



## ***Dublinese*s como ciclo de cuentos**

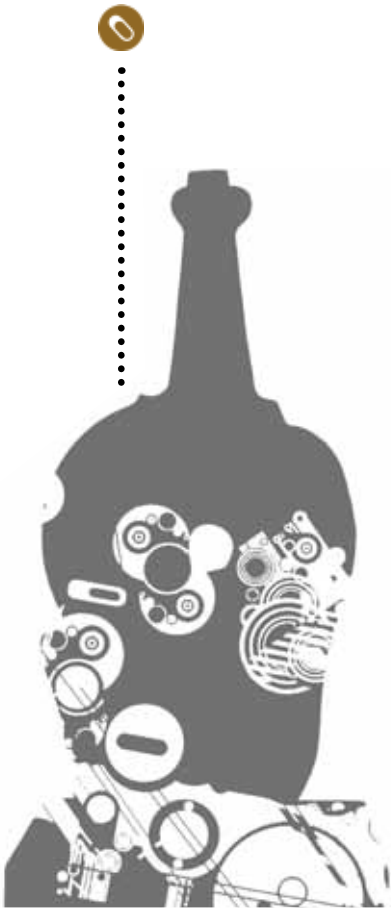
*Enrique A. Eguiarte Bendímez*  
Director de la Revista *AVGVSTINVS*  
(Madrid)

### ***Resumen***

El artículo propone una nueva lectura de la obra *Dublinese*s (1914) de James Joyce, como un ciclo de cuentos. A pesar de la diversidad de relatos, todos ellos se encuentran vinculados por un *mythos* principal: la parálisis que se da en Dublín, como un símbolo que afecta en un segundo nivel a todas las dimensiones y realidades del hombre y del mundo mismo.

### ***Palabras clave***

*Dublinese*s, James Joyce, ciclo de cuentos.



## ***Dubliners as cycle of stories***

### ***Abstract***

*The article deals with a new interpretation of James Joyce work, Dubliners (1914), proposing that it could be read as a whole, as a cycle of tales. Despite the variety of short stories, all are linked by a mythos, a topic: the paralysis as a symbol that exists within the life of every human being and within the life of a city such as Dublin.*

### ***Key words***

*Dubliners, James Joyce, cycle of tales.*

## Introducción

La labor de todo escritor consiste en re-crear la realidad. Así lo describía Aristóteles en su *Poética*, en donde se refiere al creador literario como aquel que hace una *mimesis praxeos*, imitando creativamente la realidad, de tal suerte que el acercamiento poético-literario sea no sólo una aproximación especular y clónica del mundo, sino que a través del proceso mimético se des-velen y revelen una serie de elementos no menos reales, pero que por escapar a los parámetros cognoscitivos comunes, en muchas ocasiones no sólo son ignorados, sino incluso negados.

James Joyce intenta en su ciclo de cuentos *Dublineses* (1914), re-crear la realidad de la capital irlandesa a través de un conjunto de quince relatos, que de primera instancia, parecen no tener ninguna implicación ni conexión intrínseca entre sí. En ellos aparecen diversos moradores de Dublín en un momento determinado de su historia. Tal parece que Joyce hubiera hecho un retrato sincrónico de una serie de personajes a quienes les une tan sólo un elemento extrínseco, como puede ser el for-



Francisco Curriel Quintero



mar parte de una colección de cuentos y el compartir un espacio y tiempo determinado, el Dublín de la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX.

Sin embargo, a pesar de esta primera impresión, *Dublineses* tiene una serie de conectores internos que hacen de él no sólo una colección accidental de cuentos o relatos breves, sino verdaderamente un ciclo de cuentos, es decir, una serie de relatos a través de los cuales se desarrollan a la vez dos líneas narrativas. Una de ellas es la línea narrativo-argumentativa principal (el *mythos* o protoargumento), el *leitmotiv* argumentativo, que como vínculo conector surca todos los relatos y les da una coherencia lógica (*dianoia*), haciendo que el conjunto de relatos forme una unidad intrínseca esencial y no solamente una mera yuxtaposición accidental.

La segunda línea argumentativa es la secundaria o particular (el deuterargumento o segundo argumento), la que cada uno de los relatos nos ofrece como un todo, a la vez autónomo y dependiente, ya que en él se da también un *mythos* secundario propio, y una *dianoia* secundaria particular, que no sólo funciona a nivel del mismo relato, sino que se une a los demás para integrar un protoargumento, que los cohesiona como un todo orgánico, como un ente narrativo ordenado (*kosmos*) y no como una mera agrupación, hecha en base a criterios extrínsecos, en función de su edición o recopilación.

Así, el ciclo de cuentos posee una estructura dialéctico-dialógica, ya que el *mythos* principal del ciclo (protoargumento) tiene una entidad virtual, aunque no por ello menos real. Este *mythos* se va construyendo a través del acto de la lectura, siguiendo un proceso analógico al de la novela, en el que la lectura de las diversas partes que la constituyen ayuda a la comprensión del todo. Es un proceso dialéctico, pues se da a través de la *lexis*, de la enunciación o idiosincrasia propia de cada uno de los relatos, en los que el *mythos* principal puede experimentar un avance o un retroceso, el cual implica, asimismo, que la comprensión total del ciclo —del *mythos* o protoargumento— no se puede dar sino a

través de un proceso de mutua interacción de todos y cada uno de los relatos que conforman el ciclo, así como de los diversos elementos que lo pueden acompañar.<sup>1</sup>

El nivel dialógico en el ciclo de cuentos puede ser equiparado de alguna manera al proceso dialógico-mayéutico de Sócrates, ya que cada uno de los relatos entra en comunicación con las demás historias que conforman el ciclo y mutuamente, de ese *dialogos* —de ese contacto a través de sus propias enunciaciones, de los objetos representados e invocados por las palabras, así como de las cosmovisiones o pensamientos y valores reflejados por ellos— se va construyendo (dando a luz) el *mythos* principal. Este diálogo se da a través del acto de leer, en el que el lector no sólo puede escuchar el diálogo mutuo entre los diversos relatos, sino que interviene también creando correlatos y encontrando el *mythos* conector de todos ellos, haciendo de una mera colección de cuentos, un ciclo, un todo coherente y orgánico de relatos que mutuamente se necesitan y veladamente se implican.

## Dublineses como ciclo de cuentos

### a) Visión tradicional

En el caso de *Dublineses* de James Joyce, tenemos un conjunto de relatos que conforman un ciclo de cuentos, en primer lugar por la misma intención del autor, ya que Joyce concibió *Dublineses* como un conjunto de relatos en los que se presenta la realidad total de Dublín a través de una serie de cuadros o retratos (*slices of life*) en los que se recogen diversas facetas y aspectos de esta ciudad. Lo anterior es ya clásico, y de acuerdo con la intención explícita de Joyce,<sup>2</sup> el esquema divide los quince relatos del libro en

<sup>1</sup> Los hipotextos, es decir, aquellos textos a los que se hace referencia dentro del relato y que es preciso tomar en cuenta para una más plena comprensión, así como los hipertextos, como son los epígrafes u otras anotaciones, que sin estar presentes dentro del cuerpo del texto crean a su vez otro texto que completa el texto propio de los relatos. Genet, *Palingenesis*.

