

Realismo e ironía, el camino de la palabra en *Dublineses**

Dominique Rabaté

Universidad Michel Montaigne Bourdeaux III
dominique.rabate@wanadoo.fr

“El objeto principal del género novelesco es el hombre que habla y su palabra”¹. Esta afirmación de Bajtin se aplica bien a la novela realista del siglo XIX, pero habría que matizarla porque el realismo se caracteriza esencialmente por una cierta desconfianza, más o menos fascinante, con respecto a esta palabra. Salida del espacio teatral donde despliega sus prestigios, se consigue supeditada a los discursos del narrador; deviene en palabra escrita. El discurso del personaje, incluso cuando guarda toda su fuerza (palabra ruidosa de comadreo o lengua en acción, en Balzac) toma distancia con el relato que lo enmarca. Esta desconfianza del escritor, que será mi tesis fundamental, deviene en el curso del siglo XIX cada vez más marcada, sobre todo en la escritura flaubertiana. El proyecto de *Diccionario de las ideas recibidas* indica aquí un límite, puesto que se trata, en la mente de Flaubert, de arribar a lo que no nos atrevemos, a “hablar más por miedo a contaminarse con el lenguaje de sus propios personajes”².

La obliteración aparente de la palabra del autor en favor de la de sus personajes lleva así a un plan irónico que da a entender lo ridículo y la precariedad de nuestros discursos. La escogencia de la prosa es evidentemente fundamental: consume la devaluación de una palabra que no cree más en un idioma absoluto, que rompe con la ambición del romanticismo. La entrada al realismo se hará así sobre el fondo de un funeral de la poesía. A fin de analizar de cerca las vías de esta palabra en su economía realista, me ha parecido interesante escoger la primera obra de James Joyce: *Dublineses* (escrita entre 1904 y 1907, publicada en 1914)³. Joyce sacrifica definitivamente sus tentativas poéticas, burlándose él mismo de su libro *Música de Cámara* apelando a la “música de orinal”, para dejar entrever que una página de “un pequeño nubarrón” le da más placer que todo un poema. Este cuento pone justamente en escena, bajo los trazos del Pequeño Chandler, a un adepto de Byron, en los sueños estrechos y estereotipados.

Joyce, heredero de la novela francesa o alemana de fin de siglo, que lee y anota con pasión, busca con *Dublineses* y el cuento corto una nueva forma de describir la parálisis irlandesa. El primer paso consiste, creo, en admitir la trivialidad del lenguaje, llevado muy lejos por el naturalismo. *Dublineses* apenas cultiva los efectos exóticos o cómicos de esta lengua oral transcrita (un ejemplo es el pasaje donde Kernan habla penosamente con su lengua cortada), pero mantiene este principio básico de realismo, para que tanto el discurso estándar como el personaje evidencien su hábito o su profesión. Bajo las armas del célebre “exilio, silencio y astucia” que le presta a Stephen Dedalus, Joyce lleva el realismo hacia una toma de conciencia (capital en ese momento clave de la historia literaria, precursor del modernismo futuro) del lugar del lector. Suspende los efectos de los cuentos, los deja flotar para que la significación última corra a cargo de su destinatario.

Quisiera demostrar, siguiendo en ese libro los caminos de la palabra (tanto sus eclipses como sus manifestaciones brillantes), que lo propio de *Dublineses* es justamente ir más lejos aún que Flaubert en la escenificación de la relación problemática que el sujeto establece con su discurso. Para eso habría que estar atento a los lapsus, a la interiorización del discurso, a la parodia, a los silencios y a los fracasos de la palabra; comprender así la necesidad de la posición del simulado retiro del narrador. Por lo tanto, estamos convencidos de que Joyce es un escritor muy consciente de los efectos de retardos propios de la escritura y de la lectura. Eso explica sin duda el impase con el teatro realista, lo que lo condujo a desechar uno de los sueños de juventud, al que no renunció del todo, pues publicó en 1916 *Los exiliados*. Pero es fácil burlarse de la insuficiencia de ese lenguaje dramático en relación a los avances de la prosa. El teatro- es decir la representación directa y no mediatizada del discurso de los personajes- ya no es el lugar para lo más rico de la literatura, según Joyce.

La devaluación de la autoridad de la palabra

El realista escenifica discursos mediocres. Esto significa que debe cuestionar todas las formas de autoridad reconocida de la Palabra. Sin mayúsculas, ya no tiene el peso de la Verdad o de la Revelación. *Dublineses* logra en cada uno de sus cuentos esa crítica de las instancias sociales de un discurso que siempre aparecerá devaluado. El ataque se dirige contra tres frentes: la Iglesia, 1 Citado por Juliette Frolich en su libro *Au parloir du roman* (SolumForlag y Didier Erudition, 1971) p. 7. Mis reflexiones de partida se inspiran en este hermoso ensayo sobre Balzac y Flaubert.

2 Carta a Louise Colet del 17- XII- 1852.

3 Citaré en el curso del artículo como edición de referencia *Gente de Dublin*, traducido por Jacques Aubert, NRF Gallimard, París 1974. Para las notas, la correspondencia y los otros textos, ver *James Joyce Obras I*, Biblioteca de la Pléiade, dirección de Jacques Aubert, Gallimard, París, 1982. De igual manera se tomará en cuenta *James Joyce*, de Jean-Michel Rabaté (Hachette, Portraits littéraires, 1993).

Nota del traductor: Se utilizará como referencia la traducción (inédita) de Eduardo Gasca de *Dublineses*.

la familia y la política.

La Iglesia Católica es uno de los principales blancos de *Dublineses*. Desde “Las Hermanas”, el personaje del padre Flynn inquieta con su boca babosa y sus lecciones irrisorias. Su enseñanza, que suscita las mayores reservas en Cotter, transforma la revelación de la palabra divina en un catálogo congelado de respuestas aprendidas de memoria. ¡Las lecciones de los Padres de la Iglesia impresionan por su cantidad! Ellos “habían escrito libros del mismo grosor que la Guía Telefónica, en letra tan apretada como la que se utiliza para las noticias jurídicas del periódico” (p. 37). Flynn es justo lo contrario de un pedagogo: se complace en perturbar a su alumno. Aunque el niño ve en él un modelo, los adultos se encargan de reducir la influencia del sacerdote.

