

# Ad Majorem Dei Gloriam

Dermot F. Curley



I  
En una conversación con su amigo y *confident littéraire*, Frank Budgen, James Joyce afirma de *Ulises*: “Quisiera... ofrecer una imagen tan completa de Dublín que si un día la ciudad fuera a desaparecer de la faz de la tierra, podría ser reconstruida basada en mi libro”.<sup>1</sup>

Esta afirmación, característica del temperamento irónico de Joyce, muestra una marcada proclividad a la hipérbole, al reto que presentan las hipótesis, a la capacidad de no tomarse en serio. También implica una trampa para los críticos biográficos.

La tendencia por parte de estos últimos a fusionar *la vida con la obra* o *la obra con la vida*,<sup>2</sup> a ceder a la ilusión represen-

tativa<sup>3</sup> que intenta ocultar la metamorfosis, llega a un *impasse* con *Ulises*. *Ulises* es un texto de múltiples niveles, siempre en vías de transmutarse, que refleja estados de conciencia individual mezclada con una variedad de discursos públicos y culturales. Para un mayor entendimiento del texto, poco le sirve al lector saber qué edad tenía Joyce cuando escribía tal o cual capítulo, o quién era el alcalde de Dublín en 1904, o en qué consistía la relación entre la iglesia católica irlandesa y el gobierno británico al inicio del siglo xx.

Ahora bien, cuando Joyce dice a Budgen que su imagen de Dublín es “tan completa”, no está diciendo, necesariamente, que esta imagen es inmediatamente coherente o fácilmente reconocible. De hecho, no lo es. Es “completa” sólo en la medida en que el lector, y el crítico, estén dispuestos a almacenar los detalles, a ir construyendo la imagen completa de Dublín, sin que el texto les pueda garantizar que la suya sea la misma que la de otros lectores y de otros críticos.

De hecho, es difícil que esta imagen sea la misma para todos, y no porque Joyce nos haya querido engañar o que le haya faltado consistencia o verosimilitud al nivel textual, sino porque no existe, según Leavis, un “principio orgánico”<sup>4</sup> que determine, informe y controle en la configuración de un *todo vital*. Al contrario, el texto cuestiona el concepto y validez de un “principio orgánico”, de una “imagen” conciliadora, se niega a formular un “marco de referencia central”.<sup>5</sup> Si leemos la novela desde el punto de vista de “Dublín”, la aparente falta de conexión entre los muchos detalles crea la impresión de un mundo caótico. Si intentamos acercarnos a ella desde el punto de vista de la *Odisea*, terminamos preguntándonos qué significa el regreso de Ulises disfrazado de moderno. Según Iser, ambos acercamientos son, en sí mismos, relativamente

“blandos” y le toca al lector “endurecerlos” e incluso relacionarlos, el uno con el otro.<sup>6</sup>

Para Budgen, el método de composición de Joyce en *Ulises* parece ser el de un poeta más bien que de un escritor de prosa.<sup>7</sup> En cuanto al año de 1904, lo que Joyce observaba y oía en 1918 ó 1919 le servía igual, puesto que “las formas de la vida son constantes: sólo la manera de vestir y los modales cambian”.<sup>8</sup>

## II

Se comprende, por lo tanto, por qué los críticos biográficos e históricos de Joyce se han centrado en los primeros textos del irlandés, en lo que se podría denominar el periodo *lírico* del autor.<sup>9</sup> Aquí, se sienten cómodos, en dichos textos logran fusionar o *confundir* sin dificultad la vida de Joyce con su obra o la obra con su vida. Esto se debe, en parte, a que *El retrato del artista adolescente* narra, en forma cronológica, la historia de los primeros 20 años de Stephen Dedalus y que estos 20 años también es el periodo en el cual Joyce mismo crece, se educa y comienza a escribir. En adición, *El retrato* pertenece a un género ya establecido, el *bildungsroman*, novela que traza el desarrollo y crecimiento espiritual, moral, psicológico o social del personaje principal de su infancia a la madurez. Finalmente, la trayectoria educativa de Stephen Dedalus, protagonista de *El retrato*, desde los seis años, cuando entra a Clongowes Wood College, hasta su graduación a los veinte años, funciona como el eje central de la novela, la línea invisible por donde Stephen avanza, tropieza y vuelve a levantarse para seguir el camino que conduce a la revelación de su verdadera vocación como artista.

La Figura 1 representa un acercamiento típicamente biográfico a la novela de *El retrato* y a la trayectoria educativa jesuita del protagonista. Borra la división entre *histoire*<sup>10</sup> y *discours*<sup>11</sup> y atribuye al texto información (fechas y edades) recopilada extra-textualmente. En cambio, al nivel del texto *no se documenta* dicha trayectoria, no existen referencias directas, *intencionadas*, a fechas, edades e instituciones específicas. En lugar de la documentación, existe la realidad de un texto que es siempre “una realidad creada y manipulada... polisémica, parcialmente indeterminada”.<sup>12</sup>

Figura 1

INSTITUCIÓN	JESUITA	FECHA	EDAD	CAPÍTULO
Clongowes Wood College	Sí	1888-1891	6-9	1
North Richmond Street	No	1891-1893	9-11	-
Belvedere College	Sí	1894-1898	11-16	2-3
University College	Sí	1898-1902	16-20	4-5

