
This is the **published version** of the article:

Eudave Rosales, David Osvaldo; Batlle, Carles. Carta al artista adolescente : una lectura culpable. 2010.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/67692>

under the terms of the  license

Màster Oficial Interuniversitari en Estudis Teatral

Universitat Autònoma de Barcelona, Institut del Teatre, Universitat Pompeu Fabra

CARTA AL ARTISTA ADOLESCENTE:

UNA LECTURA CULPABLE

David Osvaldo Eudave Rosales

Tutor: Dr. Carles Batlle

Barcelona, 2009

Índice

	<u>Pág.</u>
Introducción	3
Permanencias	9
Variaciones	14
Omisiones	21
Adiciones	25
La lectura	29
Conclusiones	32
Bibliografía	35
Anexo:	40

“James Joyce. Carta al artista adolescente” de Martín Acosta y Luis Mario Moncada en *Teatro para la escena*, México, El Milagro / CONACULTA, 1996.

Introducción

El 2 de febrero de 1914, el día de su cumpleaños número 32, James Joyce comienza a publicar en fascículos *A Portrait of the Artist as a Young Man* (*Retrato del artista adolescente*) en la revista *The Egoist* (Ellmann, 1982: 353). 80 años después, Martín Acosta (1964) y Luis Mario Moncada (1963) presentan su “versión teatral”: *James Joyce. Carta al artista adolescente*, en el foro La Gruta del Centro Cultural Helénico en la Ciudad de México.

Si bien ya había publicado *Chamber Music* (*Música de cámara*) en 1907, el *Retrato* marca el inicio del interés de Joyce por la experimentación con el lenguaje y los recursos narrativos, interés que generará con el tiempo las obras magistrales (*Ulysses*, de 1922, y *Finnegans Wake*, de 1939) que lo llevarán a ser reconocido como uno de los narradores más influyentes y representativos del siglo XX.

De manera similar, si bien Acosta y Moncada ya habían comenzado sus carreras teatrales –el primero en 1987, incluso con dos montajes previos destacados: *La secreta obscenidad de cada día*, de Marco Antonio de la Parra, en 1992, y *Exhivisión*, en 1993, que es además el debut de Moncada como dramaturgo y el inicio de la colaboración entre ambos–, la *Carta* es también el espectáculo señero que promoverá su éxito, así como el de Teatro de Arena, el grupo que a partir de ese momento se convertirá en punta de lanza del teatro mexicano.

El *Retrato* siempre se verá eclipsado por la grandeza de *Ulysses* y *Finnegans Wake*, pero es innegable que las tres obras forman una unidad en la que, si bien se observa una tendencia creciente hacia la complejidad –lo que colocaría en desventaja al *Retrato*, por “simple” y, según algunos críticos, a *Finnegans*, por “excedido”¹, frente a *Ulysses*, que constituiría el “equilibrio perfecto”–, no es menos cierto que existe un diálogo entre las obras, que se iluminan las unas a las otras, compartiendo rasgos estilísticos, temas, referencias, personajes, etc. Será este *corpus*, pues, y no una de las obras en

¹ Borges, por ejemplo, así como Pound o Hemingway, sólo por mencionar algunos, frente a Bloom o Beckett, que lo ensalzarán (Cfr. Borges, 2004; Bloom, 2002; Beckett, 2001).

particular, el que acompañando a la obras de Proust y Kafka, sentará las bases para el acelerado desarrollo de la narrativa y en general de la literatura hasta nuestros días, influyendo a autores de la talla de Beckett, Borges, Nabokov, Cabrera Infante, Goytisolo, Eco o Stoppard.

Por su parte, la *Carta* establece líneas estéticas que definirán el camino de Teatro de Arena, privilegiado la habilidad de los actores, a través de la búsqueda de “una cualidad rítmica, anímica, atlética” (Acosta, 2008), en un constante diálogo con el uso de medios audiovisuales, para “contar historias complejas en espacios mínimos [...] [colocando] texto dramático, actuación y espacio al servicio de convenciones escénicas elementales que permitan poner el mar dentro de una habitación” (Anónimo, 2008). Bajo estas premisas, Teatro de Arena ha producido montajes de gran relevancia, como *Las historias que se cuentan los hermanos siameses* (1998), basada en textos de Tournier y Capote, con dramaturgia de Moncada; *La vida no vale nada / La vie ne vaut rien*, (2003), también de Moncada, en coproducción con L'Ensemble Sauvage Public de Montreal; *Faust, How I Rose, Cómo me elevé* (2004), en colaboración con John Jesurun; *Casa de muñecas* (2007) o *Ricardo II* (2008), participando en diversos festivales de importancia como: Festival Grec en Barcelona, Festival de Almada en Portugal, Festival Iberoamericano de Cadiz, Festival New Wave en Nueva York, Festival Internacional Cervantino y la Muestra Nacional de Teatro en México; realizando temporadas en foros como el Space Libre de Montreal o La MaMa de Nueva York y, quizá lo más importante, agrupando a algunos de los representantes más importantes del teatro contemporáneo en México, entre ellos a José Enrique Gorlero (dramaturgo e iluminador), Matías Gorlero (escenógrafo e iluminador), Joaquín López “Chas” (diseñador sonoro), Blanca Forzán (productora) o Ari Brickman (actor).

Además, cada uno por su cuenta, Acosta y Moncada han realizado carreras muy destacadas. El primero, por ejemplo, ha recibido seis veces el premio a Mejor director, dos veces al Mejor teatro de búsqueda, una vez a la Mejor adaptación (compartido con Moncada por la *Carta*) y una más al Mejor teatro para niños, por parte de las tres asociaciones mexicanas de críticos

teatrales². Además ha dirigido con la Compañía Nacional de Teatro de México *Superhéroes de la aldea global* (1995), de Moncada; el ya mencionado *Faust*, *El ogrito* (2002), de Suzanne Lebeau, y *Don Juan Tenorio* (2003), de Zorrilla; además de participar con compañías independientes en proyectos como la ópera *Moteczuma* (2005), de Antonio Vivaldi, con la Ópera de Heidelberg en Alemania y el Luzerne Theater en Suiza, y *Hamlet* (2006), en una coproducción del Festival Iberoamericano de Bogotá, el Teatro Nacional de Colombia y el Festival Internacional Cervantino. También ha sido becario del Sistema Nacional de Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México, de la Foundation for Contemporary Performance Arts de Nueva York y del Laboratorio de Teatro de Sundance.

Moncada, por su parte, además de lo que ya se ha mencionado, ha publicado una veintena de textos teatrales; así como más de 120 reportajes, críticas y artículos en diversos diarios y revistas; varias antologías de teatro y libros de pedagogía e investigación teatral. Por otro lado, recibió el Premio Nacional de la Juventud, en 1985; el premio a la Revelación actoral de 1990, por *Los negros pájaros del adiós*, de Oscar Liera y, en dos ocasiones, el premio a Mejor obra de autor nacional, por *Alicia detrás de la pantalla* (1995) y *Opción múltiple* (1999). Ha sido también becario del Sistema Nacional de Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México, además de director de varias instituciones, como el Centro de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”, siendo fundador de su revista, *Documenta-CITRU*; de la Dirección de Teatro y Danza y del Colegio de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México y del Centro Cultural Helénico.

James Joyce. Carta al artista adolescente es un hito en la historia reciente del teatro mexicano, por todo lo que se ha señalado y por la forma en que se coloca dentro de su tradición dramaturgica, mostrando que, si bien con retraso respecto a otras dramaturgias mundiales, la mexicana no está ya estancada en sus temas regionales, pero tampoco exasperada con un ansia de experimentación; no impone ya la tiranía del texto, pero tampoco se somete a

² Asociación Mexicana de Críticos de Teatro (AMCT), Asociación de Periodistas Teatrales (APT) y Asociación de Críticos y Periodistas de Teatro (ACPT).

la de la dirección escénica, sino que ha encontrado un equilibrio en el que busca “la redimensión de la palabra” (Partida, 1997: 96) y “es capaz, sobre todo, de asumir los riesgos de cualquier mestizaje” (Enríquez, 1996: 23). Un mestizaje que ha llevado en los últimos años a la búsqueda de la universalidad por medio de, por ejemplo: la reelaboración “a la mexicana” de temas populares y clásicos –como en *Edipo Güey* de Mario Cantú Toscano (1999), *No te preocupes, ojos azules* de Sergio Zurita (2001, sobre las muertes de Frank Sinatra y Kurt Cobain) o los “Casanovas” de David Olguín (*Casanova o la humillación* y *Casanova o la fugacidad*, ambas estrenadas en 2006 y editadas conjuntamente en 2009)–; la autocrítica feroz y la adopción de la mirada extranjera, como en *Las chicas del Tres y media floppies* (2005) u *Odio a los putos mexicanos* (2008) de LEGOM –Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio–; así como con la reestructuración de la Compañía Nacional de Teatro que, después de tres décadas de sequía, vuelve a los escenarios en 2009, bajo la dirección artística de Luis de Tavira, con *Pascua* de Strindberg, en versión de Héctor Mendoza, y *Edipo en Colofón* de Flavio González Mello, dirigida por Mario Espinoza.