El primer proyecto de edición de *Dublineses* debía concluir con “La Gracia”, relato donde la crítica a la iglesia es la más manifiesta, la más virulenta y cómica. El desarrollo en tres partes del relato es en sí mismo una parodia; el objetivo apunta, en el centro del cuento, a unas preguntas de fondo del catolicismo: la autoridad de la palabra del Papa. La elección hecha por Joyce es muy hábil: conocemos bien las razones históricas que llevaron al papado a imponer el dogma de la infalibilidad papal, al mismo tiempo que los estados de Roma se reducían como una piel de zapa. De hecho, es la confusión de lo temporal y lo espiritual lo que arruina todos los actos de la Iglesia. Joyce no perdona al clero Irlandés sus numerosas traiciones políticas, su compromiso con el opresor. ¿En qué se basa la infalibilidad del Papa? ¡En una enorme tautología! En la versión dada por Cunningham, esta es “la mayor escena alguna vez protagonizada en toda la historia de la Iglesia”

–Estaban en esa discusión, los cardenales y los obispos y los arzobispos de todos los rincones de la tierra con esos dos perros de pelea del demonio, hasta que el propio Papa se levantó y declaró ex cathedra la infalibilidad como dogma de la Iglesia. En ese preciso momento John MacHale, que venía discutiendo y debatiendo en contra, se levantó y gritó con garganta de león: ¡Credo! (pp. 208-209).

No obstante, el papa no puede engañarse sobre el momento al que se refiere ex cathedra; el vicio de forma lógica es patente y el efecto milagroso de esta tautología sobre MacHale absolutamente absurdo.

La sátira llega a su clímax en “La Gracia”: es suficiente dejar que se reproduzca el discurso de la Iglesia para apreciar la farsa. El ejemplo privilegiado del libro es evidentemente el sermón del padre Purdon (cuyo nombre oscila entre perdón y ¡una calle célebre por sus burdeles!). Tuvo que haber, antes, una transición irónica para que los oyentes se hiciesen críticos; ese momento es el de la confusión entre iglesia y lugar del espectáculo, la confusión entre “patio” y “nave” iniciada en las palabras de Kernan (p. 204). Una vez que hemos identificado la acción mundana para lo que ella está prevista, no tenemos más necesidad de crítica explícita para dejar estas palabras se destruyan solas.

La familia no propicia la mejor enseñanza. No hay en *Dublineses* ninguna figura positiva del padre (ni de su sustituto simbólico, el sacerdote). En los primeros relatos, a los que Joyce llama “de mi infancia”, el reemplazo de los padres por un tío y una tía facilitan sin duda esta devaluación de los adultos. La brutalidad de las relaciones padre-hijo está por todos lados. La familia es, según los relatos, el lugar de rituales más o menos vacíos (“Arcilla” o “Los muertos”). Es la prisión del pobre Mr. Doran en “La pensión”. Habría que decir que las madres son tan perjudiciales como los padres que idiotizan o castran. Son las mujeres las que reinan tiranizando cuando no son las víctimas sacrificadas de una sociedad que las aliena. “Eveline” ofrece la ilustración más patética.

Palabras muy raras se escuchan directamente en este relato. Sin tener en cuenta los llamados del fin del relato, todos los discursos directos se deben a los padres de Eveline. El padre profiere solo enunciados xenófobos o llenos de sobreentendidos, estereotipados, sobre los marinos y los italianos (pp. 66-67), palabras agresivas y paralizantes. Los únicos propósitos de la madre, sobre su lecho de muerte, están próximos al sin sentido en la repetición de una forma gaélica enigmática: “Derveaunseraun” (p. 68). Ningún consejo útil vendrá de ella; conduce, al contrario, a su hija a un pasado sofocante y arcaico. Eveline, amurallada en el silencio de su sueño, no conseguirá la fuerza para romper con la opresión y la explotación del medio familiar⁴.

El mundo de la política no es evidentemente escatimado. La crítica se desarrolla principalmente en el cuarto tipo de relatos, el de la vida pública. Es en este tipo de relatos donde se muestra el carácter más teatral. Es aquí también, creo, donde la escritura de Joyce explota los efectos satíricos. El director de esta puesta en escena caricatural queda “Día de la hiedra en la sala del comité”. El relato entero ridiculiza la enunciación de lo que debería ser un discurso grave y serio. Desde la apertura de la escena, alrededor del fuego muriente donde se atizan las cenizas blanquecinas, el símbolo del Fénix y de la regeneración por el fuego se ironiza. De esa manera ¡se augura un mal destino de la urna funeraria del pobre Parnell! Al mismo tiempo que, ironía suplementaria, su calor solo sirve de hecho para descorchar las botellas de cerveza negra que degustan los agentes electorales. Es este un leitmotiv cómico en *Dublineses*: no se habla sino de los vapores del alcohol, bien en “Contrapartes” o en “Una pequeña nube”. El colmo se alcanza en Mister Kernan. ¡Puesto que se bebe alegremente alrededor de un “enfermo” que está curándose de la intoxicación alcohólica! Y el empleo repetido del verbo “oficiar”, cada vez que hay que servir un trago, lo subraya. Se nota también el uso de “curate” en “Dos galanes”, que Jacques Aubert traduce por “desserveurs” (servidores) (p.86). Se puede enfatizar, suprema ironía, que cuando no se puede hablar, se cae fatalmente en el alcoholismo como lo muestra la historia de la

4 Joyce ha deliberadamente escogido hacer incomprensible el gaélico, cuyo renacimiento fue propuesto en Irlanda al comienzo del siglo. (n.t: El nacionalismo irlandés a comienzos del siglo XX se propuso instaurar el gaélico como idioma oficial), (como un retorno al origen) que daría inicio a un renacer de la cultura irlandesa autóctona). Ese retorno es para él un fraude: sirve más bien de signo sociológico, de marca esnobista como en “Una madre” o en el adiós de la señorita Ivors, cuando ella abandona la velada (238). Se consigue en *Dublineses* una tercera ocurrencia del gaélico, en “Una pequeña nube”, en boca de Gallaher, quien ha justamente abandonado a Dublin, y que recuerda una fórmula de brindis (a la que parece reducirse para él la lengua materna olvidada!). Incomprensible u ostentoso socialmente, el gaélico no ofrece ni refugio, ni autoridad.

señora Sinico en “Un caso lamentable”!