<sup>2</sup> “Mi intención era escribir un capítulo de la historia moral de mi país y escogí Dublín para escenificarla porque esa ciudad me parecía el centro de la parálisis. He intentado presentarla al público general bajo cuatro de sus aspectos: la infancia, la ado-



cuatro series de acuerdo con el protagonista de cada relato, de tal forma que el libro tendría una estructura simétrica, conformado por cuatro partes, cada una formada respectivamente por 3, 4, 4 y 3 relatos. La primera parte formada por los tres relatos iniciales del libro tienen como protagonista a un niño ("The sisters", "An encounter", "Araby"). Los siguientes cuatro relatos tienen como protagonistas a jóvenes ("Eveline", "After the race", "Two gallants", "The boarding house"). Los cuatro relatos con los que continúa el libro tienen como protagonistas a unos adultos ("A little cloud", "Counterparts", "Clay", "A painful case"). Los últimos tres relatos tienen como tema central diversos elementos de la vida pública como puede ser la política ("Ivy day in the comitee"), la cultura ("A mother") y la religión ("Grace"). Finalmente el libro tiene un epílogo o conclusión con el relato "The dead".

Desde esta perspectiva de organización numérico-estructural podemos hablar ya de un ciclo de cuentos y no sólo de un conjunto de relatos presentados al azar. A través de todos los relatos, Joyce nos presenta una visión en primer lugar de Dublín, ya que en las páginas de *Dublineses* quedan retratadas con precisión y escrúpulo flaubertiano,<sup>3</sup> las calles, los monumentos, los locales comerciales, las costumbres e incluso el *slang* o habla propia de Dublín.

El *mythos* principal argumentativo sería, en este esquema tradicional, no sólo el retrato de una ciudad y del espíritu (*Geist*) que la anima, sino también la lucha por definir y defender la identidad propia irlandesa, frente al britanismo aniquilante y a la aldeanización que conllevan los movimientos falsamente pro-irlandeses, apostando por la universalización y la apertura.<sup>4</sup> Todo ello mati-

lescencia, la madurez y la vida pública. Los cuentos están dispuestos en este orden" (Joyce, 1966: 134).

<sup>3</sup> En una ocasión estando en Trieste le escribe a su hermano Stanislaus el 24 de septiembre de 1905 para que investigue una serie de detalles y le conteste rápidamente. Para el cuento "The sisters": ¿Puede enterrarse a un cura con ornamentos?, y para el de "Ivy day in the comitee": ¿Están Augier Street y Wicklow en la Sala Real de la Bolsa? ¿Pueden celebrarse unas elecciones municipales en octubre? (Joyce, 1966: 109).

<sup>4</sup> Si un artista busca el favor de la multitud, ésta acabará por contagiarlo con su fetichismo y estudiados engaños, y si se une a un movimiento popular lo hace por su propio riesgo. En consecuencia, el Teatro Literario Irlandés al aceptar los viejos mitos, ha re-

zado por un complejo espectro de pensamientos, pasiones, situaciones y personajes que lo reflejan a nivel de relato concreto.

### b) El narrador

#### *La epifanía y la epicleti*

Por otra parte, podríamos decir que el narrador de *Dublínenses* es un nuevo Tiresias, ya que este personaje tebanó de la mitología y literatura griega,<sup>5</sup> además de ser ciego,<sup>6</sup> ha sido sucesivamente hombre-mujer-hombre. Por otra parte, en Tiresias se cumplen dos de los propósitos teóricos de lo que debe ser la literatura para Joyce, la epifanía y la *epicleti*.<sup>7</sup> El primero de ellos puede ser descrito como el poder que tiene la creación literaria de descubrir y hacer que se manifieste algún elemento, que aunque estaba presente en la realidad, se encontraba oculto y era preciso revelarlo a través de la palabra.<sup>8</sup> En este sentido Tiresias, tal y como aparece

nunciado al camino del progreso. Ningún hombre es un verdadero artista hasta que se libra de la mediocridad del ambiente, del entusiasmo barato, de las insinuaciones maliciosas y de todas las influencias lisonjeras de la vanidad y baja ambición". (Joyce, Citado por Levin, 1973: 36).

<sup>5</sup> Y también de la literatura en inglés, ya que es el narrador de *The Waste Land* de T.S. Eliot, al aparecer en la tercera parte, "The fire sermon":

I Tiresias, though blind, throbbing between two lives  
old man with wrinkled female breast, can see  
at the violet hour, the evening hour that strives  
homeward, and brings the sailor home from sea [...]  
(Eliot, 1959: 234).

<sup>6</sup> Se dan varias razones para su ceguera. Una narración nos cuenta que vio a la diosa Atenea bañándose y ésta en castigo lo dejó ciego, pero en compensación, por ser amiga de la madre de Tiresias, le concedió el don de la profecía. En otra versión se narra que vio en una ocasión a dos serpientes copulando y por matar a una de ellas con un palo, se convirtió en mujer. Tiempo después se repite la misma circunstancia y al matar a una de las serpientes, volvió a ser hombre. Ya que había sido sucesivamente hombre y mujer, Zeus y Hera le preguntaron sobre quién era el que experimentaba más placer en el acto sexual, el hombre o la mujer. Al responder Tiresias que la mujer, Hera lo dejó ciego, pero Zeus le concedió el don de la profecía.

<sup>7</sup> Cfr. Beja, 1984: 707-725.

<sup>8</sup> El principio de la epifanía de Joyce es paralelo al concepto del satori del budismo zen que late detrás de la composición poética del haiku. Es más, el haiku puede ser descrito como la expresión verbal del satori. Este principio del satori no es otra cosa que darse cuenta en un momento dado de las profundas dimensiones que posee la realidad. Es una iluminación momentánea, en la cual se desvelan las intrincadas y profundas urdimbres a las que está sujeta la vida de los hombres. Por todo ello y



### Interpretextos

6-7/Otoño de 2011

en la tradición antes aludida, es quien a pesar de ser ciego, puede “ver” más que los demás, y es capaz de percibir aquello que las personas que le rodean no son capaces de captar. Así, dentro de *Dublineses* se presentan numerosos ejemplos de estos momentos de lucidez y de repentina clarividencia:

Oí una voz que desde un extremo de la galería gritaba que la luz se había ido. La parte superior del vestíbulo estaba absolutamente a oscuras. Mirando hacia aquellas tinieblas me vi a mí mismo llevado y escarnecido por la vanidad, y mis ojos ardieron en cólera y angustia (Joyce, 1992: 27-28).

El segundo principio literario de Joyce es la *epicleti* y consiste en la invocación (Bloom, 1986: 246), a través de las palabras del relato, de diversas fuerzas, sentimientos, estados de ánimo de tal suerte que se puedan rebasar todos aquellos elementos que puedan ser calificados como límites para el ser humano.<sup>9</sup> De hecho, ésta es una de las intenciones explícitas de Joyce al escribir los *Dublineses*:

*I am writting a series of epicleti for a paper. I call the series “Dubliners” to betray the soul of that hemiplegia or paralysis which may consider a city. (1966: 55)*

Tiresias se caracteriza también por ser el que posee el don de la profecía y el que puede invocar y convocar al futuro desde el presente. Así se nos dice en el relato “Araby”:

para respetar este principio de la epifanía-satori, el poeta o hajjin, creador de haiku, no nos explica su experiencia, sino que tan sólo nos proporciona las pistas o pautas necesarias para poder reconstruirla. De aquí la brevedad del haiku y la pasividad del hajjin o poeta quien sólo nos indica el camino que conduce hacia su momento de iluminación a través de la enumeración poética de los elementos que la provocaron. Chuang Tzu, uno de los filósofos más grandes del Taoísmo, después de Lao Tzu, afirma que la iluminación puede ser alcanzada en cualquier momento siempre y cuando se dé una completa identificación con todo aquello que rodea al hombre. Una vez que se logra esa identificación, las palabras serán sólo recordatorios de esa experiencia, para poder rastrearla y provocarla. *Cfr.* (Chang, 1963: 43), (Suzuki, 1959: 228).