El primer capítulo del *Retrato* (Figura 1) corresponde a los tres años y un trimestre que los biógrafos dicen que pasó el joven Stephen en Clongowes Wood College. Al nivel textual, no obstante, o sea, al nivel del *discours*—que es palabra real dirigida por el narrador al lector—<sup>13</sup> *El retrato* demuestra originalidad e innovación tanto en el tiempo como en los modos y aspectos de narrar.<sup>14</sup>

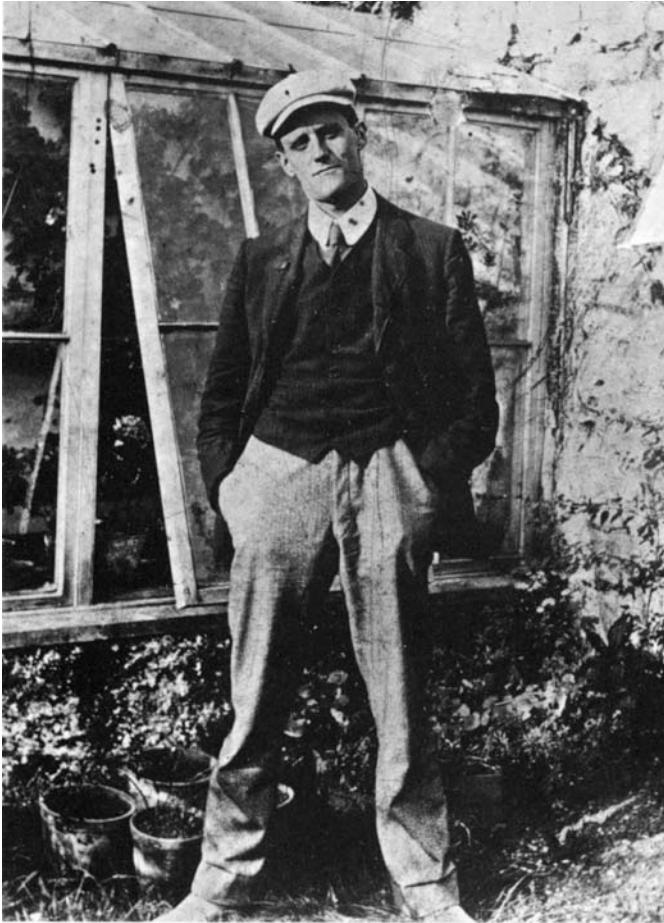
En el nivel de la historia muchos sucesos pueden ocurrir simultáneamente, mientras que en el nivel del discurso “una figura compleja se ve proyectada sobre una línea recta”.<sup>15</sup> En *El retrato*, optarse, en el capítulo 1, por el punto de vista de un niño no es nada gratuito. Esta técnica permite trascender el tiempo cronológico para sumergirse en el aura y atmósfera de Clongowes transmitidas por medio del tiempo mental de un niño sensible a su entorno, amante precoz de las palabras, de su sonido, de su rima y ritmo.

Ahora bien, ¿quién se responsabiliza por dicha transmisión? No es, sin lugar a dudas, un narrador omnisciente, favorecido por los biógrafos e historiadores, un narrador *todopoderoso* que emplea una técnica uniforme de principio a fin. El narrador de *El retrato* es parcialmente omnisciente—porque se encuentra ubicado casi exclusivamente en la mente y psicología de Stephen—pero también es un narrador que exhibe una gran flexibilidad en el momento de acomodarse a la edad, deseos y objetivos de Stephen en su paso por las diferentes instituciones jesuitas, empleando para este propósito el lenguaje<sup>16</sup> y el tono que mejor reflejen y dramaticen esa búsqueda por la verdadera vocación.

En breve, si el narrador de *El retrato* no se preocupa de darnos información detallada sobre fechas, instituciones y edades, se debe a la coherencia interna de la novela, a la verosimilitud, no de la vida de Joyce *vis-à-vis* su obra, sino de la rigurosa aplicación de las reglas internas del juego, de la adhesión estricta al “punto de vista” seleccionado.

## III

En algún momento de sus estudios en Clongowes, Stephen se enferma. Aparentemente, otro alumno le ha empujado a una zanja, se moja y se agripa. Luego, regresa a casa para pasar la navidad. El día 25 de diciembre se le concede, a la edad de ocho o nueve años, el privilegio de comer en la mesa con los adultos. Los adultos incluyen: el señor y la señora Dedalus, el señor Casey, de convicciones republicanas, y la tía Dante, educadora de los niños ‘Joyce’ y católica devota, defensora ardiente del clero irlandés.