Para volver al “Día de la hiedra”, los agentes electorales se muestran todos interesados; es el dinero lo que los motiva y no sus convicciones personales. El hombre político ideal es por otra parte aquel que está presionado por las deudas como lo subraya cínicamente el señor Henchy (p. 162). La denuncia de los discursos pasa por esta ilustración materialista de las intenciones. Lo que es aparentemente noble y elevado se muestra bajo y corrompido. Es en este contexto que la enunciación del poema (citado íntegramente en el texto, y un tanto más amargo si se sabe que Joyce joven compuso uno sobre Parnell!) cae en el plato. Solo un silencio de tartufo recoge los últimos versos y el señor Crofton se contenta con alabar la forma: “bellamente escrito”! La hipocresía está en su cumbre puesto que es a una parodia de comunión parneliana a la que asistimos. Una asamblea de traidores y de Judas simula adorar lo que ellos han traicionado.

Tal es la primera lección de *Dublineses*: la simonía (término emblemáticamente destacado al comienzo de “Las hermanas”) reina en la palabra. Todos los lugares se cambian insensiblemente en bares, donde circulan dinero, palabras y frustraciones sexuales como lo indica claramente “Contrapartes” donde la frustración que alimenta en el fondo el discurso, es la más marcada. Lo espiritual se degrada en lo material; el signo se hace económico: El intercambio lingüístico está también esencialmente regido por el cálculo, el interés y las especulaciones sobre el provecho: se podría así leer “Después de la carrera”. Uno de los ejemplos más destacables de esta parodia, ya la he indicado, se consigue en la metamorfosis de la habitación de Kernan en bar privado. La alusión del señor Cunningham a un “pequeño asunto espiritual” (p. 201) no le falta sal, pues no estamos lejos de ver en ella, como Kernan, un lilote para una salida menos espiritual entre hombres! La confusión crítica de altura y de bajeza es entonces inextricable. . Es solamente un pequeño asunto... espiritual.

El anti idealismo

De una manera más general, la estrategia global de *Dublineses* es recordar el discurso en el orden del cuerpo. Bajo el sentimentalismo, falsea la pulsión vergonzosa. Este es el tema esencial del cuento “Arabia”⁵. Seguimos en él el proceso de idealización del objeto amado allí, pero la doble lectura que se puede hacer de los signos sentimentales hace que esta sublimación sea ambigua. El significado de Arabia también se metamorfoseó en un fetiche solipsista, puesto que en ningún momento, el niño deja el mundo que está construyendo: “Las sílabas de la palabra Arabia venían a mí a través del silencio en el que mi alma se regodeaba”(p. 58). Sin embargo, se necesita un florín, es decir, el mediador simoníaco del dinero, para llegar al reino mágico donde tintinean las monedas. Todavía es necesario, preparando la revelación final, este fragmento de diálogo escuchado entre los dos jóvenes ingleses y la muchacha. Epifanía, volveré sobre ella, donde se traiciona, en la aparente banalidad del intercambio, el juego de un coqueteo sin nada ideal.

La denuncia del sentimentalismo es una de los motivos recurrentes de toda la colección de relatos. “Un caso lamentable” es la mejor ilustración, podríamos decirlo por lo absurdo, del fracaso de la posición idealista. El Sr. Duffy no puede mantener la pureza con la que sueña. En la Sra. Sinico no encuentra un alma gemela, sino una mujer común y corriente. La aporía del sistema del señor Duffy se evidencia en el aforismo que le inspira su reciente ruptura: “El amor entre dos hombres es imposible porque no debe haber relaciones sexuales y la amistad entre un hombre y una mujer es imposible porque debe haber relaciones sexuales” (p. 146). No se podría resumir mejor el impase sentimental de la negación del cuerpo. La escena final de “Los Muertos”, entre Gabriel y Gretta, revela el mismo divorcio entre el sueño de la armonía amorosa y el deseo sexual, más brutal, sin “generosidad”, tomando el adjetivo que Gretta aplica a su marido. Volviendo a la realidad de su frustración, Gabriel, después de verse a sí mismo en el espejo, debe dar un paso adicional en la desvalorización narcisista: “Se vio como una figura ridícula, que actuaba como mandadero de sus tías, un sentimentalista nervioso bienintencionado que discursaba para gente vulgar e idealizaba sus propios anhelos bufonescos” (p.264).

Habría que pagar siempre un alto precio por los placeres donde ha tenido que vivir. El señor Doran, atrapado por la Sra. Mooney, tendrá que expiar sus fantasías nocturnas con Polly. El siguiente relato, “Una pequeña nube”, también nos presenta en el Pequeño Chandler una víctima patética del sacrificio conyugal. En “La Pensión”, la madre literalmente prostituye a su hija, con la complicidad objetiva del hijo-proxenetá y de la Iglesia, puesto que el confesor empuja a Doran a tal “reparación”. Por lo tanto, no hay ningún heroísmo en el discurso de los relatos de Joyce. Los momentos de “gracia” del discurso siempre están llenos de ironía. Luego de la frase hecha de Farrington, la pausa acecha inmediatamente la espontaneidad de la réplica y la mítica “primera vez” se repite hasta la saciedad en el bar. La palabra es, de hecho, el lugar de la jactancia, de la excesiva vanidad del sujeto. La frustración nunca está lejos, puesto que Farrington, cuyo bolsillo se agota rápidamente, no puede convertir su éxito en logro con la joven de la enorme bufanda. La sospecha de que siempre miente se vislumbra por su forma de expresarse, por lo que el lector se ve impelido a interrogar la verdad. Hugh Kenner⁶ señala precisamente que las motivaciones de Frank, el marinero evocado de “Eveline”, no están muy claras. La insistencia de “él dijo” (p. 66), cuando la joven recuerda las palabras de su novio, incita a verla solo como una trampa para corazones excesivamente crédulos. La mala fe es visible en todas partes, en las mentiras o en los silencios reveladores de los personajes, en un universo de signos que siempre exigen ser descifrados.