<sup>9</sup> En este sentido, Joyce se sitúa en el nivel ritual propio de las palabras, ya que la palabra tiene también el poder de convocar realidades y vivencias. Así, para Platón, la Anámnesis o recordar lo aprendido, pero olvidado, se da a través de la invocación dialógica de la palabra.



Una tarde entré en el cuarto donde había muerto el cura. Era una oscura tarde de lluvia y no había un ruido en la casa. A través del vidrio roto oía la salpicadura de la lluvia sobre la tierra, la música del agua en finas e incesantes agujas sobre camas empapadas [...]. Todos mis sentidos parecían desear esconderse tras un velo, y en el temor a desvanecerme, apreté las palmas de las manos hasta que temblaron murmurando ¡Oh amor! ¡Oh amor! una y otra vez. (1992: 23)

### c) *Contraposición microcosmos-macrocosmos* *El diálogo, instrumento epifánico y epiclético*

Sin embargo, no es suficiente decir que *Dublineses* es sólo una obra cuyo *mythos* principal (protoargumento) y cuya única intención es el hacer el retrato de una ciudad y de consagrar, a través de la palabra, cada una de sus coordenadas espaciales, humanas y lingüísticas. *Dublineses* es un microcosmos en el que queda plasmado el macrocosmos de la humanidad, y los diferentes *Dublineses* que aparecen a lo largo de la obra son estereotipo de muchas pasiones, inclinaciones y deseos. Joyce retrata con maestría la esencia más íntima de todo hombre, el ser un ente dialogante —consigo mismo, con su entorno, con sus semejantes y con el mundo de los muertos— de tal suerte que el diálogo es lo que le hace descubrir su auténtico ser y quehacer.

El diálogo es para Joyce, dentro de *Dublineses*, una herramienta poderosísima para expresar los momentos de epifanía y de *epicletí* que deben darse en la vida de todo hombre. Así pues, por citar algunos ejemplos, hablemos del relato de “Eveline”, en el que la mayor parte de la narración es un monólogo interior de esta joven, donde se suceden los recuerdos y las añoranzas de un futuro mejor:

Había llegado el momento de irse de casa, de abandonar el hogar. ¿Era una decisión juiciosa? Intentó sopesar cada aspecto de la cuestión. Fuera como fuese, en su casa tenía cobijo y comida, tenía a todos aquellos a quienes conocía de toda la vida. Era cierto que tenía que trabajar mucho en casa y en su empleo. ¿Qué dirían de ella en los almacenes cuando se enteraran de



que se había ido con un tipo? Quizá dirían que estaba loca y la sustituirían mediante un anuncio. La señorita Gavan se pondría contenta. Siempre le había tenido ojeriza. (Joyce, 1992: 30)

Como el caso del diálogo con el entorno en el que una visión o imagen pueden despertar o invocar un pensamiento y provocar una epifanía, citemos un texto del relato "Two gallants":

En su imaginación vio a la pareja de amantes caminando por alguna carretera oscura; escuchó la voz profunda de Corley en sus vigorosas galanterías y volvió a ver la malicia en la boca de la muchacha. Esa visión le hizo agudamente consciente de su propia pobreza de bolsa y espíritu. Estaba harto de dar vueltas, de buscar tres pies al gato, de equívocos, de intrigas. Cumpliría treinta y un años en noviembre ¿Es que nunca iba a tener un empleo? ¿Es que nunca iba a tener un hogar? (1992: 51-52)

Asimismo, son llamativos los diálogos que diversos personajes establecen con fotografías, como sucede en "Eveline" con el retrato del cura desconocido (Joyce, 1966: 30) y en "A little cloud", con el retrato de la esposa (Joyce, 1966: 68). En lo relativo al diálogo con los semejantes, son abundantes los ejemplos, sin embargo, sirva de ilustración la conversación sostenida entre Little Chandler y Gallaher en "A little cloud", en donde el primero cae en la cuenta de la despreciable mediocridad de la rutina de su vida, frente al éxito del segundo:

Espero que pases una tarde con nosotros —dijo— antes de irte. A mi mujer le encantará conocerte. Podemos oír algo de música y...

—Muchísimas gracias, viejo camarada— dijo Ignatius Gallaher. Siento que no nos hayamos visto antes. El caso es que me voy mañana por la noche.

—¿Podrías esta noche?

—Cómo lo siento, viejo camarada. He quedado aquí con otro amigo, un tipo estupendo también, y nos esperan para una partidita. Si no fuera por eso... (1992: 74-75)

El diálogo con los muertos queda expresado tanto en el sueño que se nos refiere en el primero de los relatos, "Sisters", en el que el niño contempla al sacerdote muerto y mutuamente se sonríen, como en el último de los relatos, "The dead", donde se nos dice :

Las lágrimas se hicieron más espesas en sus ojos y en la penumbra imaginó que veía la imagen de un joven bajo un árbol goteante. Había otras formas cercanas. Su alma había alcanzado esa región en la que moran las vastas huestes de los muertos. Era consciente de ello pero incapaz de aprehender sus aviesas y vacilantes existencias. Su propia identidad se disolvía en un mundo gris intangible: el mismísimo sólido mundo en el que esos muertos se habían erguido y donde habían vivido, se borraba y se consumía. (Joyce, 1966: 224-225)

#### **d) Leitmotiv musical**

Además de esta clave dialogal, a través de la cual se logra una fusión argumental de los relatos de *Dublínenses*, haciendo de ellos un ciclo de relatos, es preciso apuntar el registro musical que transcurre a lo largo de todo el relato en el que se cantan canciones,<sup>10</sup> o éstas son cantadas o tocadas por músicos callejeros,<sup>11</sup> o se hace alusión a poemas y piezas declamatorias. Todas ellas forman una clave, que al igual que el bajo continuo de la música barroca, es sumamente sutil y en ocasiones casi imperceptible, pero que indudablemente da coherencia y cohesión a todos los demás elementos que entran en juego, en este caso, a todos los relatos que conforman los *Dublínenses*.

#### **e) El plan programático: parálisis, gnomo, simonía**

Tenemos asimismo un registro unitivo más, a través del programa que se establece implícitamente en el cuento "Sisters". Éste,

<sup>10</sup> Como en "The boarding house", en donde se organizaban veladas musicales; en "Clay" se cantan dos canciones "Miss McCloud Reel" y "The bohemian girl"; en "A mother" se cantan y tocan diversas melodías patrióticas.

<sup>11</sup> Como en "Araby", donde un cantante callejero canta las hazañas de Donovan; en "Eveline" juega un papel muy importante la música callejera del organillero italiano; a su vez, en "Two gallants" hay un artista callejero.



### Interpretextos

6-7/Otoño de 2011

además de ser el primero en ser escrito (1904), contiene ya desde la apertura del mismo tres palabras que van a dar sustrato y protoargumento a todos los demás relatos de *Dublineses*:<sup>12</sup>

Todas las noches al levantar la mirada hacia la ventana, me decía suavemente a mí mismo la palabra parálisis. Siempre sonaba rara a mis oídos, como la palabra gnomo en el *Euclides* y la palabra simonía en el catecismo. (1992: 1)

Se nos habla explícitamente de parálisis, gnomo y simonía. Estas tres palabras como símbolos concatenados son el protoargumento del ciclo de cuentos. Joyce se refiere explícitamente a la parálisis. La parálisis se nos presenta como un resultado dado, como un diagnóstico propio para cada uno de los relatos. Todas las situaciones descritas en cada uno de los cuentos nos hablan de una parálisis, entendiendo ésta como el mismo cuento nos la define:

Pero ahora me sonaba como si fuese el nombre de algún ser maléfico y pecaminoso. Hacía que se me saltaran las lágrimas, y sin embargo no paliaba mi deseo de estar cerca y observar su trabajo mortífero (1992: 1).