En un primer núcleo narrativo, que toma la forma de una discusión sobre la religión y la política, Casey, con el apoyo del señor Dedalus, no tarda en atacar a Dante quien defiende a la iglesia católica y su derecho de entrometerse en asuntos políticos. “Eso es religión también –dijo Dante–. Cumplen con su deber previniendo al pueblo.”<sup>17</sup> La señora Dedalus intenta apaciguar a sus invitados pero sin éxito. El republicano no se va a callar. “Que abandonen la política... o el pueblo abandonará su Iglesia.”<sup>18</sup> Luego surge de la discusión, con toda naturalidad, la referencia a una persona sin nombre. El señor Dedalus pregunta: “¿Es que habíamos de hacerle traición sólo porque nos lo mandaran los ingleses?”<sup>19</sup> Dante responde: “Se había hecho indigno del mando... Era un pecador público”.<sup>20</sup>

El narrador parcialmente omnisciente demuestra, aquí, su gran versatilidad en retirarse discretamente de la confrontación, limitarse al papel de dramaturgo tras bambalinas, dejar hablar a los personajes y, sobre todo, permitir a Stephen comentarios inofensivos sobre la señora Dante (“estaba sentada con las manos sobre la falda; tenía la cara arrebatada.”)<sup>21</sup> y el señor Casey (“*Stephen* le gustaba estar sentado cerca de la lumbre, contemplando aquella cara sombría y torva. Pero los ojos miraban benignamente y la despaciosa voz resultaba grata al oído”).<sup>22</sup>

La mente de Stephen es la de un niño de nueve años, pero este niño es sensible y perspicaz, combina la ingenuidad con la observación aguda. Por un lado, está confundido por el tema de la discusión y la reacción tan alterada de los comensales, por otro, es capaz de enlazar eventos separados en el tiempo con asombrosa agilidad. De hecho, es él quien nombra al incógnito:

Y entonces, ¿cómo era posible que (el señor Casey) atacase a los sacerdotes? Porque Dante debía de tener razón. Y, sin embargo, había oído decir a su padre que Dante era una monja fracasada y que había salido del convento donde estaba en Alleghanies cuando su hermano hizo dinero vendiéndoles a los salvajes baratijas y cacharros de loza. Tal vez ésa era la razón por la cual se mostraba tan severa con Parnell... Y recordó aquella tarde en la enfermería de Clongowes, las aguas sombrías, la luz en la escollera y el gemido de pena de la muchedumbre al escuchar la noticia.<sup>23</sup>

En este núcleo narrativo que introduce a la familia de Stephen, se crea una notable atmósfera de tensión, amortiguada esta última por la visión lírica de Stephen que, más allá de los rencores y la intolerancia de personas adultas, es capaz de captar y recordar un momento de profunda tristeza para el pueblo irlandés: la muerte de Charles Parnell.

#### IV

El tema de la religión y, en particular, de un religioso, un jesuita, vuelve a protagonizarse en esta última parte del capítulo 1.

Al regresar a Clongowes, muy probablemente durante el siguiente trimestre, que sería su último en este colegio jesuita, alguien que anda en bicicleta por el sendero de cenizas aplasta los lentes de Stephen.

El prefecto de estudios, el padre Dolan, en una visita “sorpresa” a su salón de clase, se da cuenta de que Stephen no está escribiendo y a pesar del intento del padre Arnall, maestro de latín, de justificar la inactividad del alumno, Dolan interpreta la situación a su manera, rehúsa aceptar la historia de los lentes rotos, acusa a Dedalus de “holgazán” y procede a castigarlo. En este instante, el narrador parcialmente omnisciente, toma la batuta para describir el temor y angustia del joven protagonista:

Stephen cerró los ojos y extendió su mano temblorosa, con la palma hacia arriba. Sintió que el prefecto le tocaba un momento los dedos para ponerla plana y luego el silbido de las mangas de la sotana al levantarse la palmeta para dar. Un golpe ardiente, abrasador, punzante, como el chasquido de un bastón al quebrarse, obligó a la mano temblorosa a contraerse toda ella como una hoja en el fuego.

Y al ruido, lágrimas ardientes de dolor se le agolparon en los ojos. Todo su cuerpo estaba estremecido de terror, el brazo le temblaba y la mano, garrotada, ardiente, lívida, vacilaba como una hoja desgajada en el aire. Un grito que era una súplica de indulgencia le subió a los labios. Pero, aunque las lágrimas le escaldaban los ojos y las piernas le temblaban de miedo y de dolor, ahogó las lágrimas abrasadoras y el grito que le hervía en la garganta.<sup>24</sup>

El infierno de Stephen será prolongado unos instantes más con la aplicación del mismo castigo, esta vez a la mano izquierda. Luego, como un Cristo humillado, tendrá que arrodillarse, en pleno salón, en frente de todos sus compañeros.

El orgullo propio del joven artista ha sido severamente lastimado. Siente indignación. Apoyado moralmente por sus compañeros y motivado por el deseo de justicia y retribución, se dirige al cuarto del rector, el padre Conmee. El contraste entre éste y el padre Dolan es sorprendente. Dolan es un religioso sádico, amante de la eficacia del castigo corporal, carente de inspiración en su acercamiento al conocimiento y al aprendizaje. El padre Conmee, en cambio, es un hombre comprensivo, flexible, gentil y humanista.

Stephen emprende su camino hacia el cuarto del rector, pasando necesariamente por el famoso corredor de Clongowes donde cuelgan retratos de los santos y grandes hombres de los jesuitas.