Entonces la palabra no responde más a un proyecto concertado (excepto cuando se trata de personajes manipuladores que engañan a otros, como la señora Mooney o Frank). Sus efectos siempre desbordan a su interlocutor. La numerosa presencia de canciones en *Dublineses* connota tal funcionamiento. Lo que se canta dice mucho más sobre el tema que lo que quiere el intérprete. Las canciones son una de las marcas típicas y específicas de la sociedad de Dublín, o más ampliamente, irlandesas,

5 Ver el artículo de André Topia: “La scène joycienne: la grille et le fantôme”, en *Fabula* n° 5, P.U.de Lille 1984.

6 Ver Hugh Kenner: *Joyce's Voices*, Faber & Faber, London 1978.

pero no es el color local lo que cuenta. La elección de los títulos, el momento de la ejecución están constantemente cargados de significados. En “Arcilla”, es la ocasión de un magnífico “error” por parte de María, que omite toda la segunda estrofa dedicada a la propuesta de matrimonio. Este lapsus repite, por eufemismo, el ardid que los jóvenes le han jugado. Del mismo modo, en “Arabia”, el poema que comienza a recitar al tío, “El adiós del árabe a su corcel”, arroja su sombra sobre el resto de la historia, puesto que el poema trata de un hombre dispuesto a vender su caballo. Esto constituye entonces un nuevo índice, alusivo, de la simonía que invade gradualmente todo el universo diegético. En “Los muertos”, la canción de tía Julia, “Vestida para la boda”, adquiere la misma ironía patética que en “Arcilla”. Y el texto de las canciones es crucial, incluso cuando la música parece dominar. En la continuidad del relato, Gabriel cae en éxtasis frente a su esposa que escucha, apoyada contra la barandilla, una canción que aún no conocemos. Ella deviene instantáneamente la alegoría de “Música distante”; sin embargo, la epifanía es engañosa ya que el contenido de la canción, La muchacha de Aughrim, evoca al niño muerto bajo la lluvia, presagia doblemente la confesión final de Gretta, tanto porque era la canción que cantaba Michael, y por su tema trágicamente anunciador. Nada se deja al azar en una red de pistas y significados cuyos efectos no se entregan de inmediato.

La distancia del narrador en cada cuento exhibe sutilmente la pausa que fija el discurso, la facilidad con la que cada quien se apodera de un rol. El señor Kernan se convierte en “La Gracia”, en un enfermo, orgulloso de estar cercado, lleno de trampas, allí donde todo el cuento nos ofrece expectativa sobre un pescador sinceramente disputado. Esta vocación general por las bravatas también aparece en “Dos galanes”, o de una manera muy reveladora, en los dos adolescentes de “Un encuentro”. Cuando son abordados por el extraño pervertido y ellos conversan con él, no pueden evitar alardear, cada uno en su propio dominio. El protagonista, interrogado sobre sus lecturas, cae en el juego: “Fingí haber leído todos los libros que mencionó, por lo que finalmente dijo: —Ah, veo que eres un ratón de biblioteca como yo. (p 51). Y más adelante Mahony, a propósito de los numerosos coqueteos, “descuidadamente indicó que tenía tres novias”. El adverbio es suficiente para denunciar la arrogancia del niño y su deseo de fingir ser un liberal. Es precisamente por eso que, sin darse cuenta todavía, los dos niños entran en el juego inquietante del adulto. Su jactancia revela su voluntad de parecerse al pervertido que ya marca su primer punto allí. Deja ver, de hecho, una contaminación perversa que es una de las características fundamentales de *Dublineses*.

La ironía de la narración nos ayuda a juzgar esta constante exageración del ego, a quien la realidad viene a recordarle su vanidad. Todas las caídas de los relatos son retornos a la vergüenza y a la derrota del sujeto: Chandler ridiculizado en su envoltura poética por el llanto de su hijo, Lenehan convertido en “discípulo” de su mediocre compañero. Es en cierto modo todo el trayecto de “Los Muertos” que enfrenta a Conroy en tres aventuras femeninas que son una debacle para su narcisismo, derrotado por lo que dicen las tres mujeres inesperadamente sobre él. Los momentos de triunfo son frágiles: la altura ilusoriamente alcanzada necesariamente requiere su “contraparte”.

La derrota del sujeto

La palabra en *Dublineses* me parece un signo seguro de la fragilidad del sujeto que lo denuncia. Ella indica y revela una falta, un vacío que se suponía debía esconder, pero que deja implacablemente adivinar. La palabra nunca tiene la última palabra.

El señor Doran ni siquiera nos dará la ocasión de verlo confesar su derrota frente a la implacable señora Mooney. Toda su entrevista queda deliberadamente fuera del campo. El verbo “hablar” en la boca de la madre, parece más una metáfora para “ejecutar” a su interlocutor que un verbo que signifique intercambio o comunicación. Recordamos que la señora Mooney “trata” los problemas morales como con un cuchillo de carnicero (93). La proeza que lleva a cabo Joyce en “La pensión” es justamente renunciar a la gran escena entre la madre y su víctima, su futuro yerno. A diferencia del tratamiento que uno esperaría en Maupassant, donde los efectos llegan a su apogeo, el cuento hace aquí una elipsis sobre esta entrevista, y nos ubica frente a la singular Polly soñando con su futuro, en la cama del señor Doran. Esta elipse es admirable. Suspende toda la mecánica narrativa para concluir en un silencio o una reticencia: “Sus esperanzas y sus visiones eran tan intrincadas que dejó de ver las almohadas blancas sobre las cuales fijaba la mirada y de recordar que estaba a la espera de algo.” (p. 99). El narrador, quien hasta ahora, nos ha entregado pensamientos, los recuerdos de diferentes personajes, se abstiene de penetrar más en el sueño (¿ingenuo o perverso?) de la niña, cuyo nombre adquiere entonces nuevos significados: Polly la múltiple, la cambiante; Mooney que también evoca sueños lunáticos. Mientras tiene lugar, fuera de escena, el triunfo de un verbo agudo, el texto se evade en lo inexpresable y en la reserva.