La tendencia al mestizaje, al aniquilamiento de las fronteras, es una de las características que mejor define al arte que se realiza en nuestra época. Los límites entre las artes son cada vez menos definitivos, por no hablar de obras de arte francamente inclasificables dentro de los cánones tradicionales. Y si es así para las artes, para los géneros mucho más aun, generándose una tendencia a la hibridación. Una tendencia que, en el plano del drama, vienen señalando desde tiempo atrás críticos como Sarrazac o Lehmann. En efecto, términos como *pulsión rapsódica* o *teatro postdramático* dan cuenta de la destrucción de los límites entre lo épico, lo lírico y lo dramático, para crear un “espace privilégié de confrontation et de mise en tension où luttent et se superposent les formes [...] qui associe et dissocie tout à la fois l'épique et le dramatique”³ (Sarrazac, 2005: 186, 184), en el primer caso, y en el segundo, de que en la puesta en escena “il ne lui est donc pas nécessaire de convoquer

³ “Espacio privilegiado de confrontación y de puesta en tensión donde luchan y se superponen las formas [...] que asocia y disocia al mismo tiempo lo épico y lo dramático”. Todas las traducciones son nuestras.

les dimensions traditionnellement attachées au théâtre”⁴, por lo que el texto deviene “un élément parmi d’autres, sur le même plan que le gestuel, le musical, le visuel”⁵ (*Ibid.*: 169-170).

En efecto, si bien el texto no es ya el centro del espectáculo y sus características “dramáticas” –en el sentido aristotélico del término–, como son la preeminencia de la acción, los personajes o el conflicto dramático, tampoco se consideran esenciales, no es menos cierto que un texto que tiene la intención de ser representado –como la *Carta*, creada incluso para un montaje específico, dentro de un proceso de puesta en escena– debe seguir dando cuenta de su capacidad de teatralización, a partir de las que Ubersfeld denomina “matrices de representatividad” (1998: 16).

Frente al panorama desplegado, no sorprende que uno de los textos clave de la dramaturgia mexicana contemporánea sea una versión de una novela ya que, como expone Sanchis,

la traslación de un texto narrativo a la escena [...] supone, fundamentalmente, indagar en la especificidad de su organización textual, de sus recursos narrativos, de sus estrategias enunciativas (su ‘discurso’), para derivar de ellos un diseño dramático abierto, más o menos anómalo, portador de hipótesis sobre otras dimensiones de la teatralidad [...] con el fin de [...] cuestionar las certidumbres de la práctica escénica (2002: 228).

No sorprende tampoco que Sanchis cite a Joyce entre los autores narrativos idóneos para realizar ese proyecto –ni que utilice el capítulo final de *Ulysses*, “Penélope”, para llevar a cabo una de las más logradas entre sus “dramaturgias de textos narrativos”: *La noche de Molly Bloom*⁶.

Por lo tanto, **indagar los procedimientos que han permitido la transformación de un texto narrativo –como el *Retrato*– en uno dramático – como la *Carta*– es una manera privilegiada de comprensión de la**

⁴ “Así, no le es necesario convocar las dimensiones tradicionalmente ligadas al teatro”.

⁵ “Un elemento entre otros, en el mismo plano que lo gestual, lo musical, lo visual”.

⁶ En Sanchis Sinisterra, José (1996). *Tres dramaturgias*, Madrid, Fundamentos, Col. Espiral.

teatralidad contemporánea. Ahora, si bien es evidente que una investigación de este tipo debe partir del análisis de ambas obras, el momento de su comparación abre un abanico de posibilidades menos definido. Por ejemplo, es posible centrar la atención en las diferencias temáticas, axiológicas o sociales, en general, lo que permitiría extraer conclusiones sobre la actualidad de la obra original en un contexto espacio-temporal distinto. Otra opción apuntaría a responder preguntas más bien cognitivas o epistemológicas del tipo: ¿la palabra “tristeza” es equivalente a una persona llorando o a una determinada combinación de acordes musicales menores? Y sería posible seguir así, saltando de un punto de vista a otro.

Sin embargo, si lo que interesa es conocer los procesos de transformación de un texto narrativo en dramático es porque **se está percibiendo como un fenómeno comunicativo**, más específicamente como un caso de traducción, no entre lenguas por supuesto, pero sí entre códigos o sistemas de signos, lo que Jakobson llamaba “traducción intersemiótica o transmutación” (1975: 69). En este terreno, la atención se fija sobre dos cuestiones fundamentales: **1) la fidelidad en la transmisión de la información y**, derivada de la anterior, **2) la interpretación que establece la versión sobre el original, su lectura.** Es evidente que si entre dos lenguas la fidelidad absoluta es imposible –*traduttore, traditore*–, aun más entre dos sistemas semióticos, pero también lo es el hecho de que un texto que hace explícita su relación con otro, por más alejado que esté de él, siempre constituirá una interpretación, una forma de leerlo. Y esa lectura es la que a final de cuentas arroja luz sobre todo el proceso, ya que se coloca en la frontera entre el código del original y el del “traductor”, como un tercero, híbrido (Cfr. Eco, 1997 y 2000).

Enfrentar entonces el análisis de *James Joyce. Carta al artista adolescente* bajo la perspectiva señalada, implicará centrar la atención en cuatro puntos: **las permanencias, las variaciones, las omisiones y las adiciones** que realiza con relación al *Retrato del artista adolescente*, privilegiando siempre los aspectos textuales sobre los sociales, históricos, filosóficos, etc. Ahora bien, aun sin tratarse de una aplicación específica y exhaustiva, sino sólo de un recurso que facilite el análisis de la “traducción”, en

este caso parece pertinente seguir a Sanchis, que propone cinco “planos de articulación” entre el universo narrativo y el dramático: la temporalidad, la espacialidad, los personajes, el discurso y la figuratividad (2003: 36-37), ya que pueden funcionar como categorías “gramaticales” compartidas⁷.

Permanencias

Es claro que –como en cualquier otro caso de “traducción intersemiótica”– no puede haber equivalencias absolutas entre el *Retrato* y la *Carta*, por el simple hecho de que los recursos narrativos y los dramáticos son distintos. En ese sentido, distinguir entre *permanencias* y *variaciones* puede parecer absurdo, por lo que será necesario aclarar qué se entiende por uno y otro término. **Dos elementos pertenecientes a diferentes códigos** –de la naturaleza que sean: signos, estructuras, figuras, etc.– **pueden tener significados equivalentes**. Por ejemplo, difícilmente dará lugar a polémicas pretender que la palabra “caballo” y su “traducción” mediante un caballo sobre el escenario, sin ser lo mismo, sean equivalentes. Pues bien, los casos con estas características serán **llamados *permanencias***. **En cuanto a las *variaciones*, el término se aplicará a los casos en que, aun reconociendo su origen en el texto de partida, sea posible detectar un nuevo significado**. El límite entre ambas es difuso y subjetivo y, de hecho, en la mayoría de las ocasiones más bien se les encuentra mezcladas, pero para fines expositivos se ha optado por separarlas.

Pensando en lo que permanece del *Retrato* en la *Carta*, lo primero que salta a la vista es que prácticamente la totalidad del texto teatral está sacado de manera literal del original (las únicas excepciones son las didascalias, que además son pocas). Ahora bien, la adaptación de una novela al teatro siempre requiere de una selección de la información, por el simple hecho de que la totalidad de la narración excedería la duración de la obra teatral. La *Carta* no es

⁷ Continuando el símil con la traducción lingüística, es posible establecer una equivalencia entre las categorías –verbos, nombres, adjetivos, etc.– y reglas gramaticales –concordancia, orden sintáctico, etc.– y los elementos discursivos señalados, en tanto que ambos campos tienen la función de estructurar los textos, cada uno en su respectivo código, por supuesto.

la excepción; sin embargo, el rompecabezas armado con los fragmentos seleccionados reproduce el esqueleto fundamental del *Retrato*, de tal forma que frente al producto obtenido se tiene la impresión de que se ha buscado la mayor fidelidad posible. Esto es porque los elementos conservados son también los que más destacan en la novela:

a) En cuanto a la temporalidad, el orden básico en el que se presentan los acontecimientos, acompañando a Stephen Dédalus desde su infancia hasta su juventud temprana, en una progresión prácticamente lineal⁸.

b) Relacionado con lo anterior, el uso de distintos estilos discursivos para hacer evidentes los cambios de edad. Baste ejemplificar con fragmentos del primer segmento, correspondiente a la infancia:

había una vez una vaquita (muuuuu) que iba por un caminito por donde se encontró un niño muy guapo al que llamaban “el nene de la casa” (531)⁹,

que como se puede ver, se caracteriza por imitar el habla de los niños, con imitaciones de sonidos, expresiones de la literatura infantil; dispersión de la atención, expresada a través de transiciones poco marcadas entre los temas, o una visión ingenua del mundo, que se representa mediante reflexiones detalladas sobre aspectos que no requerirían tanto detenimiento de tener un conocimiento del entorno, contrastando con cuestiones que, estando a la vista, no son percibidas, como en el siguiente ejemplo:

Chupar era una palabra muy rara. Aquel niño decía eso porque Simón siempre le ataba las mangas de la sotana al prefecto. Pero el sonido de la palabra era algo muy feo. Una vez se había lavado él las manos en el lavabo del hotel, y su padre tiró después de la cadena para quitar el tapón [...] Y cuando toda el agua se sumió, el agujero del lavabo hizo un ruido así: chup. Sólo que más fuerte (533).

