

DUBLINESES: **EL ARTE DE LA EPIFANÍA**

Fernando Albán

Gentes de Dublín o *Dublineses* es un texto compuesto por quince relatos cortos que, bosquejado en 1903, James Joyce terminó de escribir y se encontraba listo para ser publicado antes de 1907, pero salió a la luz recién en 1914 en Londres. Sin embargo, unos años antes de su publicación, un editor irlandés aceptó imprimir el libro con la condición de que el autor se comprometiera a entregar una garantía en previsión de una acción judicial por parte de las autoridades y de la consiguiente confiscación de los ejemplares. Joyce, que para aquel entonces habitaba en Trieste, decidió partir a Dublín y con la ayuda de algunos amigos logró reunir el dinero para cubrir la garantía exigida. Una vez que el libro fue impreso Joyce, recibió con gran sorpresa la noticia de que la edición completa había sido comprada por un desconocido y quemada completamente en la misma imprenta, con excepción de un solo ejemplar que le fue entregado al autor.

Muchas de las razones de las extremas dificultades que Joyce encontró para la publicación de su libro se encuentran en su obra misma. En ella Joyce no tolera la más mínima ilusión sobre la condición humana de las gentes de Dublín. Sin hacer ninguna concesión, el autor no duda en poner en escena mordazmente temas que la censura victoriana consideraba como intolerables: la profanación, en el relato «Las hermanas»; la perversión sexual, en el relato «Un encuentro». En su libro, Joyce no solamente trata con el mismo realismo y pone en el mismo plano a personajes como el cura, el pederasta, el alcohólico, el político y el proxeneta, sino que considera a los ciudadanos más respetables como detentores de un cúmulo de taras que van del alcoholismo hasta la pillería, mientras que la religión, el periodismo, la política y el propio arte son considerados como dominios exclusivos de la cobardía, la estupidez y la

hipocresía.¹ Pero, más allá de estos obstáculos que impedían la publicación de *Dublineses*, existía otro que, según Valery Larbaud, era de mucho más peso en la consideración de los editores irlandeses y es que en el libro de Joyce no solamente la topografía de Dublín es reproducida con exactitud, al haber trasladado al texto las calles y las plazas con sus nombres, sino que el autor va más lejos y decide mantener el nombre de ciertos comerciantes y de ciertos notables habitantes de la ciudad. En el cuento «Efemérides en el comité», los personajes que se reúnen a propósito de la conmemoración del aniversario de la muerte de Parnell vierten libremente opiniones poco respetuosas sobre la reina Victoria y sobre la vida privada de Eduardo VII.

En enero de 1900, Joyce leyó un ensayo ante la Asociación de Historia y Literatura de la University College de Dublín llamado «Drama y Vida». En él, Joyce establece que el origen del drama es la «Necesidad», puesto que este surge espontáneamente de la vida y es coetáneo a ella. La espontaneidad de la cual el drama es la manifestación y el vínculo con lo real que ello acarrea, harían que el drama sea ajeno a finalidades morales o a las exigencias estetizantes de belleza. «El arte queda obstaculizado por esta errónea insistencia en las tendencias religiosas, morales, estéticas e idealistas.» Sin velo idealista que sirva para hacer una «parodia de la vida» como medicamento requerido por «la inmundicia mental de los espectadores», el arte tiene como misión suprema «aceptar la vida tal como se presenta a nuestros ojos, y a los hombres y mujeres tal como los encontramos en el mundo real, y no tal como los intuimos en un mundo fantástico». El arte, como en su momento lo había planteado Nietzsche, es la suprema afirmación de la vida, pues en él se condensa el *sí* sin reserva con el que el artista deja venir aquello que no cesa de llegar. En esta aceptación extrema de la existencia, la vida se afirma como finitud y metamorfosis, es así cómo el sentido del drama en Joyce va en dirección de la aceptación del carácter pasajero, fugaz y hasta banal de la existencia. En esas condiciones la gran comedia humana, la que tiene lugar en la vida de la gente más vulgar, es el terreno sin límites para el artista de todos los tiempos.

La tarea del escritor es, según Joyce, la de pintar de la manera más precisa el mundo, si lo que se pretende con ello es describir toda la complejidad del hombre moderno. Y puesto que el mundo ha sido enmascarado por la búsqueda de finalidades estetizantes y moralizantes, hay que desenmascararlo, para ver emerger del cúmulo de sus ridiculeces la vanidad del mundo moderno. El arte de Joyce consiste justamente en mostrar la relatividad, la insignificancia. Desenmascarar al mundo equivale entonces a hacer sincera, franca, la experiencia de la apariencia, ello equivale a ver en la vanidad del mundo la mezquindad de la actualidad. Cuando en el cuento «Un triste caso», la señora

1. Jean Paris, *James Joyce par lui même*, Paris, Editions du Seuil, 1957.

Emily Sinico (que después de ser presa del alcoholismo fue encontrada muerta en la estación de Sydney) le pregunta al señor Duffy que por qué no escribía lo que pensaba, éste le responde con una sinceridad aterradora: «Para qué, le preguntó él, con cuidado desdén. ¿Para competir con fraseólogos incapaces de pensar consecutivamente por sesenta segundos? ¿Para someterse a la crítica de una burguesía obtusa, que confiaba su moral a la policía y sus bellas artes a un empresario?»