Sus ojos eran débiles y estaban cansados de llorar, así que no podía ver. Pero pensó que eran los retratos de los santos y grandes hombres de la Orden que le estaban mirando silenciosamente al pasar: san Ignacio de Loyola, con un libro abierto y señalando hacia el lema escrito en él: “Ad Majorem Dei Gloriam”; san Francisco Javier, señalándose el pecho; Lorenzo Ricci, con un bonete en la cabeza.<sup>25</sup>

El joven llega al cuarto del rector. Toca y entra. Explica al rector que se le han roto los lentes. El rector sugiere que escriban a casa para que le manden otros. Stephen contesta que eso ya se hizo. Guardando silencio sobre el alumno responsable, dice:

El padre Dolan ha entrado hoy en clase y me ha dado de palmetazos porque no estaba escribiendo mi ejercicio.<sup>26</sup>

El rector sugiere que ha habido un error, que seguramente el padre Dolan no lo sabía. Pero Stephen insiste:

Sí; le dije que se me habían roto, y sin embargo, me pegó con la palmeta.<sup>27</sup>

Los argumentos apologeticos del rector en defensa de su co-religioso resultan ineficaces frente a la persistencia y obstinación de Stephen.

—¿Le dijiste que habías escrito a casa para que te mandaran otras?

—No, señor.

—Bueno, ¿ves? [...] el padre Dolan no comprendió bien. Di que yo te he excusado de dar lección por algunos días.

[...]

—Sí, señor; pero el padre Dolan ha dicho que volverá a entrar mañana para pegarme otra vez.

—Muy bien —dijo el rector—, es una equivocación y lo mismo hablaré con el padre Dolan. ¿Estás contento ahora?

—Sí, señor, sí; gracias.<sup>28</sup>

Stephen se retira victorioso de esta entrevista con el rector y, reuniéndose con sus intrigados compañeros, les cuenta lo ocurrido. Acto seguido, Conmee es festejado, Dolan abucheado, mientras Stephen se convierte en el héroe de Clongowes y es aclamado públicamente por todos.

Así que, sutilmente, por medio de un narrador parcialmente omnisciente, la implementación de la técnica del *stream of consciousness*<sup>29</sup> para hacernos partícipes del flujo mental de Stephen, y las “voces” que surgen de un mundo adulto, se va conformando el trasfondo político-religioso en que se mueve el niño artista: una iglesia hipócrita y sus seguidores incondicionales tipificados en el personaje de Dante; la muerte de un hombre-rey (“¡Pobre Parnell! ... mi Rey muerto!”<sup>30</sup> el señor Casey exclama al final de la escena navideña); el reino de terror impuesto por Dolan en Clongowes y, finalmente, el padre Conmee, uno de los últimos representantes de una tradición mucho más humana y mucho más venerable que es la del *Ratio studiorum*.<sup>31</sup>

## V

Según los biógrafos, como habíamos señalado arriba, después de tres años y un trimestre, Stephen abandona Clongowes y regresa a casa. Aunque el narrador y, por lo tanto, Stephen, tratan benignamente al padre de éste, existe evidencia textual suficiente (por ejemplo, las mudanzas a casas cada vez más pequeñas, más humildes, en zonas de Dublín cada vez menos “respetables”) para sospechar que Simon Dedalus ha derrochado la fortuna familiar y que Stephen no va a regresar nunca a Clongowes. En efecto, el texto confirma este hecho pero de una manera discreta, de paso, insinuando que para Stephen el regreso otoñal a Clongowes normalmente implicaba cierta ansiedad.

The coming September did not trouble him this year for he was not to be sent back to Clongowes.<sup>32</sup>

En otro momento del texto, esta ansiedad se convierte en repugnancia: “la mención de Clongowes le llenó la boca de repugnancia”.<sup>33</sup>

Esta ansiedad y esta repugnancia, ¿de dónde vienen? ¿Son el resultado del sadismo del padre Dolan? No creo. Acabamos de ver que esta batalla ha sido ganada, aunque sí podría existir todavía, en la mente de un niño tan joven, una especie de angustia irracional a causa del castigo a manos del prefecto. Pero, ¡repugnancia! Stephen daba la impresión de estar más o menos contento en Clongowes, no tenía, aparentemente, ningún motivo para estar infeliz y poco dispuesto a regresar allí.

Aunado a este enigma, existe una *alusión* a los Hermanos Cristianos (*Christian Brothers*),<sup>34</sup> una alusión hecha por la madre de Stephen en la tarde en que regresa Simon Dedalus, el padre, para contar a la familia su encuentro fortuito con el ex rector de Clongowes, el padre John Conmee, en una plaza en el centro de Dublín.<sup>35</sup>

—Me le eché encima —repetía el señor Dedalus por cuarta vez— en la esquina de la plaza.

—Entonces, supongo que él lo arreglará —dijo la señora Dedalus—. Me refiero a lo de Belvedere.

—Claro que sí. ¿No les he dicho que ahora es provincial de la Orden?

—A mí nunca me gustaba la idea de mandarle a los Hermanos Cristianos— dijo la señora Dedalus.

—¡Qué se vayan al carajo los Hermanos Cristianos! —dijo el señor Dedalus—. ¿Con el asqueroso Paddy y el cochino Mickey? No, no; que siga arrimado a los jesuitas, puesto que con ellos ha comenzado. Le pueden servir de mucho el día de la mañana. Esa gente le puede labrar un porvenir a cualquiera.

—¿Son una Orden muy rica, ¿no es verdad, Simon?

—Desde luego. Saben vivir, te lo aseguro. Ya viste cómo comían en Clongowes. ¡Cristo!, como cebones.<sup>36</sup>

¿Por qué reducir, textualmente, esta breve estancia de Stephen con los Hermanos Cristianos a una alusión? ¿Por qué emplear el vocablo “repugnancia” para expresar una reacción negativa a Clongowes?