En todos los relatos hay un principio “maléfico y pecaminoso” (Brown, 1992: 9) que hace que cada uno de ellos tenga un final angustioso e incierto, de tal suerte que en muchos de los casos, se podría hablar de que no hay una conclusión, sino un simple corte en la narración. Asimismo, los diversos protagonistas de los relatos viven la angustia provocada por ese principio, y al final del relato queda la huella de que algo en ellos o en su entorno ha muerto, es decir, que la parálisis ha realizado “su trabajo mortífero”. De hecho, las palabras: “Y sin embargo no paliaba mi deseo de estar cerca y observar su trabajo mortífero” son el programa narrativo de Joyce. Eso es lo que va a hacer a lo largo de todo su libro, estar cerca de la parálisis y describir su labor demoledora de las personas y de la realidad.

<sup>12</sup> Cfr. Rabaté, Jean-Michel. Silence in *Dubliners*. In: *James Joyce: New Perspectives*. Ed. Colin MacCabe (Brighton:Harvester,1982: 45-72).

Junto a la parálisis,<sup>13</sup> se hace mención a *gnomon*. Este término puede ser entendido de tres maneras. En primer lugar como la parte que se le queda a un paralelogramo al que se le quita un paralelogramo similar de uno de sus extremos y, por lo tanto, haría alusión a que en *Dublineses* se nos van a presentar una serie de trozos o *slices of life* (trozos de la vida) de Dublín —como un microcosmos que en sí contiene los principios y la esencia de un macrocosmos— en los que se manifiesta la parálisis.<sup>14</sup> En segundo lugar, puede tomarse en el sentido de los cánones, las normas y reglas establecidas y opresoras (o creadas por el opresor) aludiendo a las causas retrotraídas de un pasado y cuyo efecto en el presente es la parálisis.

Asimismo, es interesante hacer notar que *gnomon* es también el indicador de las horas en un reloj solar, por lo que tenemos en relación, junto con el elemento anteriormente mencionado de los cánones y reglas —representadas por el indicador—, el juego y la lucha de la sombra y de la luz. Los relojes de sol indican la hora proyectando una sombra, por lo que las normas serían un principio de obscuridad, mientras que la libertad y la realidad, un principio de luz.

La tercera palabra mencionada es simonía. Ésta haría referencia al desequilibrio y a la ruptura que trae consigo la parálisis con

<sup>13</sup> En primera instancia, la parálisis hace referencia a una enfermedad física, pero funciona también dentro del relato y en todo el libro como símbolo y reflejo de una situación humana. Se han hecho especulaciones en torno a la parálisis que concretamente sufre el Padre Flynn: ¿Es su parálisis, como ha sostenido Florence Walzl, la "parálisis general del loco" consecuencia de la sífilis hereditaria o adquirida sobre la que a menudo bromean los estudiantes de medicina de Joyce? ¿O está, como otros muchos personajes de los cuentos, paralizado por la ingestión de alcohol? ¿Esconde la culpa de un pecado de incesto con sus hermanas o de deseo pederasta con el niño? (Brown, 1992: 10).

<sup>14</sup> [...] the figure that remains from a parallelogram when a similar parallelogram has been removed from one of its corners: a distorted thick 'L' shape in other words (1992: 9). En este sentido, *gnomo* se puede entender como un símbolo, aquello que hace referencia a una segunda parte de la cual ha sido extraída, por lo que se nos dejaría ver la dimensión proyectiva y amplificadora de *Dublineses*. No se trata sólo de un retrato terminado de una ciudad concreta. Es un retrato interminado de cualquier ciudad y de cualquier corazón humano. Nuevamente una alusión a un macrocosmos que es reflejo de una cantidad muy numerosa de microcosmos.



los principios que se encuentran más allá de la realidad sensible, concretamente con las vinculaciones de este mundo con el de los muertos, ya que junto con este contexto lingüístico-temático, el ciclo de cuentos se abre y se cierra con un momento de epifanía en el que los muertos se manifiestan a los vivos, tanto al niño del primer relato al que se le aparece en sueños el cura:

En la oscuridad de mi habitación me imaginé que veía de nuevo el pesado rostro gris del paralítico. Me eché las mantas por la cabeza y traté de pensar en la Navidad. Pero el rostro gris no dejó de seguirme. Le oí murmurar, y comprendí que había algo que deseaba confesar. Noté que mi alma se replegaba a alguna región depravada y placentera, y en ella le encontré de nuevo, esperándome. [...] me di cuenta de que también yo sonreía débilmente como si quisiera absolverle de lo simoníaco de su pecado. (Joyce, 1992: 3)

Como en el cuento “The dead”, en el que el protagonista entra en contacto con personajes muertos:

El aire de la habitación le heló los hombros. Se estiró cuidadosamente bajo las sábanas [...] Uno por uno convertidos en sombras. [...] Su alma había alcanzado esa región en la que moran las vastas huestes de los muertos. Era consciente de ello pero incapaz de aprehender sus aviesas y vacilantes existencias. Su propia identidad se disolvía en un mundo gris intangible: el mismísimo sólido mundo en el que esos muertos se habían erguido y donde habían vivido, se borraba, se consumía. (Joyce, 1992: 224)

A continuación haremos un recorrido breve de los relatos de "Sisters", "An encounter", "Eveline" y "Two gallants", para hacer la constatación de este principio programático de los relatos de Joyce dentro de *Dublineses*, que hacen de ellos un ciclo de cuentos. Finalmente ofreceremos una conclusión.

### "Sisters"

En este relato la parálisis no sólo aparece manifestada en la misma enfermedad del Padre Flynn, sino que se ajusta perfectamente a la descripción que de ella hace Joyce, pues es tanto un "maleficio" como un "pecado" que lleva a cabo una labor de socavamiento mortal. El relato nos habla de dos pecados cometidos por el Padre Flynn. Conocemos concretamente uno de ellos, aunque no de una manera completa, mientras que el otro lo conocemos sólo de una manera genérica o taxonómica. El primer pecado del Padre Flynn es:

Fue aquel cáliz que rompió... ahí comenzó todo. Dijeron que no había pasado nada, naturalmente, que estaba vacío, quiero decir. Pero de todos modos... Dijeron que la culpa había sido del muchacho. Pero el pobre James era tan nervioso ¡Dios le tenga en su gloria! (1992: 9)

El cáliz ocupa un lugar simbólico trascendente dentro del relato, pues el sacerdote tétricamente sostiene un cáliz en las manos dentro de su ataúd (1992: 6). El cáliz hace referencia, por una parte, al Santo Grial para convertirse en símbolo de la eterna búsqueda de la inmortalidad y de la santidad. Es importante destacar que dentro de esta tradición medieval, hay dos personajes que aparecen íntimamente ligados al Santo Grial. Por una parte, se encuentra Amfortas, el rey pescador, y Parsifal, el joven inocente que lleva la salvación a los caballeros del Santo Grial.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> En este caso el narrador haría las veces de Parsifal; aunque no lleva la salvación, sí se encuentra en un camino iniciático que debe recorrer para "estar cerca y observar su trabajo mortífero".