Dublín, ciudad de ciudades, será para Joyce el escenario en el que se juega infatigablemente la comedia humana. Así como Ítaca vive fuera de sí misma en manos de los pretendientes de la mujer de Ulises, Dublín, metrópoli de los Dublineses, vive exiliada de sí misma a causa de la invasión inglesa. La historia se repite y con ella la ciudad se ve condenada a vivir incesantemente la caída que la precipitó en la pérdida de sí misma. Incapaz de generar nuevos mundos, Dublín se cierra sobre sus muertos, quienes han asumido la dignidad perdida por los vivos. Metrópoli laberinto, sepulcro, que al haber traicionado, por obra de intrigas morales, al último de sus héroes, Parnell, «el Rey sin corona», se condenó a vivir el horror de una sociedad sin grandeza ni gloria.² La ciudad de los dublineses, dice Jean Paris, estaba cerrada sobre su horror, no conocía más que una fatalidad, la decadencia. El laberinto es entonces un castigo, es la prisión simbólica de la existencia, la condena de emprender un viaje sin horizonte.

Describir la inmensidad del exilio, enumerar los rostros, las máscaras, describir los pensamientos, los dolores y alegrías de los proscritos, esa es la tarea de Joyce, el escritor, y para ello desciende a las calles con su cuadernillo de notas para escribir la obra monumental e impersonal que le es propia. La calle, el boulevard, la plaza se convierten en el interior y los muros son el escritorio sobre el cual el escritor apoya su cuadernillo de notas. Lo que decía Walter Benjamin a propósito de Baudelaire se ajusta posiblemente para caracterizar la poética de Joyce: todo lo que la ciudad rompe, bota, todo lo que ella ha perdido, sirve al escritor para que de ello haga una selección inteligente. Colecionista de los desechos de la gran ciudad, sus héroes estarán hechos de la materia que la sociedad hecha a perder.

La comedia humana se juega en un sinnúmero de actos repartidos en el recinto cerrado de la metrópoli que vive de su exilio, y en cada acto, el hombre y la mujer solos, sin amor, carentes de mundo, expuestos a todo tipo de fechorías, de maneras y miradas melancólicas y que llevan en la frente, como Parnell, la marca del fracaso. A diferencia del escritor burgués —diría posiblemente Walter Benjamin— que mira el mundo pasar desde su ventana, James Joyce deambula en las callejuelas de Dublín, como Ulises deambula de isla en

2. James Joyce, «La sombra de Parnell», en *Escritos críticos*, Barcelona, Lumen, 1991.

isla, para levantar el inventario de las apariencias, para compensar mediante el despliegue de un sistema complejo de registro de marcas la ausencia de huellas y de mundo que acompaña la desaparición de los hombres en la muchedumbre de las ciudades modernas.³ Se requiere entonces que los habitantes de las ciudades estén como ausentes de sí mismos, que vivan de alguna manera el exilio de lo que consideran como su propio ser, para que el escritor pueda entrar cuando quiera en el personaje de cada uno, pero esto exige que el escritor sea él mismo y otro a la vez. El artista debe quedar parcialmente solo en medio de la muchedumbre pues de esa manera el espacio vacío, que el aislamiento ha provocado en él, se podrá llenar gracias a la visita estéril, imaginaria de los paseantes.

El arte de la epifanía es justamente lo que permite a Joyce atesorar hechos, huellas, rasgos, caracteres en el momento de la visitación fulgurante. La epifanía es la marca del hallazgo en el que la vida se ofrece a partir de su propia espontaneidad al observador, en un momento en que es llevado a la eternidad. En la espera del encuentro, la epifanía pasea por la ciudad ojos y oídos atentos. Según Jean Paris, la epifanía «es para las cosas lo que la muerte es para los hombres: el instante de la parálisis, el minuto de la verdad». La experiencia epifánica inmoviliza al objeto para devolverlo a su repetición fantasmal. El acontecimiento, desde su origen mismo, es confiado al espacio del registro como condición para alcanzar lo intemporal. Único e intemporal, el acontecimiento nace fracturado en su interior, fractura que permite que el acontecimiento dure, se repita, retorne infatigablemente siendo otro. El registro epifánico del mundo emigra así de un escrito a otro escrito y se constituye en un poderoso generador de nuevos textos, de nuevos mundos.