En cuanto a la reacción negativa, resulta difícil contestar sin tomar en cuenta el cuadro psicológico de Stephen y lo que el lector ha visto de él hasta ahora. Por un lado, hemos establecido que Stephen estaba contento en Clongowes, por otro lado, es evidente que el padre ya no tenía los recursos económicos necesarios para mantener a su hijo mayor en

dicha institución. El orgullo propio de Stephen, evidente en la escena del castigo a manos de Dolan, vuelve a la superficie provocado esta vez por una situación familiar humillante. La repugnancia es, simple y sencillamente, un *pretexto*, para encubrir, no la humillación de familia, sino la suya frente a una ruina inevitable.

En cuanto a la alusión hecha por la madre de Stephen a los Hermanos Cristianos, en mi opinión, existen tres razones para haber recurrido a esta estrategia textual: 1) el padre, como el hijo, también tiene su orgullo y no está dispuesto a admitir abiertamente que Stephen asistió a una escuela operada por dicha congregación; 2) el padre admira a los jesuitas, aún cuando esta admiración se limite al prestigio y el bien estar asociados con ellos. De hecho, Simon Dedalus sigue vinculado, por herencia, con la burguesía católica, con sus costumbres, con sus lemas, con sus estándares de vida, con lo que se espera de un hijo en cuanto a su educación, es decir, ser instruido por los jesuitas, formado por ellos para una vida profesional destacada. Según el padre, los jesuitas son los *gentlemen* de la educación católica, mientras que los Hermanos Cristianos son sus zánganos. Después de todo, al hijo de John Stanislaus Joyce no le hace falta un oficio sino una profesión; 3) a pesar del *pretexto* para no regresar a Clongowes, Stephen también admira a los jesuitas, como admira a su padre a pesar de sus derroches.<sup>37</sup>

Ahora bien, todas estas razones logran un grado de verosimilitud mayor en el progreso coherente del artista adolescente. El lector no se distrae con sucesos que no vienen al caso, que interfieren con el “ritmo del texto”. Además, pasar directamente de una escuela jesuita, Clongowes, a otra, Belvedere College, muestra afiliación y conformidad ideológicas, al mismo tiempo que cohesión e integridad textuales. De esta forma, y volviendo a esa tarde narrada en la novela, Stephen sintetiza el tiempo entre Clongowes y Belvedere como “este largo periodo de ocio y libertad”.<sup>38</sup>

## VI

Los capítulos dos y tres, y una reducida parte del capítulo cuatro de *El retrato del artista adolescente* describen no sólo el crecimiento de Stephen como ser intelectual y poeta sensible, sino como pecador y hombre de gracia. El conflicto, por el momento, existe entre las tentaciones de la carne y la pureza de un alma libre de pecado. Independientemente de su progreso como artista, el descubrimiento de nuevos autores como Alejandro Dumas y lord Byron, el desarrollo de ensayos literarios, su participación en una obra de teatro y el transcurrir cotidiano de una vida formativa con los jesuitas

en la cual destacaban la retórica, el latín y el griego, y las humanidades, como reiterados en el *Ratio studiorum*, Stephen vive intensamente una actitud ambivalente hacia la mujer quien es, por un lado, mortal y pecadora que se encarna en la figura de la prostituta urbana, y por otro lado, pura, fervientemente devota, o sea, la imagen y semejanza de la virgen María. Este dilema o conflicto se resuelve temporalmente en una especie de purgación personal durante y después de un retiro espiritual en Belvedere, dado por el padre Arnall, ex maestro de latín de Clongowes Wood College.

El sermón sobre el infierno es uno de los momentos más impactantes de *El retrato* y, en cierta forma, pregonera la llegada de *Ulises* unos años más tarde. El sermón también sirve como ejemplo de la gran facilidad con que Joyce transforma sus *textos-fuentes*, cualquiera que sea el género de éstos, en otros textos, que cumplen, a su vez, con el fin estético al que están destinados.

Los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola se basan en las experiencias religiosas del santo y en sus asiduos apuntes. De hecho, no son textos elaborados sino guiones diseñados para un director espiritual experto. Los ejercicios se componen de oraciones, preludios, puntos, coloquios y apuntes. El papel del director es crucial. Es él quien decide las pautas a seguir, evalúa el progreso de los participantes en el ejercicio y evita digresiones. En la realización y/o participación de los ejercicios, intervienen el intelecto, la voluntad, la memoria y la imaginación. Le toca al participante invocar, por medio de estas cuatro facultades superiores, la *composición de lugar*.

El tema del quinto ejercicio espiritual de san Ignacio es el infierno y su primer preludio se refiere a la composición de lugar, la cual sirve para ver, con la mirada de la imaginación, lo largo, ancho y profundo de este lugar. El objetivo de los cinco *puntos* pertenecientes a este mismo ejercicio es el de estimular la imaginación y evocar, por medio de los cinco sentidos, la atmósfera de horror y dolor, tanto físico como espiritual, que prevalece en el infierno.