⁸ En este punto, además, hay que subrayar un factor que hasta el momento se ha obviado. La *Carta* incluye, aparte del *Retrato*, elementos del primer capítulo del *Ulysses*, un hecho que viene a reforzar la idea de continuidad entre dichas novelas.

⁹ Se cita de la única edición realizada hasta el momento, en *Teatro para la escena*, México, El Milagro, 1996.

Frente a este estilo, contrasta con claridad el utilizado en el último fragmento, lleno de juegos artificiosos de palabras, una visión irónica, lenguaje soez y cotidiano y una relación de inmediatez con el contexto. Baste citar a:

FLEMING: [...] Cree que tú no eres un caballero. Vaya, por Dios, esos pinches¹⁰ ingleses [...] Te apuesto que tus calzones son de segunda mano [...] Sólo Dios sabe qué sifilicólico los habrá usado (574-575).

c) Con la utilización de expresiones castellanas (y específicamente mexicanas, en algunos casos), se refuerza la cercanía buscada con el receptor (irlandés, por un lado; mexicano, por el otro), perteneciente, según Sanchis, a la esfera de la figuratividad (2003: 55).

d) Las relaciones entre los personajes, desarrolladas a partir de dos ejes básicos: el compañerismo y la autoridad.

e) Temas y símbolos recurrentes, como:

- *El recelo y el juicio frente a la otredad*, y la afirmación de lo individual contra lo colectivo.

Los otros niños eran muy extraños. Todos tenían padres y madres, y ropa y voces diferentes (533).

La simple vista de aquel revoltijo de chorreante desnudez le hizo sentir un escalofrío [...] ¡Cómo perdían su individualidad así desnudos! Daba pena verlos (573).

- *El cuestionamiento sobre el aprendizaje* de los modos adecuados para desenvolverse en el mundo: “¿Pero cuál era entonces la respuesta correcta?” (535) o “Había que pensar bien las cosas para entenderlas” (544).

- *Dios, la religión y la Iglesia*, siempre vistos con ambigüedad, justificando la fe al inicio, pero dejando escapar como sin querer aspectos negativos o dudosos:

La mano húmeda y fría del prefecto. Así debía de ser la sensación que diera una rata (540).

¹⁰ “Pinche” es en México una palabra despectiva y malsonante, más o menos equivalente a “ruin” o “despreciable”.

¿Pecaba el padre Arnall encolerizándose [...]? [...] seguro que le estaba permitido, porque un sacerdote siempre sabía lo que era pecado y lo que no (547),

y en la juventud con una postura expresamente anticlerical y cercana al ateísmo, pero sin poder desprenderse por completo de lo sagrado:

FLEMING: [...] no quisiste arrodillarte a rezar por tu madre en la agonía cuando ella te lo pidió. ¿Por qué? Porque llevas dentro esa maldita vena jesuítica, sólo que inyectada al revés (578-579).

- *La definición paulatina de la sexualidad.*

WELLS: Los pescaron, a Simón y a Boyle el de los camellos, en los baños de atrás [...]

STEPHEN: ¿Y qué estaban haciendo?

WELLS: Besuqueándose [...]

STEPHEN: [...] algunos niños le decían la señorita Boyle, porque siempre se estaba arreglando las uñas. Tita también tenía las manos finas, frescas y delgadas, porque era una niña (543),

y más tarde,

STEPHEN: [...] Sus brazos lo apretaron contra ella; su cara...

WELLS: ... su cara se levantaba mirándole [...] sus labios no sentían deseos de besarla [...] Sentía que entre aquellos brazos se transformaba y se volvía fuerte, impávido, seguro de sí mismo (553-554)

- *La vocación poética:*

[...] “que me entierren en el viejo cementerio” [...] Le daban ganas de llorar suavemente, pero no de llorar por él, sino por aquellas palabras tristes y hermosas como música (541).

En relación a este punto, sin embargo, hay que aclarar que en la *Carta* esta percepción de la belleza en la palabra se presenta con claridad sólo en el fragmento citado, muy al principio del texto, mientras que en el *Retrato* es una constante que, además, se va concentrando hacia el final. A pesar de esto se

conserva de manera más sutil esta visión, por ejemplo cuando Stephen imagina su infierno: “Un lenguaje impreciso salía de sus bocas sin saliva” (563), ahondando además en otro tema importante, *la comprensión del arte* como perfección y, por tanto, *como sustituto idóneo para la religión*, un elemento sutil en la *Carta*, pero definitivo en el *Retrato*.

¡Aquel palurdo convertido en cura [...]! Y era ante aquel ser ante quien ella levantaría el velo de la tímida desnudez de su alma, ante aquel ser enseñado a cumplir rutinariamente un rito formal, y no ante él, sacerdote de la eterna imaginación, capaz de transmutar el pan cotidiano de la experiencia en materia radiante de vida imperecedera (RAA: 250)¹¹.

- *La definición de la posición personal frente al pecado*. Pasando de la pureza infantil a la indiferencia,

FLEMING: Después de su primer pecado temió que su alma o su cuerpo quedarán mutilados por el exceso. Pero no. El único caos en que se abatía era el frío e indiferente reconocimiento de sí mismo [...] Fingir ya no le pesaba [...] Su pecado le había apartado de la vista de Dios y le había conducido al refugio de los pecadores (555);

luego a la búsqueda de la santidad,

FLEMING: Los domingos los tenía dedicados al misterio de la Santísima Trinidad; los lunes, al Espíritu Santo; los martes [...] (566),

y finalmente, a la postura anticlerical que ya se ha señalado.

- *La utilización de figuras típicamente cristianas con otros fines*, resaltando especialmente dos: *el agua como frontera con lo desconocido*, primero separando, “Muy lejos, del otro lado del mar” (539); para luego permitir la

¹¹ Se usarán las siguientes siglas: RAA, para citar Joyce, James (1978). *Retrato del artista adolescente*, traducción de Dámaso Alonso, Madrid, Alianza Editorial; PAYM, para (1993) *A Portrait of the Artist as a Young Man: complete, authoritative text with biographical and historical contexts, critical history, and essays from five contemporary critical perspectives*, Boston, Bedford Books, y U, para (1984). *Ulises*, Tomo I, traducción de José María Valverde, Barcelona, Lumen (5ª. ed.).

comunicación, “Se dejó sumergir. Y supo entonces cuál era su respuesta” (573), en este caso específico haciendo una alusión directa al bautismo; y *la aplicación a la mujer de los atributos de la Virgen María,*

las manos [...] Eran como de mármol, sólo que blandas. Y aquello era lo que quería decir Torre de Marfil [...] Y un día ella le metió la mano en el bolsillo [...] y le tocó por dentro [...] Su cabello rubio le ondeaba por detrás, como oro al sol. Torre de Marfil, Casa de Oro [...] (543-544).

- *Una visión dolorosa de Irlanda*, como sometida a los ingleses, por un lado, y a la Iglesia católica, por otro.

STEPHEN: Es un símbolo del arte irlandés.

FLEMING: Qué cosa.

STEPHEN: El espejo roto de una criada (575).

Aunque en menor grado que en el original, como se puede deducir de citas como esta:

-Yo soy siervo de dos amos –dijo Stephen-, uno inglés y una italiana [...] Una reina loca, vieja y celosa. Arrodillaos ante mí. [...] El estado imperial británico [...] y la santa Iglesia católica, apostólica y romana (U: 94).

f) La conservación de la voz narrativa y, con ella, de elementos como la filtración de los acontecimientos mediante puntos de vista o la prevalencia de un discurso más diegético que mimético.

Variaciones

Ahora bien, es necesario matizar el último punto tratado, es cierto que la *Carta* mantiene un tono predominantemente narrativo, sin embargo el simple hecho de estar puestas las palabras en una boca real (al menos de manera potencial en el texto dramático), dota de un carácter totalmente distinto al discurso. Por ejemplo, el narrador del *Retrato* conoce los recovecos de la mente de Stephen y en innumerables ocasiones le da cauce libre a su pensamiento, pero no se puede identificar al cien por ciento con él, porque siempre mantiene cierta

distancia. En la *Carta*, en cambio, es un individuo específico el que porta la voz, identificado además con el nombre de Stephen Dédalus desde que es presentado en la lista de personajes. Este Stephen, no obstante, ya que conserva la distancia narrativa con el Stephen de la diégesis, sólo puede por momentos identificarse con él. Más bien parece ser el adulto joven que, desde su posición de “artista”, cuenta la historia de su vida. Esto está presente ya en el *Retrato* y, de hecho, la identificación del narrador con James Joyce, el autor, es algo reconocido por la crítica que cataloga a la novela como “autobiográfica” o al menos “semiautobiográfica”. No obstante, está presente de manera velada, sutil, nunca se hace explícita. En cambio en la versión teatral de Acosta y Moncada, desde el propio título se delata la intención: *James Joyce. Carta al artista adolescente*.

Y no es ésta la única característica que hace diferente el uso de la voz narrativa en este texto. La novela tiene un solo narrador, pero le da la palabra a muchos otros personajes, muchas veces de forma no regida. Además, deja libres muchos fragmentos, haciendo evidente que no le son propios, mediante recursos como el uso de cursivas o los saltos tipográficos; pero sin indicar de quién proceden. Pues bien, en la *Carta* también se diversifican las voces:

STEPHEN: [...] Abrió su libro de geografía para estudiar la lección [...]