El arte como epifanía apunta en dirección de una suerte de generativismo de la inscripción que consiste en poner de manifiesto la posibilidad que está en juego en todo fragmento, posibilidad de ser extraído de su contexto de origen para ser insertado en uno nuevo, y dar lugar a un nuevo entramado textual. Los relatos de Joyce son en gran parte el resultado de un sinnúmero de inserciones textuales provenientes de contextos sumamente heterogéneos, este procedimiento supone que el cuerpo propio del texto se vea parasitado por una presencia extraña, extranjera que lo contamina y lo torna ajeno a sí mismo. La epifanía impide entonces que la obra se conserve intacta, inocente, fiel a sí misma, pues la inserción epifánica destina al texto, desde su nacimiento, a mantener una relación problemática e infinita consigo mismo. Toda la obra de Joyce es el testimonio de la aplicación de este recuso poético y puede incluso afirmarse que *Dublineses* es una prolongada secuencia de epifanías.

3. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Paris, Éditions Payot, 1979.

Cada uno de los quince relatos de *Dublineses* forman a la vez una pieza independiente y un entramado de relaciones que los mantiene dependientes de la obra entera. Paradójicamente, la singularidad constituida por cada cuento se logra al precio de convertir el relato en un espacio, donde resuenan los ecos de los otros cuentos que conforman el volumen. En *Dublineses* cada texto se convierte en fuerza generadora de los otros textos, puesto que todos ellos guardan en el secreto de su epidermis el entramado complejo de relaciones que lo constituyen a partir de los otros. Por otro lado, como si se tratara de ser exacto en el relato de los hechos, el narrador de los diferentes cuentos se abstiene de emitir cualquier tipo de elogio o de sermón para dar lugar a la constatación de circunstancias extrañas, que en algunos casos se reducen a ciertos hechos ocasionales: «Un encuentro», «Una nubecilla», «Un triste caso», «Efemérides en el comité». La marca epifánica es justamente el residuo dejado en el instante del encuentro súbito e inesperado, es el desorden de lo instantáneo en el que se desgarran la trama continua y uniforme de las causalidades. La manera abrupta e inesperada en que terminan las distintas narraciones marcan el carácter definitivo de las situaciones en las que se ven atrapados los personajes. No hay solución posible frente a los hechos súbitos y enigmáticos en los que estos se ven envueltos, como no hay salida posible de la ciudad que se cierra como un laberinto sobre sus habitantes, que como prisioneros asisten día a día a su propia degradación.

«La verdadera vida está en otro lugar.» Este es el rumor que se extiende en la ciudad hasta estrellar en los muros que la cercan. La esperanza que encierra este rumor es lo que lleva al joven personaje de «Un encuentro» a examinar a los marinos extranjeros para ver si alguno de ellos tenía los ojos verdes y encontrar al final de la tarde esos ojos verdes en un extraño que lo abordará con una violencia inusual. En «Arabia» las sílabas de ese vocablo en la boca de una muchacha despertarán en el joven narrador la evocación de una tierra profundamente perdida y al final de la jornada la rabia y la angustia hacen arder los ojos del personaje. En el último momento, Evelin no puede huir a la Argentina, porque el espectro de la madre se lo impide y la obliga a permanecer atada a la violencia de su padrastro. Chico Chandler renuncia a probar fortuna como escritor en el extranjero por la prisión familiar. Dublín no afloja a sus víctimas ni en medio del entretenimiento o de la diversión, en un recital, en una cena, en una carrera, en una caminata, se prepara pacientemente la peor de las decepciones.

Los tres primeros cuentos de *Dublineses* están narrados en primera persona, en ellos, el protagonista narrador es un niño que va camino a la adolescencia y la historia empieza con la muerte del preceptor para pasar luego en el segundo relato a la infancia vagabunda y terminar en el tercero con la desilusión del amor imposible. Estos primeros cuentos marcan un ligero corte en rela-

ción a los siete próximos cuentos, narrados en tercera persona, en los que se escenifican los siete pecados capitales: el orgullo, la avaricia, la lujuria, la envidia, la cólera, la gula, la pereza. En los últimos cuentos, narrados también en tercera persona, se vuelve a poner en escena la pérdida de valores que se opera en los primeros relatos, valores como el de justicia, de fuerza destruidos por los partidarios de Parnell que se proponen recibir en calidad de amigo al rey de Inglaterra. Como lo ha señalado Jean Paris, durante todo este trayecto y siguiendo un movimiento que va de este a oeste, Dublín va a caer progresivamente y definitivamente en la noche, en la que los personajes van a adoptar un aspecto cada vez más fantasmal. Conforme la sombra se va alargando con el caer de la tarde, un movimiento similar al de la desaparición de la luz solar se afirma a lo largo de *Dublineses*. Ese movimiento parte de la evocación vaga de regiones como Persia o Arabia, para llegar luego a París y Londres y terminar en el centro del infierno, que coincide con el centro de Dublín.