El retiro espiritual de tres días dado por el padre Arnall en Belvedere emplea los preludios y puntos sugeridos por san Ignacio, pero no en forma de guión, como había trazado san Ignacio, sino como discurso o *sermón*. O sea, se hace caso omiso del papel activo del participante y sus poderes de evocación y se centra en el drama del discurso del padre Arnall y el impacto que tiene éste sobre Stephen y sus compañeros.

El padre Arnall se apoya en un sermón del jesuita italiano, Giovanni Pietro Pinamonti, que se remonta al siglo XVII y que se intitula: “El infierno abierto a cristianos, para que

no entren allí: consideraciones sobre el sufrimiento infernal para ser meditadas y evitadas”. Publicado originalmente en 1688, la traducción al inglés aparece en 1844 y la edición dlinesa en 1868, 14 años antes del nacimiento de Joyce. En suma, Joyce no inventa este discurso, pero sí lo adopta, lo pule y lo intensifica, para convertirlo en una de las parodias literarias más célebres de la literatura contemporánea, lo recorta y lo extiende para que tenga el máximo impacto en la tierna sensibilidad de jóvenes escolares y de nuestro artista adolescente.

Figura 2

### 1. *Poena sensus*

#### La prisión del infierno

Su angostura

Su oscuridad

Su hedor

#### El fuego

##### Sus propiedades

Es eterno

Cuánto más arde, menos se consume

##### Su extensión

No tiene ni límites, ni playas, ni fondo

##### Su intensidad

Procede directamente de la ira de Dios

#### La compañía de los condenados

Los mismos condenados

Los demonios

Los cómplices del pecado

### 2. *Poena damni*

#### El dolor de la pérdida

Es infinito

Es inmutable

Es retributivo

#### El gusanillo de la conciencia

La memoria de viejos placeres

El remordimiento infructuoso

El recuerdo de oportunidades perdidas

#### El dolor de la extensión/intensidad

La infinidad de los remordimientos espirituales

La intensidad de los remordimientos espirituales

La incesante variedad de la tortura

## La eternidad

El dolor no tiene fin

Es inmutable

Es justo<sup>39</sup>

El padre Pinamonti en primera instancia, y Joyce en segunda, no dejan nada a la imaginación, ni del oyente ni del lector. El esquema del sermón en la Figura 2 muestra la cuidadosa elaboración del mismo. Pinamonti se inspira en el guión de Loyola, mientras que Joyce plagia y parodia a Pinamonti en la ejecución de un *tour de force* discursivo y dramático. El castigo, pena y sufrimiento se intensifica en la imaginación de los jóvenes participantes en la medida en que el director espiritual pasa obsesivamente de un aspecto o propiedad del infierno a otro.

El efecto del sermón sobre la conciencia de Stephen es inmediato. Se arrepiente, se confiesa y comulga. Empieza a vivir una vida devota, tan devota que un día el rector manda llamarlo para hablar del tema de la vocación religiosa.

Pero Stephen sólo flirtea con la idea de ser “el reverendo Stephen Dedalus, S. J.”<sup>40</sup> “Su destino era eludir todo orden, lo mismo el social que el religioso. La sabiduría del llamamiento del sacerdote no le había tocado en lo vivo. Estaba destinado a aprender su propia sabiduría aparte de los otros o a aprender la sabiduría de los otros por sí mismo, errando entre las asechanzas del mundo.”<sup>41</sup>

## VII

La última etapa del camino educativo de Stephen se lleva a cabo, una vez más, bajo la tutela de los jesuitas en el University College, Dublín.

Para este periodo, su actitud hacia sus formadores es un tanto condescendiente. Los ve atrapados en el pasado, en ideas obsoletas, miedosos de las nuevas tendencias liberales que invaden Europa, sospechosos de la visión perturbadora de Ibsen y Hauptmann, de su cuestionamiento sobre creencias legionarias.

En cuanto a los compañeros de su generación, a veces se comporta de manera altiva y arrogante, otras veces su disposición es jovial, irónica e intelectualmente aguda. Un adolescente al borde de la adultez, toma muy en serio ser artista, comunica por medio de sus pensamientos una gran intensidad existencial, y rechaza los esfuerzos de aquellos, incluyendo a Yeats, que pretenden rescatar el pasado local, popular, cultural y mitológico de Irlanda. Su mirada trasciende la estrechez y miopía de sus paisanos y se dirige, en cambio, hacia Europa continental donde soplan vientos de invención, renovación y revolución.

Al final de *El retrato* Joyce recurre a la primera persona en forma de diario. Stephen decide abandonar Irlanda. Se siente atraído por esos nuevos vientos. A estas alturas, sabe muy bien cuál es su verdadera vocación: forjar la conciencia increada de su raza:



Abril, 26. Madre está poniendo en orden mis nuevos trajes de segunda mano. Y reza, dice, para que sea capaz de aprender, al vivir mi propia vida y lejos de mi hogar y de mis amigos, lo que es el corazón, lo que puede sentir un corazón. Amén. Así sea. Bien llegada, ¡oh, vida! Salgo a buscar por millonésima vez la realidad de la experiencia y a forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza.<sup>42</sup>

Abril, 27. Antepasado mío, antiguo artífice, ampárame ahora y siempre con tu ayuda.<sup>43</sup>

## VIII

Al principio de *Ulises* Stephen ha regresado de Europa continental y comparte la torre de Martello con Buck Mulligan. Sigue sin forjar la conciencia de su raza. Da clases de historia en una escuela privada y se acomoda, como muchos dublínenses de la época, al horario de las tabernas. Mulligan se burla de él, lo cual contrasta radicalmente con el respeto al que se había acostumbrado en *El retrato*.<sup>44</sup> Ya no es el artista-redentor sino, paradójicamente, aquel que necesita ser redimido.