Lo mismo ocurre en “Dos Galanes”. Lo grotesco de este relato no reside realmente en los discursos de los dos “protagonistas”. Todo se ve desde el punto de vista de Lenehan. Es su expectativa el motor dramático de la historia. Por un nuevo efecto irónico, Lenehan se feminiza al convertirse en la persona con la que Corley tiene una cita, como la mujer en la primera parte del cuento. Y, en la caída final, en lugar de las palabras de Corley que esperamos, como Lenehan, la revelación y la aclaración de un oscuro procedimiento, por decir lo menos, solo tenemos el signo fascinante de su victoria: “una pequeña moneda de oro brilló en su palma”. Eclipsada en la noche por su brillo la luna que, por dos veces, se erige en el relato, la pieza sorprende nuestra mirada, provoca la fascinación de Lenehan, ¿devenido de golpe en el “discípulo” perverso de su maestro vulgar! La victoria de la simonía consiste en hacer de nosotros los atónitos cómplices de su realización.

Tal es la estructura de la perversidad en *Dublineses*, perversidad con la cual la escritura no puede establecer una relación neutra, sino que la encarna. Es esto lo que ejemplarmente pone en escena “Un encuentro”. La fascinación perversa comienza entonces desde que nosotros nos adentramos hacia el vacío hipnótico del discurso, hacia lo que es hueco. El primer signo de maldad, de orden eminentemente sexual, de parte del niño, viene de la mirada que él realiza sobre la boca del adulto. De su boca salvaje, el destaca: “Vi que en su boca había grandes boquetes entre los dientes amarillos.” (p. 51). Como el niño de “Las

hermanas”, fascinado por los “grandes dientes descoloridos” y por la lengua pendiente del padre Flynn, el protagonista de “Un encuentro” es oscuramente lanzado hacia ese vacío repugnante. El efecto hipnótico del discurso no viene de su contenido sino de su funcionamiento mismo: “Me dio la impresión de que estaba repitiendo algo que había aprendido de memoria o que, magnetizado por algunas palabras de su propio discurso su mente giraba lentamente dando vueltas y más vueltas sobre la misma órbita.” (p.52). Como en la boca, el vacío es aquí el centro de la palabra: lo desplaza y lo enrolla. Él a su vez nos lleva al círculo de su fascinación paralizante.

Lo ampuloso de este relato actúa fuera del lenguaje, no desplazándolo, sino provocando aturdimiento. Podríamos decir, más bien, que esa ampulosidad tiene lugar (como en el cine) en una suerte de campo extralingüístico, que permanece atrapado en el universo lingüístico. Esto es lo que sucede cuando el adulto se ausenta por un momento para participar en una práctica que podemos (¡muy bien!) adivinar⁷. La escena no es vista por el protagonista; él permanece mirando al suelo:

lo vi alejarse de nosotros caminando lentamente hacia el extremo más cercano del campo. Cuando se marchó nos mantuvimos callados. Después de un silencio de varios minutos oí a Mahony exclamar:

—¡No te digo! ¡Mira lo que está haciendo!

Como ni respondí ni levanté los ojos Mahony volvió a exclamar:

—¡No te digo!... ¡Ese viejo es bien cochino! (p.52).

Mahony solo puede repetir la misma interjección; su compañero, que también se niega a ver, entra en una negación parcial, y es entonces cuando decide mentir sobre sus nombres, firmando así el fracaso de su sueño de evasión.

Este breve ejemplo de diálogo me permitirá acercarme, en esta etapa, a la cuestión de las célebres epifanías de Joyce. Un cierto número de ellas presentan escenas enigmáticas de un orden difícil de definir. Todos son deliberadamente teatrales, porque su presentación indica algunos juegos de escenas, por la forma de las réplicas. Sin embargo, aún parece faltar allí algo: Joyce, escritor debutante, experimenta las líneas puntillosas, la ausencia de comillas, el suspenso de la significación de la escena de la que no tenemos sino un fragmento, “técnicas” que conseguiremos en *Dublineses*. Como lo nota muy fuertemente Jacques Aubert, en su introducción a la edición de Pléyades, “la epifanía no es del orden del ‘alma’; toca la relación del cuerpo con el habla” (p. LVT). La célebre definición dada por Stephen en *Retrato del artista adolescente* (que habría que tener cuidado en colocarla en un contexto potencialmente irónico del libro) enfatiza en esta lógica: “Por epifanía, él entendía una repentina manifestación espiritual traducida por la vulgaridad de la palabra o del gesto o bien por alguna frase memorable del mismo espíritu”. El artista está allí para consignar, para “registrar” esta revelación que permanece íntimamente ligada a lo más ordinario, a lo más anodino. Le da un marco pero es mejor dejar que los discursos floten en pedazos. Diré una vez más, tomando a Maupassant como contrapunto, que en Joyce los discursos no están encerrados, que se desbordan hacia aquello que, desde afuera, capta un significado menos oculto que elíptico. Se abren no a un oyente sino a un lector. Por lo tanto, la palabra se toma en el juego de la difusión, en los efectos de la contaminación, de los retardos. La epifanía no tiene verdaderamente lugar para el que enuncia, sino para aquellos que recogen rastros de ella.

Lo que escapa al sujeto

La epifanía necesita del tercero, del testigo. *Dublineses* logra fusionar dos tipos de epifanías que ya habíamos localizado en sus carnets de juventud⁸. Podemos entonces destacar que con *Dublineses*, Joyce pudo unir la escritura poética en prosa (algunos fragmentos de epifanías propiamente dichas, en tercera persona, así lo testimonian) con escenas lingüísticas stricto sensu: breves conversaciones escuchadas. Ante los relatos, lo “poético” y lo discursivo permanecen desarticulados; se juntan notablemente cuando pueden organizarse en una ficción más o menos extensa. El final de “Arabia” lo muestra bien. Las palabras intercambiadas entre los jóvenes, bajo su banalidad, esconden una revelación sexual para el niño pequeño. Pero necesitamos toda la narración para comprenderla. Es incluso el otro quien se ve obligado a leer la obscenidad latente allí; su escucha no es pasiva: es un verdadero desciframiento de signos que distorsiona el proceso aparentemente igualitario del discurso.