FLEMING Y WELLS: Stephen Dédalus; Clase de Geografía; Colegio de Clongowes Wood; Condado de Kildare; Irlanda; Europa; el Mundo; el Universo.

STEPHEN: Luego leyó lo que había escrito de abajo hacia arriba hasta que llegó a su nombre.

FLEMINGS Y WELLS: El Universo; el Mundo [...] Stephen Dédalus.

STEPHEN: Aquello era él. (536)

En este ejemplo, los otros dos personajes de la obra, Fleming y Wells, prestan una voz despersonalizada para hacer evidente que el Stephen que está narrando no es el mismo que lee en el cuaderno de geografía. Es necesario hacer notar que la voz de ese Stephen niño es tomada por ambos al mismo tiempo, lo que evita la que sería una posible identificación si lo hiciera uno solo.

Se pueden encontrar muchos otros momentos como éste a lo largo de la *Carta*, pero hay algunos con ciertas variaciones que merecen una atención especial. Un hecho que en la novela es siempre mediado por el narrador: los distintos grados de control que tiene Stephen sobre su conciencia a lo largo de su vida, en el drama se ve potenciado mediante el recurso de cederle la voz narrativa a Fleming. En efecto, a partir del momento en que Stephen es seducido por la prostituta, toman Wells y Fleming las riendas de la narración:

STEPHEN: Ella avanzó hacia él [...] Sus brazos lo apretaron contra ella; su cara...

WELLS: ... su cara se levantaba mirándole con una tranquila seriedad [...]

FLEMING: Lágrimas de alegría y de consuelo brillaban en sus ojos (533),

coincidiendo con la pérdida del control sobre sí mismo, que caracterizará las acciones y reflexiones de Stephen en las siguientes escenas, y mostrando lo que Sanchis llama “la insoslayable disociación entre pensamiento y palabra” (2003, 52), que como vemos afecta al ámbito del discurso. Y de hecho, una vez finalizada ésa, será siempre Fleming el encargado de narrar, dejando a Stephen la palabra sólo cuando le corresponde en la diégesis, como en:

FLEMING: [...] Deseaba con toda su alma dejar de oír y de ver, y lo deseó tanto, que por fin [...] los sentidos del alma se cerraron. Se cerraron por un instante, pero se abrieron en seguida. Y vio.

STEPHEN: Un campo de yerbajos [...] (563).

La recuperación de la voz narrativa vendrá hasta el momento en que Stephen deja su charla con el jesuita que le ha hecho pensar si tiene vocación religiosa y, por ende, cuestionarse sobre la posición de la religión en su vida, después de haber pasado por la inmersión absoluta en la vida pecaminosa, el arrepentimiento y el posterior afán excesivo por la pureza, presentados todos estos momentos como alienándolo. La duda le devuelve paradójicamente el control sobre sí, lo que además se ve remarcado por la metáfora que usa en la primera frase que pronuncia con su voz de narrador recuperada: “Stephen salió del puente trepidante a tierra firme” (571).

Aún en el análisis del discurso, otra variación interesante en la *Carta* – por otro lado, necesaria al tratarse de un texto para la escena–, es la distribución de la información entre la palabra, las acciones y el espacio escénico, la “proporcionalidad entre lo verbal y lo no verbal” (Sanchis, 2003: 37). A pesar de hacer un uso intenso del primer recurso y de contar con pocas didascalias –como ya se ha indicado– siempre logra que las replicas, aunque una gran cantidad sean largas y de carácter narrativo, surjan de contradicciones internas o de conflictos entre los personajes, logrando dotarlas de presencia dramática. Además, en muchas ocasiones sustituye elementos puramente narrativos, por acciones físicas, como cuando, tras descubrir que Stephen está enfermo, Wells se le acerca para pedirle que no los acuse por haberlo lanzado al pozo y:

Saca una moneda de atrás de la oreja de Stephen y se la da. Stephen se pone la moneda en la frente.

STEPHEN: Sintió la mano del prefecto sobre su frente (540),

secuencia que sustituiría a la siguiente, de la novela:

No era la cara de Wells, era la del prefecto. No, no: estaba malo realmente. No eran marrullerías (RAA: 23).

Como se puede observar intercambia la visión de ambos rostros, el de Wells y el del prefecto, por la sensación de una moneda y una mano sobre la frente, manteniendo en cambio el paso brusco de la presencia del primero a la del segundo, para evidenciar una elipsis.

El siguiente ejemplo de esta distribución de la información entre la palabra, la acción y el espacio escénico, lleva la diferencia aún más lejos, generando un sentido no presente en el original, solamente a través de la repartición y el orden de un texto entre los tres personajes.

Los tres toman una hostia entre sus manos.

WELLS: *Corpus domini nostri.*

FLEMING: *In vitam eternam. Amen.*

STEPHEN: *Corpus domini nostri* (566).

En la novela las tres líneas son presentadas sin indicación específica de quién las produce, por lo que se tomarían como simples frases percibidas en el contexto del sacramento de la comunión en una misa en la que está presente Stephen, pudiendo sobreentenderse que participa de dicha actividad. En la versión teatral, en cambio, tal como están distribuidas las réplicas, se puede identificar a Wells como sacerdote y a Fleming como creyente, en un primer momento; para luego sorprendentemente colocar en los labios de Stephen palabras que le corresponderían al sacerdote en el rito, subrayando así su nueva disposición como “hombre profundamente religioso”.

En el ejemplo anterior ya se evidencia una “repartición de papeles” entre los tres personajes¹², un hecho que está presente a todo lo largo de la obra y que genera una estructura actancial que es distinta en el drama con respecto al *Retrato*. En efecto, como se señalaba en el apartado anterior, la *Carta* centra la atención sobre las relaciones de compañerismo y de autoridad/sometimiento, “las pautas psicoafectivas” que determinan “las jerarquías en que se organizan los personajes” (Sanchis, 2003: 49) . Pues bien, esto lo logra gracias a que la citada “repartición de papeles” es similar en todos los casos: Fleming es siempre el más cercano y parecido a Stephen –por ello también es el que toma su voz narrativa–, representa a todos los personajes que a lo largo de la novela son sus mejores amigos y, como ellos, suele ser algo pedante, pero bonachón y con cierto grado de ingenuidad. Mientras que Wells encarna los papeles de poder: el prefecto, el sacerdote, el predicador, el jesuita, etc., y los más alejados a Stephen, que predominantemente poseen más información y, por lo mismo, parecen más mayores, pervertidos y hoscos, generando además una asociación entre los primeros y los segundos que no es para nada gratuita. El

¹² Se hace una distinción entre *personaje* y *papel*, entendiendo el primer concepto como “un signo que representa al ser humano dentro del arte teatral; como tal, es una unidad del texto dramático y de la representación, pero que rebasa dichos objetos, ya que es un producto abstracto de la interpretación de los mismos”, y al segundo, como “su objetivación [...] está formado por todas las referencias textuales al personaje y se distingue por cumplir una función en el sistema del texto” (Eudave, 2007: 30; Cfr. Pavis, 1998: 324, 325, 334-339 y Sarrazac, 2005: 150-155).

siguiente es un ejemplo claro –relevante además porque en el original están presentes los mismos tres, pero ocupando papeles distintos:

FLEMING: Los agarraron cerca de la colina.

STEPHEN: [...] Pero, ¿por qué se escapaban?

FLEMING: Porque se bebieron el vino de misa [...]

WELLS: Eso no es cierto [...] Los pescaron [...] en los baños de atrás [...] Besuqueándose (541-543).

En la novela, el primer diálogo le corresponde a Wells (RAA: 44-46), que presume de saber sin tener realmente la información. Fleming, en cambio, es el que tiene curiosidad. Y el que al final descubre la verdad es un cuarto personaje, Athy, dejándole a Stephen el papel de simple testigo. Como puede observarse, la *Carta* consigue mantener la misma estructura relacional –una cadena ascendente de conocimiento de la verdad, pero emparentada con la perversión–, gracias a que se permite romper con la correspondencia exacta de los personajes de uno y otro universo, el narrativo y el dramático. Así, este hecho ejemplifica también la tensión entre *permanencias* y *variaciones* que se señaló al comienzo del apartado anterior.

Ya se ha evidenciado, entonces, la presencia de la interacción directa entre los personajes como otra manera de presentar los acontecimientos, acompañando a la voz narrativa. Pues bien, a estos dos modos hay que sumar un tercer elemento de metateatralidad, que además ayuda a reforzar la ruptura con la identificación uno a uno entre personajes y papeles. Este se evidencia cuando dentro de una misma escena, un personaje representa más de un papel, o bien, un mismo papel es representado por varios personajes, como se observa claramente en el siguiente fragmento:

STEPHEN: -¿Cuánto tiempo hace desde su última confesión, hijo mío?

-Mucho tiempo, padre.

-¿Un mes, hijo mío?

-Más, padre. [...]

WELLS: (*Tomando el personaje del padre.*) [...] Usted se arrepiente de todos esos pecados [...] Y le va a prometer a Dios que [...] no le volverá a ofender con ese pecado asqueroso. ¿Le hará esa promesa a Dios?

STEPHEN: - Sí, padre (565).