En el relato de Joyce, el padre Flynn puede caber dentro del arquetipo de Amfortas, pues ambos ejercen labores cercanas al Grial-cáliz (Amfortas bendice a los caballeros del Grial y ello les mantiene en vida, mientras que el padre Flynn utiliza el cáliz para la celebración de la misa católica en donde los fieles nutren sus almas con el cuerpo y la sangre de Cristo), ambos pueden ser descritos como “pescadores” (Amfortas es el rey pescador, mientras que Flynn es el “pescador de hombres”).<sup>16</sup> Finalmente, ambos son culpables de un pecado que no sólo los vuelve impuros, sino que trastorna su vida. En el caso de Amfortas sufre una herida que no cicatriza, mientras que el padre Flynn queda desquiciado, pues en una ocasión se nos narra que, luego de no encontrarlo por ninguna parte, lo descubrieron:

Sentado en su confesonario, absolutamente despierto y como si estuviera riendo para su colete (Joyce, 1992: 9).<sup>17</sup>

El segundo pecado sabemos que es de simonía, pues así lo menciona el narrador en el sueño que tiene del cura, sin embargo, el relato no nos refiere concretamente a qué hace referencia explícitamente esta palabra:

En la oscuridad de mi imaginación me imaginé el rostro gris del parálítico. Me eché las mantas por la cabeza y traté de pensar en la Navidad. Pero el rostro gris no dejó de seguirme. Le oí murmurar, y comprendí que había algo que deseaba confesar [...] Empezó a confesarme algo entre murmullos y yo me pregunté por qué sonreía continuamente y por qué sus labios estaban tan húmedos de saliva. Entonces recordé que había muerto de parálisis y me di cuenta de que también yo sonreía débilmente como si quisiera absolverle lo simoníaco de su pecado. (1992: 6)

A pesar de ser culpable de esos dos pecados, es un elemento misterioso que el padre Flynn se presente “sonriendo”, tanto en el sueño, como al ser hallado sentado en el confesonario y también al estar en el ataúd —según la primera impresión del

<sup>16</sup> De acuerdo a las palabras evangélicas que Jesús les dirige a sus apóstoles, “seréis pescadores de hombres” Mt. 4, 20.

<sup>17</sup> Con esta misma frase se cierra el cuento.



narrador—. <sup>18</sup> Todo ello puede hacer referencia a la burla y befa que el padre Flynn hace de las estructuras o los *gnomon* propios de la religión y de la sociedad, manifestando, a través de su sonrisa, su libertad dentro de la parálisis que le impone estructuralmente el sistema y físicamente su enfermedad.

En este relato es patente el “trabajo mortífero” de la parálisis, no sólo en el cuerpo del sacerdote, sino también en su propio espíritu, al llenarse de escrúpulos y de convertirlo en un hombre “desilusionado”, al que “de repente algo se le atravesó en la vida” (1992: 9).

Dentro de este relato, Joyce no nos proporciona un final, pues nos refiere una conversación que poco a poco se va paralizando y languideciendo, donde el silencio se enseñorea gradualmente. Tal parece que la conclusión del relato no es sino una de las múltiples pausas o interrupciones que la conversación ha tenido, y la cual puede reiniciar en cualquier momento. Es más, las palabras con las que se cierra el relato nos invitan a pensar que al insistir Eliza sobre la escena del confesonario, se nos van a proporcionar más datos para resolver el misterio de la simonía y de la risa misteriosa del padre Flynn:

[...] Sentado en la oscuridad de su confesonario, absolutamente despierto y como si se estuviera riendo para su colete. [...] Eliza tomó el hilo de nuevo:  
—Absolutamente despierto y como si estuviera riendo para su colete... Así que, claro, en cuanto le vieron de tal guisa, pensaron que algo raro le había pasado... (Joyce, 1992: 10)

No obstante, el relato concluye con puntos suspensivos, para dejarnos ver que la acción no ha terminado, sino que continúa.

### “An encounter”

Este relato narra una aventura de dos niños. Ya desde el principio se nos refieren los nombres de diferentes publicaciones infantiles de aventuras (*The Union Jack, Pluck, The Halfpenny Marvel*) que a

<sup>18</sup> “Se me antojó que el viejo sacerdote sonreía tendido en su ataúd” (Joyce, 1992).



su vez son la ruptura de la norma, del *gnomon*, marcado por la formación escolar y el estudio de la “historia latina”:

Un día cuando el padre Butler supervisaba la lectura de las cuatro páginas de la historia romana, el torpe de Dillon se dejó descubrir con un ejemplar de *The Halfpenny Marvel*. (1992: 12)

Este primer rompimiento se ve reforzado a través de la escapada que hacen el narrador y Mahoney. Esta fuga de clases, a pesar de la alegría y de la placidez en la que en un principio se ve envuelta, va a tener un final angustioso. Ya desde el principio, de forma críptica se nos presenta el matiz de ser una experiencia que invita al descubrimiento de algo nuevo, de un mundo que está lejos, en el devenir de los años, por lo que su adelantamiento puede ser considerado como un acto de simonía, como una transgresión contra lo sagrado. Todo ello queda reflejado en la frase del *slang* pronunciada por Mahoney:

[...]a bob and a tanner instead of a bob. (1992: 14)

El *bob* era el nombre en *slang* dado a un *shilling*, a una pequeña moneda de plata que valía doce peniques. El *tanner* es una pequeña moneda de plata que valía seis peniques, por lo que la equivalencia numérica de este dicho sería la siguiente:

a bob (12) and (+) a tanner (6) (12+6 = 18)  
instead of a bob (12)  
(12+6=18) instead of 12.

La interpretación que se podría dar sería, es mejor tener 18 años que 12, pues de alguna manera así lo pide el contexto de la experiencia que ambos personajes van a tener con el hombre misterioso del otro lado del río Liffey. El relato continúa diciéndonos que después de una ligera escaramuza con unos niños harapientos,<sup>19</sup> continúan su viaje hacia el otro lado del río Liffey, tomando un transbordador. Es muy significativo que se nos refie-

<sup>19</sup> Se subraya este hecho por la repetición de la palabra *ragged*. Son *ragged girls, ragged boys, ragged troop*, haciendo sin duda referencia a los niños que pertenecían a alguna institución de beneficencia o caridad.

ran dos hechos. En primer lugar, el que se nos diga con detalles quiénes son los compañeros de viaje, y en segundo lugar el que se nos mencione explícitamente que pagaron su peaje:

Cruzamos el Liffey en el transbordador y pagamos nuestro peaje junto a dos jornaleros y un pequeño judío que llevaba una bolsa. (Joyce, 1992: 15)

Todo ello nos hace pensar en un viaje iniciático, en el que no sólo se abandona la orilla usual en la que se vive (el lado norte de Dublín), sino que simbólicamente se cruza hacia “la otra orilla”, hacia lo desconocido e incluso prohibido. Es en esta nueva orilla, lugar de revelaciones y de encuentros, que ellos van a vivir la angustia y el miedo propio de la parálisis. El narrador y Mahoney son como Dante y Virgilio cruzando el Aqueronte y pagando su pasaje a Caronte.<sup>20</sup> Los acompañan tres personajes: dos jornaleros y un judío que porta una bolsa.<sup>21</sup> Poco después un personaje misterioso los ve y regresa sobre sus pasos para comenzar a conversar con ellos. Este personaje lleva un sombrero de copa alta, un *jerry*, que era una prenda muy usada por los judíos. La conversación gira primero en torno al *gnomon* —al canon literario— ya que se cita a Thomas Moore, Walter Scott y a Lord Lytton. Este último autor es referido por el personaje misterioso de la siguiente manera:

Naturalmente, dijo, había algunas obras de Lord Lytton que los muchachos no debían leer. Mahoney preguntó por qué no, una pregunta que me inquietó dolorosamente, pues temí que el hombre me tomara por alguien tan estúpido como Mahoney. Sin embargo, el hombre se limitó a sonreír. (1992: 17)

<sup>20</sup> Este mismo detalle vuelve a suceder en el relato de Eros y Psiqué, dentro de *Asno de oro*, en el que explícitamente se le manda a Psiqué llevar en la boca dos monedas para pagarle a Caronte su peaje para ser trasladada hasta el otro lado del Aqueronte (Apuleyo, 1985: 168).

