). Al final de una lectura lineal encontramos, además, que la caída de una hija eclipsa o tal vez resume la caída de los padres. El eje ético-epistemológico-histórico de la reescritura radical de la pesadilla histórica de Joyce parece resonar con las dialécticas negativas de una teoría social radical contemporánea, una “coincidencia” del tipo que Joyce podría haber apreciado. La Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt, por ejemplo, está dominada por la construcción de una dialéctica negativa (e insintetizable), una lectura del sufrimiento individual frente al concepto de historia. Theodor Adorno, al formalizar la praxis, se refiere a ella como un concepto cognitivo constitutivo del “momento especulativo” (Theodor W. Adorno, *Dialéctica Negativa*, trad. E. B. Ashton (Nueva York: Continuum, 1973), 15-18). *Finnegans Wake* formula específicamente una crítica antideológica como estrategia cognitiva en los arreglos dialécticos del sufrimiento de la hija y la ideología del patriarcado (un concepto de historia como poder paternal y dominio sexual). La posibilidad de reparación ocurre así, inicialmente, en el reconocimiento de que la canonización, otra versión de la hegemonía del patriarcado, en el caso de la última obra de Joyce, ha sido mantenida por un silencio que repite el control patriarcal: estas, entonces, son las interludios que la reparación busca.

36.- El papel del padre en reprimir para sus hijos sus versiones de su deseo, su anhelo edípico, siempre es problemático. “Rara vez” comenta Lacan “este ... tiene éxito” (*Sexualidad Femenina*, 1671).