Un punto que hasta el momento se ha tocado solo lateralmente, pero que es fundamental en la “traducción” de la narrativa al drama, es la nueva estructuración que se hace con los fragmentos del original, para generar, como en la *Carta*, nuevos ritmos más apropiados para la escena.

FLEMING: [...] Para mortificar la vista se vigilaba de no mirar ni a derecha ni a izquierda [...]

WELLS: Me parece que se habla ahora, hasta por los mismos capuchinos, de desecharlo y seguir el ejemplo de los franciscanos.

STEPHEN: Pero seguirán llevándolo en el convento.

WELLS: Claro [...] pero para salir a la calle, me parece que harían bien en dejarlo de una vez. ¿No te parece?

STEPHEN: Pienso que debe de ser muy molesto [...]

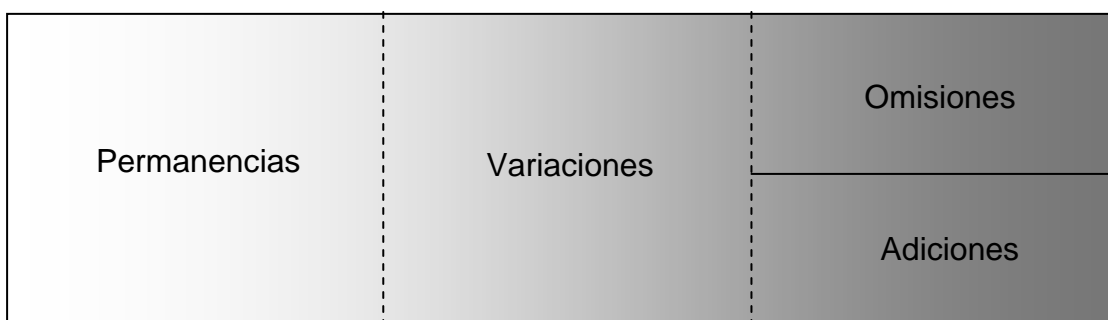
FLEMING: Para mortificar el oído procuraba no huir de algunos ruidos que le producían alguna irritación [...]

WELLS: ¿Has sentido alguna vez vocación? (569)

El ejemplo anterior está formado por elementos de dos tramos separados en el *Retrato*: el correspondiente a los esfuerzos penitenciales de Stephen y la escena del encuentro con el jesuita. Aquí por el contrario, se mezclan, sirviendo la descripción de las mortificaciones que realiza Stephen, como contrapunto escrupulosamente piadoso a las intervenciones del jesuita, que aparece gracias a eso excesivamente “liberal”, logrando así una textura más propiamente dramática, fundamentada en las tensiones entre los personajes, y que dibuja a un receptor implícito de carácter espectacular, ya no un lector, que reflexiona y contrasta ideas, sino un potencial espectador, que privilegia la percepción de comportamientos y conflictos.

Omisiones

Las **omisiones** y las **adiciones** tienen en común el hecho de poner **distancia entre la versión y el original**, ya sea retirando o añadiendo elementos de manera notoria. Considerando las características de los cuatro conceptos, la traducción de los elementos del original a la versión podría resumirse en el siguiente esquema:



En una línea creciente de diferenciación, pero con fronteras flexibles entre los campos. Por esto, la misma aclaración que se hizo con respecto a la artificialidad de la separación entre *permanencias* y *variaciones*, se aplica para la diferenciación entre estas últimas y las *omisiones* y *adiciones*.

Un elemento importante del *Retrato* que la versión teatral ha omitido es el que Booth describe de la siguiente manera:

The steps in the growth are obviously constructed with great care. Each of the first four sections ends a period of Stephen's life with what Joyce [...] calls an epiphany: a peculiar revelation of the inner reality of an experience [...] Each is followed by the opening of a new chapter on a very prosaic, even depressed level. Now here is clearly a careful structural preparation¹³ (1973: 191).

¹³ “Los escalones en su crecimiento están evidentemente contruidos con gran cuidado. Cada una de las primeras cuatro secciones finaliza un periodo de la vida de Stephen con lo que Joyce [...] llama una epifanía: una revelación peculiar sobre la realidad intrínseca de una experiencia [...] Cada una es seguida por la apertura de un nuevo capítulo en un nivel muy prosaico, e incluso abatido. Pues bien, aquí hay claramente una preparación estructural cuidada”.

Mientras que la novela tiene una estructura cíclica, el drama se decanta por una progresiva. Los finales de cada periodo también marcan saltos en el tiempo relativos al crecimiento de Stephen, pero ya no generando la visión irónica que el *Retrato* impone desde la estructura a los triunfos del protagonista. Este cambio es uno de los que más determina la distinta interpretación de uno y otro textos, según se verá más adelante, ya que la elección de los acontecimientos que se presentan y los que no, en el ámbito de la temporalidad, establece “qué importancia reciben unos y otros” (Sanchis, 2003: 36).

Por supuesto no todas las pérdidas de información son tan relevantes, en la gran mayoría de los casos los elementos elididos son resumidos, combinados o sustituidos. Por eso **se ha utilizado la expresión *omisiones*, para focalizar la atención sobre los procesos en los que la ausencia salta a la vista e impone una clara diferencia.** En una primera lectura de la *Carta* podría parecer que hay pocas sustracciones de este tipo, por lo que se trataría de una versión bastante apegada al original; sin embargo, las pocas que se encuentran son, como la anterior, fundamentales en la novela.

Una de ellas, quizá la principal, es la “transformación gloriosa” de Stephen en artista. Con o sin ironía, el *Retrato* presenta a un protagonista cada vez más convencido de su vocación artística, mirando el mundo a través de los ojos de la poesía, deslumbrado frente a la belleza de algunas frases –hecho que, como se indicó más arriba, está presente sólo en una ocasión hacia el principio de la *Carta*; mientras que en la novela más bien se va agudizando hacia el final, indicando con claridad un cambio, no una cualidad de Stephen– y, en definitiva, renunciando a todo lo demás que hasta el momento había guiado su vida y declarándolo abiertamente:

Te voy a decir lo que haré y lo que no haré. No serviré por más tiempo a aquello en lo que no creo, llámese mi hogar, mi patria o mi religión. Y trataré de expresarme de algún modo en vida y arte, tan libremente como me sea posible, tan plenamente como me sea posible (RAA: 280).

Sería demasiado decir que este elemento esté absolutamente ausente en la *Carta*, pero en definitiva nunca se hace explícito, no se corresponde con un

aprendizaje paulatino del personaje y, sobre todo, jamás presenta el carácter de “epifanía” que se ha señalado.

En estrecha relación con el anterior, otro factor omitido es el de la ambigua ironía hacia el nombre de Stephen Dédalus, que engloba al menos tres referencias esenciales: el contraste con San Esteban, el primer mártir cristiano, que constantemente alimenta las reflexiones sobre la fe del protagonista; los juegos de palabras entre su nombre y el griego *stephanos*, “corona”, y la comparación con Dédalo en relación a la creatividad y la libertad. El siguiente ejemplo delata cómo se relacionan estas referencias entre sí y con otros elementos para generar posturas acerca de Stephen:

-¡Stephanos Dédalos! ¡Bous Stephanoumenos! ¡Bous Stephanephoros!

[...]Ahora más que nunca le parecía profético aquel extraño nombre que llevaba [...] Ahora, al nombre del fabuloso artífice, le parecía [...] ver una forma alada que volaba por encima de las ondas y escalaba lentamente el cielo. ¿Qué significaba aquello? [...] ¿Era una profecía del destino para el que había nacido, y que había estado siguiendo a través de las nieblas de su infancia y de su adolescencia, un símbolo del artista que forja [...] un ser nuevo, alado, impalpable, imperecedero? [...] Su corazón temblaba [...] Este era el llamamiento de la vida [...] ¡Sí! ¡Sí! ¡Sí! Encarnaría altivamente en la libertad y el poder de su alma, como el gran artífice cuyo nombre llevaba (RAA: 189-191).

La primera frase, pronunciada por sus amigos, derrama ironía, ya que equipara a “Stephanos Dédalos” –una deformación de su nombre que más o menos podría significar que es un Dédalo coronado y, por ende, una figura de respeto– con dos “Greek variants for ‘ox bearing wreaths’ (i.e., being led for sacrifice)”¹⁴ (PAYM: 149). Stephen parece percibir sólo el primer sentido, derivando de allí su gran epifanía, el momento en que decide abandonar la religión, para seguir el camino del arte; pero ignorando un punto que sí perciben los lectores, que su “coronación” no lo conduce precisamente hacia la glorificación, sino al sacrificio. Este juego complejo de sentidos es reducido en

¹⁴ “Variantes griegas para ‘buey con corona’ (es decir, ser llevado a sacrificar)”. Según la nota del editor, Brandon Kershner.

la *Carta* a una simple enumeración burlona: “FLEMING: ¡Eh! ¡Stephanos! ¡Stephanóphorus! ¡Stephanoumenos! (571)”, que definitivamente no da cuenta de toda la riqueza asociativa entre su nombre y todas las referencias señaladas.