Independiente del tema del “padre” que busca Stephen en *Ulises* (en la forma de Leopold Bloom) o de esa mirada de otras tramas y subtramas que conforman la novela en su conjunto, lo que nos revela este Stephen “metamorfoseado” es un cambio significativo en el enfoque narrativo empleado. En *Ulises* ya no vemos a Stephen desde el punto de vista de Stephen, sino desde el punto de vista de los “otros”, mientras que, en *El retrato*, el narrador es parcialmente omnisciente sin ser, en ningún momento, imparcial en cuanto a Stephen. En gran medida el narrador *es* Stephen.

Este trato parcial que recibe Stephen restringe considerablemente cualquier posibilidad de que el lector lo pueda contemplar de *otra* manera. De hecho, la parcialidad agota

la escritura y priva al texto de la ironía necesaria para poder ver con indulgencia, al menos, la seriedad con que se toma nuestro artista adolescente.

*El retrato* respira una dinámica diferente en los momentos en que el texto se independiza de la introspección de Stephen y ensancha sus horizontes para incluir otras técnicas narrativas. Algunas de estas técnicas las hemos visto en operación en este trabajo y se enlistan en la Figura 3.

Figura 3

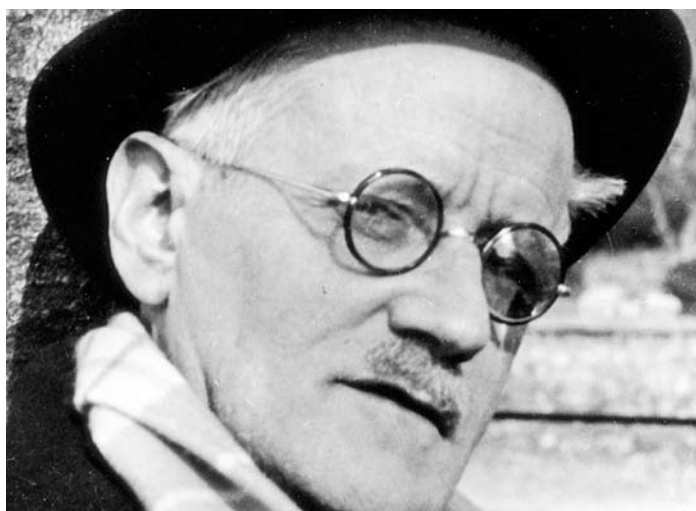
TÉCNICA NARRATIVA	NÚCLEO NARRATIVO
1. El empleo del diálogo directo, combinado con las observaciones e impresiones de un niño por medio del <i>stream of consciousness</i> , y la intrusión discreta del narrador parcialmente omnisciente	La discusión política-religiosa de la cena de navidad
2. La intrusión discreta del narrador parcialmente omnisciente, junto con el uso del diálogo directo y observaciones e impresiones de un niño por medio del <i>stream of consciousness</i>	El castigo y reivindicación de Stephen en Clongowes Wood College
3. La parodia, la enunciación de la parodia, y el impacto dramático de ella en los oyentes	El sermón sobre el infierno

Gracias a ellas se llega a comunicar de manera dramática momentos claves en el camino educativo de Stephen en instituciones jesuitas. •

## Notas

<sup>1</sup> Budgen, Frank, *James Joyce and the Making of "Ulysses"*, Bloomington, Indiana University Press, 1973, p. 67. "I want... to give a picture of Dublin so complete that if the city one day suddenly disappeared from the earth it could be reconstructed out of my book".

<sup>2</sup> Norris, Margot, "Introduction: Biographical and Historical Contexts", en *A Companion to James Joyce's Ulysses*, Boston y Nueva York, Bedford/St. Martin's, 1998, p. 1. "This verisimilitude obliges biographical writers to resist dual temptations in the case of Joyce:





the temptation to read his life *into* his fiction, and the temptation to read his life *out of* his fiction”.

<sup>3</sup> Todorov, Tzvetan, *Poétique*, París, Éditions du Seuil, 1968, p. 49.

<sup>4</sup> Leavis dijo de *Ulises*: “...there is no organic principle determining, informing, and controlling into a vital whole, the elaborate analogical structure”. Véase Leavis, F. R., *The Great Tradition*, Londres, Chatto, 1960, pp. 25-26.

<sup>5</sup> Iser, Wolfgang, “Patterns of Communication in Joyce’s *Ulysses*”, en *A Companion to James Joyce’s Ulysses*, op. cit., pp. 109-110. “Even the signal contained in the title seems to dispel rather than fulfill one’s hopes of controlling the material, for the central frame of reference that one would like to deduce from the *Odyssey* is never formulated anywhere in the text”.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 109-110. “Both approaches are in themselves, relatively flabby, and the task of stiffening them up, and indeed bringing them together, is what the novel sets the reader.”