Otro episodio ejemplar en el fin de “Las hermanas”: la visita que hacen el protagonista y su madre a las hermanas del padre Flynn. Es el paso donde la oralidad directa está más marcada. El niño taciturno sigue la conversación de las mujeres. Es de hecho un momento muy disparatado del funeral, pues se invita a beber y a comer, al lado de la habitación del muerto. Las exageraciones, por supuesto, no tardarán en llegar. Eliza afirma sin pudor: “Jamás hubiésemos pensado que sería un muerto tan hermoso” (p. 40). Es la misma Eliza quien multiplica los equívocos: habla de ruedas “neumónicas” y confunde “for a daytrip” con “for a daycheap”. El pasaje, con sus efectos satíricos, tiene mucho que ver con una escena naturalista: denuncia, por lo absurdo de los ritos sociales inadecuados, humor negro. La falsa comunión mundana a la cual el protagonista está invitado tiene valor de emblema de esta parodia. Pero el efecto de esta escena no se detiene allí. Todo es incluso falseado por el silencio del niño: ¿qué piensa él de estas revelaciones parciales sobre su antiguo maestro? ¿Los adultos perciben su presencia? El conjunto del diálogo ya no solo apunta a hacer reír a la gente, sino que proyecta una sombra inquietante (transmitida por la sonrisa que flota en el cadáver del padre Flynn, como si él también escuchara todo) sobre el significado de estas anécdotas. La reserva del niño desplaza el campo de gravedad del pasaje.

⁷ Habría que recordar aquí que el contenido obsceno de este relato había escapado por completo a Grant Richards; Joyce mismo indica el sentido de su texto, de modo que en la siguiente carta, el editor decide tachar el cuento completo.

⁸ Umberto Eco ha demostrado en *La Obra abierta* (Seuil, 1965) que los cuentos se abren a una verdadera experiencia epifánica, dramatizando el viaje en lugar de darnos solo el momento revelador.

Imaginémonos lo que habría podido pasar en Maupassant. Por contraste, podemos medir la originalidad de la estrategia de escritura joyceana. En primer lugar, en un cuento que no es oralizado, que no tiene entonces un marco estrictamente definido, y cuyo propósito es ocupar todo el marco (todo comienza en la tercera repetición), es la heterogeneidad del relato lo que me sorprende. El discurso interior del protagonista, los diálogos, el sueño enigmático, la visita funeraria: el relato busca su centro. El título mismo se desplaza en relación al personaje del padre Flynn, descentramiento que se consigue notablemente en “Una pequeña nube”, cuyo título sigue siendo, en muchos sentidos, opaco. Allí donde Maupassant tematiza el tema de su relato, generalmente alrededor de un objeto (“La Parure” o “Le Petit Fût”), o alrededor de una expresión cuya recurrencia se acentuará en cada uno de los efectos (ver “Le Cochon de Morin” en *Les Contes de la bécasse*), el tema es indirecto en *Dublineses*, en especial en “Los Muertos”.

El sentido no se totaliza, escapa. “Las hermanas” nos muestra la implicación de un Yo siempre en retiro; el protagonista se esfuerza en comprender lo que él sabe, de hecho, ya. Su sueño interrumpido cuando se menciona desde la primera página de la palabra “simonía”, lo indica claramente. Al final del cuento, el misterio permanece entero en los sacrilegios del padre Flynn. Esto se debe a que el discurso no puede expresarse simplemente a través de la palabra. Se resiste, se interioriza. El comienzo del relato es asombroso, puesto que impone tres significantes opacos, surgidos no sabemos de dónde, como si el sujeto tuviera que hacerlo suyo a pesar de su extrañeza lingüística y semántica: “parálisis, gnomon y simonía”, todas en cursivas. Nos impone los tres significantes principales de la colección, pero conservando su resistencia como significantes. En consecuencia, los efectos no pueden llegar a su término. Por el contrario, entramos inmediatamente en el mundo de lo implícito, del eufemismo y de la reticencia. Las palabras del viejo Cotter están llenas de silencio, de sobreentendidos. Es necesario perforar el significado aparente, descifrar una palabra que evita un centro que se nos roba. Por lo tanto, un lenguaje fuera del lenguaje en particular ilumina todo el discurso: en el corazón de la palabra, un vacío fascina y perfora la cadena discursiva, la desplaza. Una confesión prohibida nos convierte en cómplices asombrados del sacrilegio del padre Flynn, cuya realidad tendremos que imaginar.

El retardo de los significantes es entonces la estructura profunda, esencial de *Dublineses*. Evita que el sentido se vuelva un bucle y desplace por ello al realismo en el cual se inscriben, en un primer análisis, los cuentos joyceanos. Los detalles allí devienen simbólicos; designan un todo que se niega. Pero este todo no pertenece a algún dominio sobre el cual el lenguaje tiene control; no apunta a ningún misticismo. Acordémonos del error cometido por Gabriel con su alegoría de la Música Distante. Es en el lenguaje donde se debe escuchar una verdad sufrida, en los lapsus, en los enunciados parciales, en las meteduras de patas, que no para de cometer Freddy Malins. La escritura del cuento se hace marcadamente alusiva, eufemística por necesidad.

La contaminación general

Aunque la oralización no es directa, aunque ningún narrador delegado tome nunca la dirección del relato, *Dublineses* es sin embargo el lugar de una contaminación general del discurso. La palabra del narrador no permanece neutra, es tocada por los efectos que he descrito. Se trata aquí de marcas más profundas que las únicas y famosas “bloody”, las que Grand Richard quería tan mal, y que Joyce defendía a todo costo, argumentando la necesidad económica absoluta de todo elemento en la escritura cerrada del cuento. “Arcilla” hace sentir bien esa proximidad de la lengua del narrador con el discurso tácito de su personaje. Toda la dulzura ingenua y bondadosa de la vieja mujer infunde el estilo del cuento, donde abundan las repeticiones y los adjetivos que serían los que podrían nombrar a María. He aquí su retrato: “María era una persona muy pero muy pequeña en verdad, pero tenía una nariz muy grande y una barbilla también muy grande. Hablaba un poco por la nariz, siempre en tono conciliador”. En realidad, escuchamos muy poco al personaje, pero su estilo colorea constantemente el relato. Habremos reconocido allí el célebre “Principio del tío Charles”, evidenciado por Hugh Kenner en *Joyce's Voices*: “el lenguaje narrativo no es necesariamente el del narrador” (p. 18). Como en la primera oración de “Los Muertos” analizada por Kenner, el discurso narrativo toma prestado el del personaje, dice en su lugar lo que no verbaliza.