Otros importantes campos omitidos –o al menos, reducidos hasta prácticamente ser imperceptibles– son:

a) Las *teorías estéticas* del protagonista, que acompañan su epifanía vocacional antes descrita.

b) Las *complicadas relaciones familiares* de Stephen, vinculadas con:

- Sus opiniones políticas y religiosas, fragmentadas y contradictorias como en el seno familiar, donde las peleas entre su tía Dante –que representaría el respeto a la Iglesia católica con expresiones como “Los sacerdotes han sido siempre los verdaderos amigos de Irlanda” (RAA: 42)– y su padre y otros miembros –que defienden lo contrario, “Somos una raza manejada por los curas [...] y dejada de la mano de Dios” (RAA: 41)–, son constantes:

- ¡Que no haya Dios en Irlanda! ¡Es ya mucho Dios el que hemos tenido en Irlanda! [...] ¡Afuera con él!

- ¡Blasfemo! ¡Demonio! –chilló Dante, poniéndose en pie y casi escupiéndole el rostro (RAA: 43).

- Graves dificultades económicas, que provocan que sea Stephen el único miembro de la familia con formación profesional, un factor que finalmente lo alejará de los demás.

- Un sentimiento de vergüenza frente a su familia, en parte por lo señalado en el párrafo anterior, pero también por comportamientos como éste:

La tarde del día en que los bienes fueron vendidos, Stephen siguió mecánicamente a su padre por la ciudad de taberna en taberna. A los vendedores del mercado, a los camareros [...] mister Dédalus les había repetido la misma historia, que él era de Cork y que había estado durante treinta años tratando de librarse allá arriba, en Dublín, de su acento del sur; y

que aquel Perico el de los Palotes que iba con él era su hijo, pero que aquél ya no era más que un castizo de Dublín (RAA: 103),

que lo lastiman y lo confunden.

c) La incipiente *rebeldía de Stephen frente a la autoridad*, en momentos como cuando, después de ser castigado por el prefecto por no escribir en clase, aun teniendo una justificación válida, decide acusarlo con el director del internado, causando incluso la admiración de sus compañeros.

d) *La radicalización de su postura contra la religión, privilegiando el arte*, un elemento que en la versión teatral apenas se roza, como ya se indicó en el primer apartado. En este sentido, es ejemplar el siguiente caso. En la novela el argumento que le da Heron para provocar la discusión sobre quién es el mejor poeta, Byron o Tennyson, es que el primero:

es herético e inmoral.

-Me tiene sin cuidado lo que sea –exclamó vivamente Stephen (RAA: 90),

subrayando con ello su independencia intelectual. En la *Carta*, en cambio, se reduce a una pelea casi infantil:

STEPHEN: Lord Byron es el más hermoso poeta que la humanidad haya conocido [...]

WELLS: Lord Tennyson es el mejor poeta del mundo.

STEPHEN: No es cierto.

FLEMING: ¡Confiesa!

STEPHEN: No.

FLEMING: ¡Confiesa! [...] (549-551).

Adiciones

También en relación con Stephen, la *Carta* profundiza en cambio en una perspectiva de su personalidad que en el *Retrato* no ocupa el sitio primordial: la

concentración de su atención en sí mismo, llegando a compararlo con *Dorian Grey* (y Narciso, por ende):

FLEMING: [...] (*Stephen contempla el espejo.*) Si estuviera vivo Oscar Wilde para verte... (575),

símil ausente en la novela. En ella se puede ver a Stephen siempre ensimismado, privilegiando lo individual sobre lo social y enfrascado con terquedad en sus opiniones, rasgos todos que pueden conducir a percibirlo como un ser narcisista; sin embargo, en todo momento se mueve al lector a matizar sus juicios, ya que dicha característica está rodeada por muchas otras. Es posible ver con esto, además, cómo se alimentan mutuamente los distintos procesos de “traducción intersemiótica” que se han venido exponiendo.

Es innegable que la *Carta* centra la atención sobre Stephen, no es gratuito que en ella se haga explícito que es su voz la que narra. De hecho, la repetición de un texto clave lo subraya: se trata de la frase que abre la obra, “En aquellos tiempos –ah, qué buenos tiempos eran” (531), que luego vuelve a aparecer hacia el final de la obra en el siguiente contexto:

Stephen se queda pensativo un momento y se pone el espejo frente a la cara. Lo contempla alrededor de dos minutos, sin notar que escapan dos frases de su boca:

STEPHEN: En aquellos tiempos... ¡Qué buenos tiempos eran!... (579)

Esta acción sustituye a una serie de recuerdos que se le vienen en avalancha acerca de su madre (RAA: 79-81). Pero no es lo único que hace, al repetir una frase ya pronunciada, tiende un hilo entre los acontecimientos distantes en el tiempo, e incita a pensar que en esos “dos minutos” Stephen ve pasar por su mente la historia que los espectadores acaban de presenciar. De hecho, con este recurso se condensa todo lo contado en un breve momento y se conduce a los espectadores a repararlo.

Otro recurso que usa la *Carta* para guiar la lectura es la distribución de los sucesos en seis grandes secuencias y, sobre todo, los títulos que les asigna, que actúan como filtros que dan una pátina particular a cada conjunto de acontecimientos: “La infancia”, “El castigo”, “El pecado”, “El infierno”, “La

penitencia” y “La absolución”. Se habló antes de que el *Retrato* está estructurado a partir de las distintas etapas de la vida de Stephen, presentando cada una como un proceso que comienza por una visión negativa para llegar a una “epifanía”, y generando así un ritmo cíclico. La versión teatral, en cambio, se estructura a partir del seguimiento de un solo proceso, que es la maduración de Stephen, pero bajo la luz de su relación con la moral religiosa.

Es curioso constatar una paradoja que se va descubriendo con la exposición de las *adiciones* que hace la *Carta*: si bien añaden información, tienen la función de fijar la atención sobre puntos específicos del original y, por ende, de *omitir* otros. Un ejemplo claro de este sistema se encuentra en el momento en que se representa el encuentro del protagonista con la prostituta. Para hacerlo podría haber sido usada, como en otras escenas, la vía de la narración –elegir presentarla por tanto como un acontecimiento “extraescénico” en términos de Sanchis (2003: 36)–; sin embargo, se opta por la representación directa:

STEPHEN: [...] Una mujer joven [...] le dijo:

WELLS: - Buenas noches, ricura.

Wells lo jala de la camisa y lo sienta mientras juega con sus lentes. Fleming se desnuda [...] Fleming coloca su sexo entre las piernas y abraza a Stephen (553-554).

Con esta elección, aun cuando Fleming coloque “su sexo entre las piernas”, inevitablemente se dota a Stephen de cierta indefinición sexual, que si bien está presente hacia el inicio de la novela, después desaparece por completo dando paso más bien a la abundancia de relaciones heterosexuales, primero, y luego a una cierta indiferencia –ya no indefinición– frente a lo sexual.¹⁵

Por último, queda hablar del cierre que propone la *Carta*. La novela termina con la partida de Dublín por parte del protagonista. No obstante, al considerar que la versión teatral toma también como origen al primer capítulo

¹⁵ No obstante, si se consideran los episodios de *Ulysses* no incluidos en la *Carta*, puede constatar que luego Stephen volverá a su costumbre de visitar los burdeles y, por lo tanto, a la heterosexualidad activa (capítulo 15).

de *Ulysses*, esa partida se complementa con otra, la de la torre en que Stephen vive con Buck Mulligan. Lo cierto es que en ningún caso finaliza con:

Wells se asoma [...] vestido como un antiguo domador de circo [...] abre su maleta de la que caen pelotas de esponja de colores. Se escucha la canción Where the streets have no name, de U2. Oscuro. (580)

Un final que por introducir un anacronismo flagrante, puede parecer bastante alejado del original, pero que, como en la mención de Wilde que se ha citado antes, no hace más que aprovechar un conocido referente irlandés para dotar de resonancias al discurso. *Where the streets have no name* fue escrita por Bono, según él mismo ha declarado, porque:

in Belfast you can tell somebody's religion, you know, from what street they live on. You just have to say where you're born and everybody knows if you're a Catholic or a Protestant¹⁶ (Bono, 2000) [...] I often feel very claustrophobic in a city, a feeling of wanting to break out of that city and a feeling of wanting to go somewhere where the values of the city and the values of our society don't hold you down¹⁷ (Bono (1987b).

Conociendo estas referencias, definitivamente ya no parece gratuita su inclusión como cierre de la *Carta*, pues es un excelente equivalente para la idea de partida. La letra misma insiste constantemente en la búsqueda de la libertad:

I wanna run, I want to hide
I wanna tear down the walls
That hold me inside¹⁸ (Bono, 1987a).

De la misma manera, el video musical dirigido por Meiert Avis nos presenta a U2 interpretando la canción en el tejado de un edificio, mientras la policía trata

¹⁶ "En Belfast puedes decir la religión de alguien, sabes, de acuerdo a la calle en que vive. Sólo tienes que decir donde naciste y todos saben si eres un católico o un protestante".

¹⁷ "Con frecuencia me siento muy claustrofóbico en una ciudad, una sensación de querer salir de esa ciudad y una sensación de querer ir a algún lugar donde los valores de la ciudad y los valores de nuestra sociedad no te mantengan oprimido".