<sup>21</sup> Esta alusión nos hace pensar en el poema “La Tierra baldía” de T. S. Eliot, en el que se menciona en un tarot:

Here is the man with three staves, and here the Wheel,  
and here is the one-eye merchant, and this card,  
which is blank, is something he carries on his back  
which I am forbidden to see.(...)  
(Eliot, en Batra, 1959: 220)



Todo ello da pie a que la conversación que inicia el personaje misterioso gire en torno a las novias que tienen cada uno de ellos. Es importante apuntar que del *gnomon* literario, se pasa al *gnomon* social, a los usos y costumbres dentro de un grupo humano. Sin embargo, la liberalidad y unos extraños temblores del personaje misterioso, llaman la atención del narrador, quien empieza a vislumbrar elementos de parálisis y de incertidumbre:

Después nos preguntó cuál de nosotros tenía más novias [...] Todo muchacho —dijo— tiene una novia. Su actitud al respecto me sorprendió por lo extrañamente liberal en un hombre de su edad. En mi fuero interno me parecía razonable lo que decía de los muchachos y las novias. Pero me disgustaban las palabras en sus labios, y me preguntaba por qué se estremeció una o dos veces como si temiera algo o padeciera algún escalofrío. (Joyce, 1992: 17-18)

El clímax de misterio y de angustia se alcanza cuando el hombre, después de repetir el discurso sobre las novias varias veces:

Repetía sus frases una y otra vez, variándolas y envolviéndolas con su monótona voz. (1992: 18)

Se aleja de sus interlocutores y realiza alguna acción extraña que llena de estupor a Mahoney, pues éste exclama:

—¡Mira lo que hace!  
Como yo no respondí ni levanté la mirada, Mahoney exclamó de nuevo:  
—¡Es un viejo chiflado! (*ídem*)

Esta última expresión (*old josser*) se puede interpretar como “quemador de incienso”, de tal suerte que el personaje misterioso sería como un sacerdote simoníaco de Eros, que a través de su conversación, de sus sonrisas insinuantes y de sus súbitos estremecimientos va iniciando de una manera “maléfica” y “pecaminosa” —características propias de la parálisis, según se ha visto antes— a los dos jóvenes en el mundo de lo sexual.<sup>22</sup> Nos hemos

<sup>22</sup> Fernando Galván en las notas a su edición de *Dublineses* hace el siguiente comentario en torno a la acción misteriosa del hombre: “El narrador nos oculta la conducta del extraño contertulio de los niños; pero la hipótesis más plausible en este contexto

referido a él como simoníaco ya que profana la relación del hombre con lo sagrado, dando un espectáculo misteriosamente decadente ante los jóvenes. Todo esto provoca tal angustia en el narrador que éste siente deseos de huir:

[...] Todavía estaba considerando si debía irme o no, cuando el hombre regresó y se sentó de nuevo junto a nosotros. (1992: 19)

La conversación entonces cambia contradictoriamente hacia lo sádico, hacia una nueva ruptura del *gnomon*, al hablar del castigo que les infligiría a los chicos que les hablaran a las chicas o que tuvieran novias. En este momento juega un papel muy importante la mirada del narrador. Durante todo el relato el narrador no ha mirado a la cara al personaje misterioso, sin embargo, ahora lo hace y se sabe amenazado y paralizado por la mirada escrutadora de éste:

[...] involuntariamente le miré cara a cara. Al hacerlo me encontré con un par de ojos verde botella<sup>23</sup> escrutándome bajo una frente crispada. Yo desvié la mirada de nuevo. (Joyce, 1992:19)

Asimismo, como ya habíamos mencionado, habla de los castigos, revelando así nuevos aspectos de la parálisis y acentuando la angustia e incertidumbre del narrador:

Dijo que si se encontraba con un chico dirigiendo la palabra a una chica o echándose una chica de novia, le azotaría y azotaría, para enseñarle que con las chicas no se habla [...] Me describió cómo azotaría a tal chico, como si desarrollara ante mi algún elaborado misterio. (1992: 20)

es la de la masturbación, como ha apuntado la mayoría de la crítica (Galván, 1993: 104). Por su parte, Brown califica a este personaje misterioso de "pedófilo" (Brown, 1992: 11).

<sup>23</sup> Terence Brown hace referencia a la tradición medieval según la cual Ulises tenía los ojos verdes, por lo que en este caso tendríamos un Ulises decadente, un itinerante del vicio y la corrupción que desea compartir sus experiencias con estos dos niños. (Brown, 1992: 250)



El narrador ante el miedo que siente se levanta y se marcha, dejando al viejo misterioso y al volver a encontrarse con Mahoney —quien lo había dejado solo con el viejo por perseguir una gata— experimenta una sensación de que algo se ha roto en su interior, una sensación de muerte, de parálisis, al tener que reconocer su miedo y la necesidad del apoyo de Mahoney, a pesar de haberle despreciado en muchas ocasiones:

Mi voz sonó con un acento de valentía forzada y me sentí avergonzado de mi mezquina estratagema [...] ¡Cómo latió mi corazón al verle correr a través del descampado hacia mí! Corría como si acudiera en mi ayuda. Y yo me sentí compungido, porque, en realidad, siempre le había despreciado un poco. (*Ídem*)

La parálisis es pues uno de los registros presentes dentro del relato de “An encounter”, y nos da una clave para una lectura interpretativa de todo el texto, de tal forma que a través de este *mythos* argumental que prevalece y se manifiesta a través de un *mythos* secundario, podemos vincular este relato con todos los demás del grupo que conforman el ciclo de cuentos de *Dublineses*.

### “Eveline”

En este relato los registros que nos van a hablar de la muerte y de la parálisis son los registros sensoriales. Así, a la protagonista Eveline Hill, la parálisis y el anquilosamiento en el que vive le es recordado por el olor de la cretona que se desprendía de la cortina, siendo éste un elemento de epifanía, de des-velación de la auténtica realidad de su vida, de los procesos mortíferos a los que está sometida:

Su cabeza quedó inclinada contra las cortinas de la ventana, y el olor de la polvorienta cretona se instaló en su nariz. Estaba cansada. (1992: 29)

El olor de la cortina es el detonador para los recuerdos en el que surgen, en diálogo anamnético con el presente, los ausentes.