“Un encuentro” proporciona un ejemplo más inquietante. Es el estilo incluso del narrador-protagonista que se desliza imperceptiblemente hacia la copia del discurso del pervertido. Leemos en la página 51: “Cuando prosiguió noté que su entonación era muy apropiada. Empezó a hablarnos de las muchachas y a decírnos del pelo tan suave y agradable que tenían y de lo suaves que eran sus manos y de cómo las muchachas no eran tan buenas como aparentaban si uno sabía ciertas cosas”. La doble repetición, en quiasmo, de “suaves” y “buenas” estructura ese extracto, pero, si la primera está en el interior del discurso del viejo monigote, la segunda hace eco en los pensamientos del protagonista, que emplea, sintomáticamente el mismo término ante lo perverso. En los dos discursos, se consigue el adjetivo “good”, en inglés, “correct” traducido, que es aquí evidentemente irónico, puesto que no permite justamente suponer correctas a las personas que están en el ambiente...

Estos efectos exigen un lector muy atento pero que, a medida que su escucha se vuelve más aguda, entra también en el juego de la perversidad. Eso se debe en gran parte, en mi opinión, a esta interiorización del discurso que ya he subrayado. Dublín, ciudad salvaje según la imagen de Epinal, es sorprendentemente taciturna: los silencios invaden los relatos, los blancos lo puntúan. El protagonista dublinés de los relatos es un ser muy pobre en discurso, como Eveline, una mujer joven completamente amurallada en su ensueño bovariano. No se abandona nunca el círculo pesado de sus pensamientos. El narrador de este patético relato habla en su lugar de su alienación, le presta su pluma para que podamos escuchar lo que no puede salir de un mundo interior sin abrirlo.

La soledad es también la suerte de la mayoría de los protagonistas del libro. La colección permite verificar la validez de las tesis de Walter Benjamin⁹. La novela moderna, de la cual se deriva el cuento corto, ha perdido, con la oralidad de un discurso

⁹ Ver « Le Narrateur » en *Essais II 1935-1940*, traducido por Maurice de Gandillac Bibliothèque Médiations, Denoël/Gonthier, Paris, 1983.

cercano, la siguiente facultad: “la de intercambiar experiencias”, la de hacernos receptores de una experiencia transmitida de boca en boca “(p. 56), o para la moral de un narrador que es un “hombre de buenos consejos”(p. 60). Benjamín agrega: “El lugar de nacimiento de la novela es el individuo solitario, que ya no puede traducir en forma ejemplar lo que hay en él más esencial, porque ya no recibe consejos y ya no puede darlos. Escribir una novela es poner de relieve, en una vida, todo lo que está más allá de toda medida”(p. 60). Si no hay más narrador para oralizar el cuento, es porque el espacio de Dublineses es la gran ciudad. Aquí hay un libro urbano con el cual el lector de ciudades no se distancia geográfica o socialmente; no hay un efecto exótico en estas vidas mediocres que son, ante todo, las nuestras.

Los cuentos de Joyce no transmiten ninguna lección positiva, ninguna moraleja práctica. La experiencia de cada sujeto es en buena parte incomunicable. La vida individual está bajo el signo de fracaso, del naufragio. Es suficiente aislar un momento significativo de la existencia del personaje para indicar el futuro inevitable que le espera. Por lo tanto, los cuentos pueden paralizarse, ya que nada vendrá a cuestionar un esquema de vida definitivamente trazada. Eveline siempre será, para nosotros, ese “rostro pálido (...) como un animal desvalido” que marca su petrificación final. El señor Duffy también debe hacer el amargo descubrimiento del vacío de su vida, del fracaso de su programa individualista. “Ahora que ella no estaba comprendió lo solitaria que debió haber sido su vida, sentada noche tras noche en aquel cuarto. La vida suya iba a ser solitaria también, hasta que también él muriese, dejase de existir, se convirtiese en recuerdo... si acaso alguien lo recordaba.”(p. 150).

Poner de relieve, en una vida, todo lo que está más allá de toda medida. La fórmula de Benjamin no debería llevarnos a esperar lo extraordinario. Cada vida ha perdido el punto de referencia de una apreciación inequívoca, que busca su “significado” y su justificación. La existencia más ordinaria se nos aparece a la vez en su singularidad, al mismo tiempo que es típica y emblemática. Entonces ningún protagonista, sobre todo el dublinés, puede convertirse en el centro de la historia. “El lector de la novela está solo. Él más que cualquier otro lector” (p. 75). Y es precisamente por esto, agrega Benjamin, que se arroja tan obviamente sobre el libro que va a leer, como a un fuego devorador. En el orden inmutable del texto, en un relato que nos presenta el destino de un personaje, él quiere conseguir el calor y la fuerza que faltan en su destino propio. Tendría que «asegurarse de vivir con ellos la experiencia de su muerte» (p. 76).

Del lector

Leer, es precisamente compartir esta soledad. Es estar solo, silencioso y exiliado para retomar las célebres palabras de Stephen Dedalus. Es haber roto con una comunidad (Irlanda, Dublin), alejándose de ella al menos un momento para volver a ser miembro, pero críticamente, indirectamente, después del desvío de una identificación problemática: la de la escritura, la de la lectura. Nosotros recordamos al señor Duffy, al cual probablemente nadie más seguiría. El libro, por lo tanto, no es el depositario del conocimiento; sus palabras no apuntan a la autoridad de los discursos que ha socavado. No se trata a su vez de erigirse en maestro; la relación con el libro debe, por el contrario, hacernos sujetos, apartarnos de la parálisis, a pesar de que los libros que cruzan Dublineses parecen fortalecer su dominio.