¹⁸ "Quiero correr, quiero esconderme, / quiero tirar los muros / que me mantienen cautivo."

de impedirselo. Bajo la luz de esta información, incluso la figura de Wells vestido como “un antiguo domador de circo” y las pelotas que caen de su maleta cobran sentido. Es necesario recordar que Wells ha personificado a lo largo de la *Carta* a las figuras de autoridad –y específicamente, de autoridad religiosa. Por tanto, presentarlo ataviado de esa manera es ridiculizar al poder y mostrarlo cediendo, liberando el color, la alegría, la espontaneidad, el azar. Logra así lo que Sanchis llama, aludiendo a la figuratividad, *autoconsistencia*, “la coherencia que existe entre las leyes que rigen ese mundo ficcional” (2003: 55), un *mundo posible* (Crf. Eco, 2000).

Es interesante ver cómo incluso lo que en principio parece más alejado, se integra de forma orgánica en los hilos que unen a la versión con el original.

La lectura

Se ha constatado que *James Joyce. Carta al artista adolescente* deja de lado temas fundamentales en el *Retrato del artista adolescente*, empezando por el más esencial: la experiencia de epifanía en el abandono de la religión por la poesía. Pero eso es porque un retrato no es lo mismo que una carta. Desde el título, la novela hace explícita su intención de describir al artista. Y para lograrlo, es evidente que debe focalizar primordialmente no sólo su formación, sino también su desarrollo. Una carta a un artista adolescente, en cambio, es una serie de consejos para la formación de alguien que aún no lo es a cabalidad. Así, el drama se centra en los pasos que ponen en disposición al protagonista para conseguirlo. Principalmente, en la formación de su conciencia. Lo que llama la atención es el hecho de que se le dé un papel tan relevante a lo religioso dentro de este desarrollo. Y aún más específico, al sentimiento de culpa.

Esto no es caprichoso, dice Ricoeur en su *Finitud y culpabilidad*, que “Con la culpabilidad nace la conciencia”, ya que “es la interioridad realizada del pecado” (1969: 424). En efecto, si bien no sea quizá la única, el sentimiento de culpa sí es por lo menos una de las primeras vías a la reflexión sobre la propia persona. Ahora bien, siguiendo aún la argumentación de Ricoeur, “para llegar

al comienzo primero hace falta que el pensamiento se ambiente plenamente en la atmósfera del lenguaje” (701). Por tanto, desde un principio, experiencias como la culpa, el pensamiento autoconsciente y el lenguaje vendrían de la mano. Pero no se trata en este caso del lenguaje en cualquier manifestación, sino específicamente del lenguaje figurado, ya que “la conciencia del yo se forma en su profundidad a base del simbolismo” (243). Y viendo los vínculos que ya se han señalado, no es coincidencia que también “el lenguaje privilegiado de la culpa tiene marcada preferencia por la expresión indirecta y figurada” (*Ídem.*).

Así es, el momento en que Stephen mira el espejo y de pronto repasa su vida pasada, es detonado por la conciencia de culpa frente a la muerte de su madre. De esta manera, mediante “la confesión”, que no es otra cosa sino la exteriorización, la puesta en lenguaje de su experiencia interna, “coloca la conciencia de culpabilidad bajo los rayos luminosos de la palabra” (241). En efecto, mediante esta operación, el sujeto se obliga a darle orden y coherencia a lo que en principio es caótico e incontrolado. De hecho, la *Carta* –y también el conjunto formado por el *Retrato*, *Ulysses* y *Finnegans Wake*– es precisamente eso, un intento por mostrar de forma legible la interioridad del hombre.

Es sorprende –aunque no fortuito, se podrá ya suponer– cómo la *Carta*, con esa disposición de sus secuencias que había sido juzgada como reductiva, sigue fielmente a las principales experiencias vitales ligadas con la culpabilidad. Stephen muestra desde el principio una clara propensión a la reflexión, cuestionándose constantemente sobre la validez de sus propias ideas y las de los demás. Pero pronto bascula hacia la experiencia de pecado, uno específico, la lujuria. Sigue Ricoeur, “parece haberse establecido desde tiempo inmemorial una complicidad indisoluble entre sexualidad e impureza” (269). Así, de ser un modelo de comportamiento, de pronto Stephen se ve “aplacando los monstruosos deseos de su corazón” (Acosta, 1996: 552).

A partir de ese momento caerá en el estado de indiferencia en que:

Su alma se estaba tumefactando, cuajándose en una masa grasienta que se iba hundiendo llena de un oscuro terror [...] buscando con ojos torpes [...] un dios bovino en quien poder fijar la mirada (*Íbid.*: 557).

Y es que con el pecado,

penetramos en el reino del terror [...] el peligro de perder para siempre la capacidad de amar, el peligro de convertirse en un cadáver (Ricoeur, *Íbid.*: 265, 272).

Baste recordar en este punto la descripción del infierno que Stephen visualiza, cuyo rasgo más relevante no es algo físico, sino la incapacidad para expresarse. Pues bien, será el miedo a este hecho el que moverá al protagonista a abandonar el pecado y “volver al buen camino”. La confianza en sí mismo, sin embargo, se ha quebrantado, por lo que salta hasta el comportamiento contrario del pecado: el escrúpulo, expresado en la *Carta* por medio de los intentos excesivos de mortificación, subrayados por el contraste con la actitud más relajada del jesuita, en la escena en que le cuestiona su vocación religiosa. A partir de allí, vendría la recompensa divina. Sin embargo, Stephen vuelve a decidir abandonar la vida religiosa, pero ahora ya no por el pecado –que ni siquiera es un abandono real, ya que el ir “en contra” de Dios, implica una aceptación de su existencia y sus normas–, sino por la indiferencia.

¿Cómo puede Stephen, que ha conquistado a su conciencia a través del pensamiento religioso, renunciar a ese dominio sobre ella?

La respuesta a esa pregunta es la gran aportación del *Retrato*, pero sobre todo de la *Carta*, puesto que, con las decisiones que toma en su “traducción”, la ilumina. Lo importante de la conciencia de culpa es que, como en la historia de Dédalus, en ella

se manifiesta [...] la unidad profunda de los dos “éxtasis” temporales del pasado y del futuro; los impulsos prospectivos de todo propósito se cargan de retrospectión; a su vez, la contemplación dolorosa del pasado se incorpora a través del remordimiento a la certeza de una posible regeneración [...] el futuro tiende a integrar el pasado (*Íbid.*: 22-23).

Así es, lo que hace dicha conciencia es darle coherencia a los fragmentos dispersos de la vida humana. Defender que una persona es exactamente la misma en dos momentos de su vida separados por el tiempo, después de los aportes de la fenomenología, resulta francamente ingenuo. Pues bien, frente a esta imposibilidad de encontrar un núcleo unitario de la identidad personal, Ricoeur propone el concepto de *identidad narrativa* para tener aún la posibilidad de responder a la pregunta “¿Quién?” Ahora bien, según Ricoeur, dicha “respuesta sólo puede ser narrativa. Responder a la pregunta “¿quién?” [...] es contar la historia de una vida [...] *la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa*” (1996a: 997). Bajo esta perspectiva se comprende al hombre como el protagonista de su propia vida y a su vida como un cuento, una novela, una obra de teatro. Los acontecimientos arrojan luz unos sobre otros y su articulación le da un sentido a todo, un “hacia dónde”.

La conciencia de culpa le ha permitido a Stephen realizar este proceso sobre su vida, pero pronto se convierte en una cárcel donde domina la repetición de los actos, no la propensión hacia algo. Aclara Ricoeur: “la conciencia que sigue viviendo bajo el régimen de la ley desconoce su propio sentido” (1969: 433). Por ello Stephen abandona la religión por un camino que, aun dejándolo en libertad, es capaz de “narrar” su vida: el arte.

En efecto, el arte es el espacio idóneo para crear la historia personal sin sujeción a normas que provoquen sufrimiento. Es el reino de la indeterminación y, gracias a eso, de las decisiones individuales y subjetivas. Así es, toda obra de arte requiere ser leída en un sentido amplio del término, pide ser interpretada. Colocar esa visión sobre la vida humana es, por ello, un acto de absoluta libertad.

Conclusión

James Joyce. Carta al artista adolescente transmite este mensaje de libertad, en donde “Conócete a ti mismo” es equivalente a “Léete a ti mismo”, “Créate a ti mismo”, “Interprétate a ti mismo”, desde la curiosa postura de ser en sí una lectura, una interpretación. Podría ser, por ello, una radicalización del mensaje

–y lo es, en cuanto que lo focaliza–; sin embargo, elige el camino de la fidelidad. Un camino de humildad que al final de cuentas le engrandece. Procede así como el actor que, siendo el último eslabón en la cadena de la creación teatral, tiene la misión de transmitir visiones que no le eran propias pero que, al hacerlas suyas, le enriquecen.