<sup>7</sup> Budgen, Frank, op. cit., pp. 175-177. “Joyce’s method of composition always seemed to me to be that of a poet rather than that of a prose writer... And as, in a sense, the theme of *Ulysses* is the whole of life, there was no end to the variety of material that went to its building.”

<sup>8</sup> *Loc. cit.*, “Of the time detail of 1904 was none around him, but what he saw and heard in 1918 or 1919 would do just as well, for the shapes of life remain constant: only the dress and manners change.”

<sup>9</sup> Para Joyce, la forma *lírica* no implica ninguna distancia entre el narrador y el personaje. En la forma *épica* esta relación se vuelve equidistante. En la forma *dramática* la presencia del narrador es “casi” insignificante; analógicamente, se convierte en *director*, puliendo las uñas tras bambalinas mientras sus personajes llevan a cabo el drama elaborado por él.

<sup>10</sup> Todorov, Tzvetan, “Les Catégories du récit littéraire”, en Roland Barthes (comp.), *L’Analyse structurale du récit*, París, Éditions du Seuil, p. 132.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>12</sup> Ludmer, Josefina, *Cien años de soledad: una interpretación*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 189.

<sup>13</sup> Todorov, Tzvetan, op. cit., p. 145.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 144-145.

<sup>15</sup> *Loc. cit.*

<sup>16</sup> Kenner, Hugh, *Joyce’s Voices*, Berkeley, University of California Press, 1978, p. 18. Kenner dice que el lenguaje narrativo no necesita ser el del narrador (“the narrative idiom need not be the narrator’s”).

<sup>17</sup> Joyce, James, *El retrato del artista adolescente*, México, Ediciones Coyoacán, 2006, p. 29.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>19</sup> *Loc. cit.*

<sup>20</sup> *Loc. cit.*

<sup>21</sup> *Loc. cit.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 33

<sup>23</sup> *Loc. cit.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>27</sup> *Loc. cit.*

<sup>28</sup> *Loc. cit.*

<sup>29</sup> La técnica narrativa llamada “stream of consciousness” varía en forma e implementación. En *El retrato*, sí entramos en la mente de Stephen, pero su flujo mental depende en gran parte de un narrador responsable de poner orden a estos pensamientos. En cambio, en *Ulises*, el flujo de Bloom es, aparentemente, mucho más desordenado, mucho menos cronológico, y como el narrador ha sido relegado a la última fila, le toca al lector almacenar, esperar, descifrar, y poner, o no, orden.

<sup>30</sup> Joyce, James, *El retrato del artista adolescente*, p. 37.

<sup>31</sup> *Ratio Atque Institutio Studiorum Societatis Iesu* es el título completo de este documento elaborado por los jesuitas en el siglo XVI y que abarca la filosofía de la educación y su implementación por medio de un método uniforme y universal. Hoy en día sigue vigente.

<sup>32</sup> Joyce, James, *El retrato del artista adolescente*, p. 37.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>34</sup> Una congregación fundada por Edmund Ignatius Rice in 1804 para brindar una educación gratuita a los pobres niños católicos del país. Históricamente, Joyce sí asistió en esta época a una escuela de los Hermanos Cristianos en North Richmond Street, o sea, pasa de Clongowes Wood College, escuela privada, elitista, a cargo de los jesuitas, donde educaban a los futuros ciudadanos más destacados de Irlanda, a un instituto caritativo que pretendía ofrecer *en masse* una educación básica.

<sup>35</sup> La plaza era la de Mountjoy. Según Richard Ellmann, Conmee se acuerda muy bien del pequeño Joyce y se inquieta al enterarse de que se encuentra en una escuela de los Hermanos Cristianos. Ellmann también nos informa que esa misma tarde, el Padre Conmee se comprometió a sacar tanto a James como a su hermano, Stanislaus, de la escuela de North Richmond Street y meterlos, con beca, en el Colegio Belvedere, una de las secundarias más célebres de Dublín, a cargo de los jesuitas y en donde el padre Conmee se encontraba actualmente como prefecto de estudios y no como provincial de los jesuitas en Irlanda según Simon Dedalus en *El retrato*.

<sup>36</sup> Joyce, James, *El retrato del artista adolescente*, p. 67.

<sup>37</sup> Un indicio de esta relación cercana con el padre se encuentra en la siguiente cita: “Stephen había estado esperando con impaciencia el regreso de su padre porque tenían guisado de cordero y seguramente su padre le permitiría mojar pan en la salsa”.

<sup>38</sup> Joyce, James, *El retrato del artista adolescente*, p. 67.

<sup>39</sup> [www.ascu.buffalo.edu/~shechner/joyce/Hell\\_Fire.htm](http://www.ascu.buffalo.edu/~shechner/joyce/Hell_Fire.htm)

<sup>40</sup> Joyce, James, *El retrato del artista adolescente*, p. 152.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 152-153.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 239-240.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>44</sup> En *Ulises* no es el único personaje de *El retrato* que sufre transformaciones. Los jesuitas en general y el padre Conmee y el padre Dolan en particular también están sometidos a la metamorfosis con el fin de poder desempeñar nuevos papeles en la épica cómica de su creador.

DERMOT F. CURLEY es coordinador de Lenguas Extranjeras de la UAM Cuajimalpa. Ha publicado libros y artículos de crítica literaria. En la actualidad prepara un estudio detallado sobre la “visión cósmica” de James Joyce.