El personaje no puede comprender por él mismo el sentido de una vida que se le escapa. Vidas perdidas, vidas para nada pero duplicadas, por lo tanto, por lo escrito, recogidas por el relato que hace de él un narrador en retiro. Los actores de Dublineses terminan tocados en su propia mediocridad. Su esfuerzo para expresar lo que desafía el discurso es patético. Es a ellos a quienes incumbe la responsabilidad muy conveniente, pero que restituya su lucha interior. Al final de “Un caso lamentable”, leemos: “vio un tren de carga que salía a retorcerse de la estación de Kingsbridge, como un gusano de cabeza llameante que avanza retorciéndose en la oscuridad, obstinado y laborioso. Se perdió de vista lentamente; pero él todavía escuchaba en sus oídos el laborioso murmurar de la locomotora repitiendo las sílabas del nombre de ella” (p. 151). La imagen es responsabilidad del personaje: es él quien poetiza el tren, lo anima con una voz que dice un nombre que él no puede pronunciar en persona.

Joyce saca de ella una inmensa ventaja literaria: la simbolización de elementos realistas es el hecho del personaje. Lo real se duplica, a los ojos del protagonista, con un significado oculto. Así, es Eveline quien recuerda la agonía de su madre, del italiano que luego cantó bajo su ventana. La pesadez alegórica de esta escena no es agregada por el autor, pero entra en el mecanismo del ensueño de la joven. Ella es quien dramatiza este episodio. Joyce hace “mejor” aquí (por así decirlo) que Flaubert usando bien el personaje inverosímil y simbólico del ciego que canta en el momento de la muerte de Emma. Los personajes tematizan así, a menudo sin su conocimiento, lo que la historia pone en escena en un nivel superior. La complejidad de la red temática se escapa a cada actor de la historia, pero el autor no la domina como sobresaliente. Es en “Los Muertos” donde esta técnica alcanza su culminación: durante la noche, los personajes hablan interminablemente sobre la muerte, sin siquiera saber, como dice el título, que este es el verdadero centro de toda la fiesta.

Es entonces el lector quien agencia las series sin totalizarlas. Joyce le asigna, gesto decisivo del “modernismo” naciente, un lugar crítico- en todo el sentido de la palabra. Lugar que nunca la estética realista había sabido reconocer. En ese retiro de la lectura, en el silencio que bordea los discursos, en la devaluación narcisista a la cual nos confronta Dublineses, se puede también percibir la oportunidad de escuchar la palabra — indecible o inocua- del otro. El final de “Los muertos” nos ofrece lo que creo es una modalidad del discurso. Gabriel sigue una especie de camino iniciático, cruza tres etapas que son fracasos inmediatos, pero que también lo abren a otra cosa: a admitir quizás la alteridad de los demás. En el fondo de la devaluación de la autoimagen, él está en capacidad de escuchar la historia de Gretta. Renunciando a su ego, disolviéndose en el espectáculo de una nieve evanescente, se despoja de su subjetividad para alcanzar un verdadero éxtasis estética que solo puede tener en cuenta el narrador general de “Los Muertos”. Es, en el extremo del cuento, la única epifanía que iría hasta los límites del lenguaje, hacia una especie de prosa poética que ningún sujeto puede asumir y que es el lugar de una revelación, propiamente indescriptible, de la muerte.

Dublineses hace así hablar a los dublineses, pero no como lo habríamos nosotros esperado (o tal vez solo en las grandes escenas de efectos satírico). La imagen que nos da de Dublín es la de un mundo de parálisis discursiva, de un mundo de incommunicabilidad, donde la verdad está perdida y prostituida. Pero este mundo todavía habla, aunque en voz baja. Y el otro (el lector, el descifrador de signos) acoge la palabra “preocupado de no interferir en su dolor”, como afirma Gabriel luego de que su esposa se ha quedado dormida.

Debemos conjugar dos gestos. Primero, un gesto político que consiste en tender en una sociedad anquilosada el espejo de su abyección. Habremos reconocido aquí el eco voluntario de la fórmula de Joyce, en una carta a Grant Richards: “Seríamente creo que usted retardaría el curso de la civilización en Irlanda si impide a los Irlandeses mirarse bien en el espejo que yo he pulido cuidadosamente” (carta del 23 de junio de 1906, p. 1187). Todas las declaraciones de Joyce sobre el “capítulo de historia moral” encuentran su profunda justificación allí. Habría que herir el narcisismo fatuo del sujeto para obligarlo a moverse. Y esa herida es también la del sujeto Joyce, que tan a menudo se pone a prueba en sus ficciones. Es suficiente ver cuánto Gabriel Conroy le presta sus rasgos íntimos. Este gesto político es, sin duda, lo que separa fundamentalmente a Joyce de los escritos de Maupassant. ¡Explica quizás el malentendido de partida con el que una revista populista y nacionalista ve los cuentos de Joyce! Esta frase de Joyce da una clave, cuyo valor exacto siempre he buscado: “El estilo de Maupassant es naturalmente excelente, pero me temo que su sentido moral no es lo suficientemente agudo” (carta del 19 de julio de 1905 a Stanislaus, p. 1166). Me gustaría ver allí la razón de mi obstinación de comparar sus dos sistemas de escritura.

Pero debemos agregar un segundo gesto, literario esta vez. Hay que dejar que el significado se disperse, se reúna en el sujeto intérprete de una epifanía porque la epifanía es, por definición, lo que escapa al sujeto. Por lo tanto, la literatura no es la que permite que los discursos hablen en plenitud, sino la posibilidad de una palabra que se dispersa, que se pierde, que ya no tiene una totalización. Palabra que se perdería para siempre si el libro no estuviera allí para transmitirlo, para animarlo antes de su letal entumecimiento.

Espero que haciendo obra de crítica, es decir lectura, escucha prolongada, haber permitido que estas palabras se dispersen un poco más lejos.

***Fuente:**

Este artículo es la versión modificada y acortada de la ponencia que presenté en el XIII Coloquio *Joyce sur Dubliners* (enero 1992, ENS Ulm, organizado por la ITEM y la CUEI).

N.T: Luego se publicó, en la revista *Littérature*. Estos son sus datos bibliográficos: Rabaté Dominique. Réalisme et ironie, les voies de la parole dans *Dubliners*. In: *Littérature*, n°94, 1994. Réalismes. pp. 37-52; doi : <https://doi.org/10.3406/litt.1994.2329> https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1994_num_94_2_2329

Traducción: Celso Medina. Agradecemos al profesor Rabaté su autorización para la publicación del presente artículo.