La extinción de la luz del día coincide con el fin de la evocación de tierras lejanas y con la afirmación de una luz cada vez más artificial. La caída de la noche da inicio al viaje hacia la nada, hacia la degradación progresiva de las vidas, hacia la parálisis y la esclerosis de los cuerpos. En «Las hermanas», que es el primero de los relatos de *Dublineses*, la palabra «parálisis» se le presenta al joven personaje narrador en el momento en que levanta la vista para contemplar la ventana de la alcoba, donde yace el cuerpo inmóvil del padre Flynn, su preceptor. El reverendo James Flynn, después de haber roto el cáliz, se sumerge en la demencia y en el claustro de su alcoba donde su cuerpo es presa de la más completa inmovilidad. Sin embargo, privado de todo sostén por la muerte de su preceptor, el joven héroe, que adquirirá luego el nombre de Stephen en *Dedalus*, quedará libre para la erranza vagabunda. En este primer relato de *Dublineses*, la visitación del muerto es la condición de la evasión en el joven personaje, aunque ésta no exceda los límites de la ciudad.

«Los Muertos» es el último relato de *Dublineses* en el que se produce la visitación de otro muerto que tendrá lugar luego de que Gretta, esposa de Gabriel, escuche una melodía que parece estar en antiguo tono irlandés. La música despierta en Gretta el recuerdo de Michael Furey, un joven que había muerto por ella cuando aquel apenas tenía diecisiete años. Al enterarse de aquello, Gabriel se sumerge en un extraño sueño fúnebre en el que el mundo entero y la comedia que en él se juega retornan al abismo. La nieve es, en el último relato de *Dublineses*, la muerte que, como la noche, poco a poco inunda la ciudad entera paralizándola, la nieve que termina por cubrir bajo un mismo manto a los vivos y a los muertos por igual: «su alma caía lenta en la duermela al oír caer la nieve, como el descenso de su último ocaso, sobre todos los vivos y sobre los muertos».

Mientras que en el primer cuento de *Dublineses* el retorno de los muertos entraña en el joven narrador una cierta disposición al movimiento y una liberación de ciertas mordazas morales, que llevaron a su preceptor a la más completa parálisis, en el último cuento, la visitación de los muertos provoca el hundimiento definitivo en la esclerosis, en la asfixia general. Del primer al último relato, el sentido de la visitación ha cambiado, en él se marca la degradación continua y sin tregua del drama humano de las gentes de Dublín. Pero, mas allá de esta diferencia en el sentido de la visitación, es preciso señalar que *Dublineses* se abre y se cierra en el instante preciso del retorno fulgurante de los muertos. Dublín, que en la última escena de *Dublineses* se halla bajo la mortaja blanca de la nieve, desespera desde el primer instante de no poder vivir sino bajo el asedio de los muertos. La vida, parece decirnos Joyce en sus relatos, no tiene otra posibilidad de ser vivida más que en el retorno espectral que la condena a subsistir exiliada de sí misma. Y, puesto que la escritura epifánica no es más que la marca que la vida traza a partir de su espontaneidad, escribir no puede ser posible sino tomando parte en el eco interminable dejado por el retorno de lo ausente en el corazón de la vida presente. Dublín es para Joyce la ciudad de la que no se puede salir, pero de la que es preciso escapar para poder escribir. Sin embargo, una vez en el exilio, la escritura traerá irremediabilmente la ciudad laberinto en la forma de su retorno espectral. ✱

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire*, Éditions Payot, 1979.
- Butor, Michel. «Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce», in *Essais sur les modernes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964.
- Derrida, Jacques. *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Éditions Galilée, 1987.
- Ellmann, Richard. *Cuatro dublineses: Oscar Wilde, William Butler Yeats, James Joyce, Samuel Beckett*, Barcelona, Tusquets, 1990.
- Joyce, James. *Dublineses*, Madrid, Alianza, 1991.
- *Escritos críticos*, Barcelona, Lumen, 1991.
- Joyce, James, y Julián Ríos. *Epifanías / Epifanías sin fin*, Barcelona, Montesinos Editor.
- Larbaud, Valery. «Préface: L'oeuvre de James Joyce», in *Gens de Dublin*, Paris, Plon, 1963.
- Paris, Jean. *James Joyce par lui même*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
- Tindall, William York. *Guía para la lectura de James Joyce*, Caracas, Monte Ávila, 1969.
- Valverde, José M. *Joyce*, Barcelona, Barcanova, 1982.