Tanto los que ya no están porque han muerto,<sup>24</sup> así como aquellos que simplemente se han ido a otra parte a intentar vivir. Todo ello es reflejo de la parálisis, con su “trabajo mortífero”, tal y como lo describe el primero de los relatos. Cabe señalar que como acentuación de la parálisis, se presenta dentro de los recuerdos, a un niño (Keogh) que es físicamente tullido y a quien se le encargaba ser el vigía o el centinela (*Nix* en la expresión del *slang*), de tal suerte que éste les avisaba cuando se acercaba su padre a echarlos del campo. Ahora el recuerdo infantil es a su vez el nuevo Keogh que le avisa a Eveline de la parálisis en la que vive, despertando en ella el deseo de irse, de abandonar, al igual que los muertos y que los antiguos vecinos:

Los chicos de la avenida jugaban en aquel campo: Los Devines, los Waters, los Dunns, el pequeño Keogh que estaba tullido, ella y sus hermanos y hermanas. [...] Su padre les perseguía con un palo de endrino hasta echarlos del campo, pero, por lo general, Keogh se quedaba de *nix* y les avisaba en cuanto veía que se acercaba su padre [...] Había pasado mucho tiempo, [...] su madre había muerto. Tizzie Dunn había muerto también, y los Waters habían regresado a Inglaterra. Todo cambia. Ahora ella se iba a ir como los demás, iba a abandonar su hogar. (Joyce, 1992: 29)

Asimismo, el color de su casa comparado con el color de las nuevas casas, le vuelven a recordar la monotonía y la lobreguez de la vida que lleva, sometida a los malos tratos del padre y a un empleo rutinario:

Un hombre de Belfast compró el campo y construyó casas en él, no como sus casitas marrones, sino casas de ladrillos lustrosos con tejados brillantes. (*Idem*)

Son significativos los objetos que ella contempla en su casa, como el paisaje doméstico —pues les ha quitado el polvo duran-

<sup>24</sup> Una vez más el diálogo con los muertos como sucede en “Sisters” y “The dead”.



te tantos años—, pero a la vez desconocidos, misteriosos e in-nombrados, pues ignora el significado y el por qué se encuentran dentro del salón familiar. Entre estos objetos juega un papel significativo el retrato del cura anónimo, cuya sola mención, como ligado a un misterio y a una presencia virtual, nos lleva a recordar al cura de “Sisters” y al mencionado en “Araby”:

Y sin embargo no había sido capaz en todos esos años de averiguar el nombre del cura cuya amarillenta fotografía colgaba en la pared sobre el estropeado armonio, junto a la coloreada estampa con las promesas hechas a la bendita Margarita María Alacoque. (1992: 30)

El hecho de desconocer el nombre del cura, nos presenta una situación que podríamos calificar como de paraíso perdido, pues en el paraíso edencio de la Biblia, la primera labor del hombre fue la de nominalizar a cada uno de los animales, de tal suerte que a través de las palabras se les pudiera dominar; mientras que en el caso de Eveline, no conoce el nombre y esto es el principio del proceso de extrañamiento y de alejamiento con lo que le rodea y que le lleva a plantearse la posibilidad de una huida.

La epifanía es lo que vincula a la fotografía del cura anónimo con la estampa coloreada de la “bendita Margarita María Alacoque”, ya que a ésta se le revela Cristo en varias apariciones o epifanías, mientras que la fotografía del cura le revela a Eveline las profundas raíces de su parálisis y de su sometimiento a lo establecido, al *gnomon*. Por otra parte, los sonidos y la música juegan un papel importante. En primer lugar, la música callejera le evoca a Eveline (principio joyceano de la *epiclesis* o invocación) el recuerdo de la muerte de la madre —junto con la parálisis de la que debe huir— pues cuando ésta agonizaba, había un organillero italiano tocando en la calle. Es significativo que se trate de un emigrante, como una representación de que el hombre es un emigrante en la tierra y que con la muerte vuelve a la patria. También, con relación a la música, la madre pronuncia en su lecho de muerte esas palabras misteriosas: *Derevaun seraun*, que



en cualquiera de sus posibles interpretaciones del gaélico,<sup>25</sup> nos hablan de un final fatal y lleno de desesperanza, con cuyo recuerdo Eveline se percata epifánicamente que debe huir:

Podía oír la música de un organillo en el otro extremo de la avenida. Conocía la canción [...] Recordaba la última noche de la enfermedad de su madre. Se vio de nuevo en la cerrada habitación oscura al otro lado del vestíbulo, a la que llegaba una melancólica canción de Italia [...] Se estremeció de nuevo al oír la voz de su madre diciendo constantemente con enloquecida insistencia:

—*Derevaun seraun*

Se levantó de un súbito impulso de terror. ¡Huye! ¡Debía huir! (1992: 33)

De lo que Eveline desea huir es de la parálisis y de la muerte que le rodean en su casa por todos los rincones. Lo que ella desea verdaderamente es el vivir, el poder romper con las estructuras de muerte que la han tenido aherrojada durante tantos años y esa oportunidad de vivir no es posible alcanzarla sino huyendo del mundo en el que se encuentra y poniéndose en manos de su salvador, Jack, quien posiblemente no le dé amor, pero eso no importa si le puede dar vida:

Frank la salvaría. Él le daría la vida, quizá amor, también.  
Pero ella quería vivir. (1992: 33)

La música juega también el papel de revelar los deseos más profundos de Eveline, de libertad, de vida y bienestar. Por ello el relato menciona que junto con Frank, Eveline asistió a una función de "La muchacha bohemia". Si repasamos el libreto de esta opereta romántica, veremos cómo esta obra nos habla del cambio de fortuna de una joven, la cual resulta ser la hija de un aristócrata, y a quien por diversos azares se consideraba equi-

<sup>25</sup> Estas palabras pueden entenderse como: "El final del placer es el dolor", "El final de la canción es la locura", o bien "los gusanos son el único final". Algunos hablan de que estas palabras no significan nada sino que solamente fueron colocadas por Joyce porque sonaban a gaélico.



vocadamente como una gitana pobre. Al conocer su verdadera identidad, puede tener un matrimonio afortunado acompañado de felicidad y dicha. Todo ello forma parte de los deseos de Eveline. Poder romper la parálisis y ser feliz:

Pero ella quería vivir. ¿Por qué había de ser desdichada? Tenía derecho a la felicidad. Frank la tomaría en sus brazos, la estrecharía en sus brazos. Él la salvaría. (*Idem*)

A pesar de sus deseos, cuando llega el momento final de marcharse, la parálisis vuelve a tomar posesión de ella, de tal forma que permanece inmóvil ante el buque, ante Frank, ante el futuro de libertad y de vida, aferrándose a la rutina y a la muerte:

Se aferró [Eveline] con las dos manos a la barandilla de hierro.

—¡Ven!

¡No! ¡No! ¡No! Sus manos se agarraron frenéticamente al hierro. [...] Ella mostró su rostro blanco, pasivo, como un animal desvalido. Sus ojos no tuvieron para él signo alguno de amor o de adiós o de reconocimiento. (Joyce, 1992: 34)

Una vez más en este relato, con su propio *mythos* argumentativo, se nos presenta el tema de la parálisis actuando dentro de los personajes a través de su “trabajo mortífero”, dejando angustia en ellos y revelando su presencia devastadoramente inevitable.

### “Two gallants”

En este relato Joyce personifica magistralmente la parálisis, ya que ésta se encuentra encarnada en las personas de Lenehan y Coreley, timadores e hipócritas de profesión.