Así es, las decisiones que la *Carta* toma frente a su original tienen que ver no sólo con lo que se ha llamado “su lectura”, sino también –movidada en parte por ella y en parte por las diferencias esenciales entre lo narrativo y lo dramático– por una perspectiva de apertura a la recepción de recursos extrateatrales –al menos en una visión aristotélica–, entre los que sobresalen, por el papel preponderante que llegan a tener y, sobre todo, por la forma en que construyen un discurso fresco:

a) El uso de la voz narrativa, pero no de forma directa, sino modelada por la presencia viva del actor y por recursos como la distribución en distintas voces o las repeticiones, generando así un híbrido que es propiamente teatral, pero también sin duda narrativo.

b) Con el punto precedente, los juegos de intercambio entre mimesis (representación en presencia de los acontecimientos) y diégesis (evocación en pasado de los mismos), que traen consigo forzosamente:

c) La utilización de distintos estilos para señalar distintas formas de ver y, por ende, de representar el mundo, exigiendo del espectador un proceso constante de readaptación a las convenciones, algo que aún ahora es poco común en el drama.

d) Relacionada con los anteriores, surge una característica que no podría ser más que teatral, pero que surge de la adaptación a los recursos narrativos: la repartición de papeles entre los personajes y, con ella, la ruptura de la típica relación uno a uno entre un personaje y un papel –y un actor, sería posible añadir.

e) La modelización del receptor implícito a partir de la implantación de distintos ritmos de lectura –algo que en principio podría parecer opuesto al hecho de que en el teatro el tiempo transcurre a su ritmo real, en presente, pero que

como se ha visto, puede ser modelado por medio de rupturas de la identificación entre el tiempo de la representación y el tiempo de la fábula, generando cambios en la percepción.

Estas son sólo algunas de las características que surgen de la combinación entre los recursos narrativos y los dramáticos, pero son innegablemente relevantes, ya que favorecen la renovación de ambos. En el caso específico de la *Carta*, dan lugar a un teatro basado en relaciones muy estrechas dentro de la escena y entre ésta y el espectador, apelando sobre todo a la generación de imágenes en la mente de éste, más que a la ilusión, y por ende, favoreciendo aquello que es más exclusivamente teatral frente a otras artes o medios de comunicación.

Apuesta así, como se decía al principio de este documento, por una teatralidad abierta al aprendizaje continuo, dispuesta a modificarse para darle voz a otras formas y que, gracias a esta condición “menor”, es capaz de “traducir” e incorporar aportaciones de cualquier procedencia, al bagaje de las artes escénicas, siendo así flexible al cambio y, por ello, la que renueva, la que libra del anquilosamiento, la que mantiene vivo al teatro.

Que sirva este documento no como una conclusión –que sus respuestas apenas rozan lo esencial–, sino como una invitación a nuevas investigaciones que sigan explorando esos terrenos aún abiertos: la comprensión del teatro como sistema comunicativo y sus relaciones dialógicas con otros sistemas; todo a través de la búsqueda de métodos que permitan un acercamiento crítico menos intuitivo, aunque sin caer en los extremos del didactismo, y un –ojalá – interminable etcétera.

Bibliografía

Acosta, Martín (1996). "James Joyce: Carta al artista adolescente" en *Teatro para la escena*, México, El Milagro/CONACULTA.

- (2008). "Entrevista exclusiva con Maestro Martín Acosta sobre su proceso creativo con la obra Eduardo II", en http://www.enkidumagazine.com/cultura/teatro/art/08/t_012.htm, consultada el 2 de mayo de 2009.

Anónimo (2008). "Teatro UNAM: Eduardo II", en http://www.teatro.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=177&Itemid=53, consultada el 2 de mayo de 2009.

- (2009). "Where the Streets Have No Name: Wikipedia, the free encyclopedia", [http://en.wikipedia.org/wiki/Where the Streets Have No Name](http://en.wikipedia.org/wiki/Where_the_Streets_Have_No_Name), consultada el 12 de mayo de 2009.

Aston, Elaine (1991). *Theatre as sign-system*, London, Routledge.

Avis, Meiert (1987). "YouTube: U2, Where The Streets Have No Name (Full Version – Live)", en <http://www.youtube.com/watch?v=QQxI9E19YBg>, consultada el 12 de mayo de 2009.

Batlle, Carles (2008). "La segmentació del text dramàtic contemporani", en *Estudis Escènics: Quaderns de l'Institut del Teatre # 33-34*, Hivern de 2008, pp. 13-35.

Beckett, Samuel (2001). *Detritus*, Barcelona, Tusquets (2^a. ed.), Col. Marginales # 60.

Bloom, Harold (2002). *El canon occidental*, traducción de Damián Alou, Barcelona, Anagrama.

Bono (1987a). "U2.com: Lyrics: Where The Streets Have No Name", <http://u2.com/discography/lyrics/lyric/song/168>, consultada el 12 de mayo de 2009.

-(1987b) "U2.com: Where The Streets Have No Name", <http://u2.com/discography/index/album/albumId/4031/tagName/singles>, consultada el 12 de mayo de 2009.

-(2000). "Bono Interview (transcript), 2CR FM, 18 Nov. 2000", http://members.tripod.com/u2_interviews/id205.html, consultada el 12 de mayo de 2009.

Borges, Jorge Luis (2004). *Obras completas*, Vol. 3, Barcelona, Emecé.

Booth, Wayne (1973). "The problem of distance in *A Portrait of the Artist* (1961)", en Beja, Morris. *James Joyce: Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*, London, Macmillan Education Ltd.

Chace, William (editor) (1974). *Joyce: Collection of Critical Essays*, New Jersey, Prentice Hall Inc.

De Tavira, Luis y Juan Antonio Hormigón (2008). "Compañía Nacional de Teatro de México: Un diálogo entre Luis de Tavira y J. A. Hormigón" en *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, Diciembre 2008, No. 123, Madrid, pp. 30-54.

Díaz, Raúl (2001). "Carta al artista adolescente", en *La Jornada*, Lunes 16 de abril de 2001, <http://www.jornada.unam.mx/2001/04/16/17an1esp.html>, consultada el 3 de mayo de 2009.

Eco, Umberto Eco, Umberto (1982). *The Aesthetics of Chaosmos*, traducción de Ellen Esrock, Cambridge, Harvard University Press.

- (1997). *Seis paseos por los bosques narrativos*, traducción de Helena Lozano Miralles, Barcelona, Lumen (2ª. ed.)

- (2000). *Lector in fabula*, traducción de Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen.

Ellmann, Richard (1982). *James Joyce*, New York, Oxford University Press (2a. ed.)

Enríquez, José Ramón (1996). "Introducción" en *Teatro para la escena*, México, El Milagro/CONACULTA, pp. 9-23.

- Eudave, David (2007). *Casos paradójicos de la identidad narrativa en el teatro de David Olgún*, tesis de licenciatura, México, Universidad de Guanajuato.
- Fischer-Lichte, Erika (1999). *Semiótica del teatro*, traducción de Elisa Briega Villarrubia, Madrid, Arco/Libros.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Editions du Seuil.
- (1989). *Figuras III*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen.
- Jakobson, Roman (1975). *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix-Barral.
- Joyce, James (1978). *Retrato del artista adolescente*, traducción de Dámaso Alonso, Madrid, Alianza Editorial.
- (1984). *Ulises*, Tomo I, traducción de José María Valverde, Barcelona, Lumen (5ª. ed.)
- (1993). *A Portrait of the artist as a young man : complete, authoritative text with biographical and historical contexts, critical history, and essays from five contemporary critical perspectives*, Boston, Bedford Books of St. Martin's Press.
- Pacheco Colín, Ricardo (2007). "Ópera Motezuma, de Vivaldi, por primera vez en América", en *La Crónica de Hoy*, Viernes 2 de marzo de 2007, http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_notas=288535, consultada el 3 de mayo de 2009.
- Partida Tayzán, Armando (1997). "Aspectos formales en la escritura dramática mexicana", en *Latin American Theatre Review*, Fall 1997, pp. 91-97.
- Pavis, Patrice (1990). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- (1993). "Estudios teatrales" en Marc Angenot, *Teoría literaria*, México, Siglo XXI.

- (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós, Col. Paidós Comunicación # 121.

- (2007). *Le théâtre contemporain*, Armand Colin.

Pérez-Plá, María (2006). "Ubican a Hamlet en la realidad de AL", en *El Universal*, Miércoles 4 de octubre de 2006, <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/50092.html>, consultada el 3 de mayo de 2009.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI (2ª. ed.), 2002.

Ricoeur, Paul (1982). *Finitud y culpabilidad*, traducción de Cecilio Sánchez Gil, Madrid, Taurus.

- (1995). *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*, traducción de Graciela Montes Nicolau, México, Siglo XXI.

- (1996a). *Tiempo y narración III*, traducción de Agustín Neira, México, Siglo XXI.

- (1996b). *Sí mismo como otro*, traducción de Agustín Neira, México, Siglo XXI.

- (1999). *Historia y narratividad*, traducción de Gabriel Aranzueque, Barcelona, Paidós / ICE-UAB, Col. Pensamiento contemporáneo # 56.

Sanchis Sinisterra, José (2002). *La escena sin límites*, Ciudad Real, Ñaque.

- (2003). *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque.

Sarrazac, Jean-Pierre, et al (2005). *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé.

Ubersfeld, Anne (1998). *Semiótica teatral*, traducción de Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra / Universidad de Murcia (3ª. ed.), Col. Signo e imagen # 18.

VV.AA. (2008). *Assaig de teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, Març 2008, No. 62-64, Barcelona.

Zárate, Elisabeth (2007). "DramaturgiaMexicana.com: Autores, datos de Luis Mario Moncada Gil", en <http://www.dramaturgiamexicana.com/autores/contact.php?id=28>, consultada el 3 de mayo de 2009.

Zavala Alonso, Manuel (2008). "Directores de Teatro en México, Artes e Historia de México", en http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=773433&categoria=10, consultada el 3 de mayo de 2009.