Ambos hacen el recorrido más amplio de Dublín y Joyce nos narra con detalle las calles y los lugares por los que van pasando los dos amigos. Con este periplo de los dos galanes, Joyce quiere significar que la parálisis se encuentra por doquier, en todas y cada una de las calles y sitios de la ciudad, no sólo de Dublín, que

es el prototipo, sino de todas las ciudades del mundo e incluso dentro de cada hombre, como microcosmos, en donde se reflejan las estructuras y situaciones del macrocosmos. Un elemento que da no sólo consistencia sino una profundización en el argumento, es la canción que toca el arpista callejero, en la que impudicamente muestra su arpa semidesnuda:

Un arpista se había apostado no lejos del porche del club y tocaba para una pequeña audiencia en corro. Punteaba las cuerdas descuidadamente [...] su arpa, ajena a su propia desnudez evidenciada por el cobertor deslizado hasta las corvas del instrumento [...] Una mano tocaba los graves de la melodía *Silent, oh Moyle* mientras la otra desgranaba sobreagudos tras cada grupo de notas. (1992: 50)

La melodía tocada es *Silent, oh Moyle* que es parte de la canción de Fionnuala en la que los hijos de Lir son convertidos en cisnes por su madrastra y condenados a vagar por los lagos y ríos de Irlanda hasta la llegada del cristianismo con San Patricio, cuando vuelven a convertirse en seres humanos, pero debido a su vejez, murieron enseguida. En esta leyenda de la mitología irlandesa aparece el sino de los dos galanes, y en ellos, la de todo hombre. Hay un encantamiento, un designio, una ley (*gnomon*) que ha condenado a todos los seres humanos a la parálisis, a encontrarse oprimidos por una situación que les impide la plena realización de sus deseos y les hace tener una identidad que no corresponde a la real. Todo ello ejerce una labor demoledora y mortífera —de la cual el ser humano puede ser consciente en ciertos momentos de epifanía o de revelación—, que se acentúa cuando falsamente se cree haber obtenido la liberación, pues es entonces cuando realmente sobreviene la parálisis definitiva, ante el angustioso ocaso de las esperanzas y la inevitable certeza de que la muerte ha llevado a cabo su labor demoledora.

Dentro del relato, la epifanía se manifiesta de una manera fuerte en la revelación que tiene Lenehan sobre la miseria de su propia vida. Sin embargo su *fatum*, como en la leyenda narrada



por la canción de Fionnuala, es no tener el poder de transformar su ser de cisne, de hipócrita y vividor profesional, en el de un auténtico ser humano. El detonador de la clarividencia momentánea es la imaginación y el recuerdo:

En su imaginación vio a la pareja de amantes caminando por alguna carretera oscura; escuchó la voz profunda de Corley en sus vigorosas galanterías y volvió a ver la malicia en la boca de la muchacha. Esa visión le hizo agudamente consciente de su propia pobreza de bolsa y de espíritu. Estaba harto de tanto dar vueltas, de buscar tres pies al gato, de equívocos e intrigas. Cumpliría treinta y un años en noviembre. ¿Es que nunca iba a tener un empleo? ¿Es que nunca iba a tener un hogar? (Joyce, 1992, 51)

La labor de Lenehan puede ser calificada de simonía pues se beneficia económicamente de lo sagrado, en este caso del amor, pues tima a las criadas, haciéndoles creer que las ama y obtiene de ellas un beneficio físico y económico. Así, realiza esta estafa con la criada de turno que es presentada en el relato, obteniendo de ella una cantidad más que considerable de dinero, ya que la criada le da a Lenehan una moneda de oro, equivalente a una libra, sabiendo que una criada podía ganar al año entre cuatro y ocho libras:

La puerta del vestíbulo se abrió lenta y cautelosamente. Una mujer bajó corriendo los escalones y tosió. Coreley se dio la vuelta y se movió hacia ella, tapándola con su ancha figura durante unos pocos segundos, tras los que se la pudo ver de nuevo subir corriendo los escalones. La puerta se cerró a su espalda y Coreley echó a andar rápidamente hacia Stephen's Green.

[...]

Coreley se detuvo junto al primer farol [...] Después extendió la mano con un gesto grave hacia la luz y, sonriendo, la abrió lentamente bajo la mirada de su discípulo. Una pequeña moneda de oro brillaba en la palma. (1992: 54)

## Conclusiones

A pesar de la aparente diversidad de los relatos de *Dublineses*, todos ellos se encuentran íntimamente vinculados, de tal suerte que conforman un ciclo de cuentos, en primer lugar por la intención explícita de Joyce, quien nos presenta desde diversas perspectivas los relatos que tienen como protagonista a un niño, a un joven, a un adulto, o las escenas de la vida pública; pero también por un mismo tema, un mismo protoargumento o *mythos* principal de la obra: la parálisis que se da en Dublín como figura, símbolo y microcosmos, de la parálisis que afecta en un segundo nivel a todas las dimensiones y realidades del mundo y del hombre mismo.

Esta parálisis se encuentra expresada programáticamente en el primer cuento de "Sisters" en las palabras parálisis, *gnomo* y simonía. El desarrollo y avatar de cada uno de los relatos, no es sino una variante sobre este mismo tema, de tal suerte que cada uno de los relatos, conservando su independencia y su identidad propia —su deuterargumento intrínseco— no es un ente cerrado; por el contrario, hace referencia a un todo virtual más amplio, forma parte de una nueva estructura que a la vez lo asume y lo trasciende, dando así una nueva clave de lectura y de hermenéutica dentro de una perspectiva más amplia, sin que por ello pierda cada uno de los relatos su propia riqueza y particularidad.

Joyce ha dejado en el ciclo de cuentos *Dubliners*, una serie de pistas y pautas hermenéuticas que es preciso descubrir e interpretar más allá de las apariencias, como la cicatriz en la pierna de Ulises, para poder encontrar la verdadera entidad y personalidad de cada uno de los relatos y del ciclo de cuentos en sí.



## Referencias bibliográficas

- Alvarez Amoros, José Antonio (1987). *En torno al discurso narrativo de Dubliners*. Alicante: Secretariado de Publicaciones de la Universidad.
- Apuleyo (1985). *El asno de oro*. Madrid: Cátedra.
- Beja, Morris (1984). Epiphany and the Epiphanies. En: Bowen, Zack, et al. *A companion to Joyce studies*. Westport, Connecticut, Greenwood Press, pp.707-725.
- Bloom, Harold (1986). *James Joyce*. New York: Chelsea House Publishers.
- Brown, Richard (1992). *James Joyce. A post-culturalist perspective*. London: Macmillan.
- Chang Chung-Yuan (1963). *Creativity and taoism*. New York: Harper and Row, 43.
- Eliot, T. S. (1959). La Tierra baldía. En: Batra, Agustín. *Antología de la poesía norteamericana*. México: UNAM.
- Galvan, Fernando (1993). *Notas de Dublineses*. Madrid: Cátedra.
- Joyce, James (1992). *Dubliners*. London: Penguin.
- Joyce, James (1966). *Letters*. London: Faber and Faber.
- Rabate, Jean-Michel (1982). Silence in Dubliners. En: *James Joyce: new perspectives*, ed. Colin MacCabe (Brighton: Harvester) pp.45-72.
- Ricoeur, Paul (1987). *Tiempo y narración*. Madrid: Cristiandad.
- Suzuki (1959). *Zen and japanese culture*. Princeton, N.J.: University Press, p. 228.

### **Enrique A. Eguiarte Bendímez**

Nacionalidad: Española. Doctor en literatura española y teoría literaria por la Universidad de Navarra (Pamplona, España) y doctor en teología y ciencias patristicas por la Universidad Lateranense de Roma. Director de la revista *AVGVSTINVS* (Madrid). Líneas de investigación: teoría y crítica literaria y la obra de Elena Garro. Correo electrónico: enriegui@hotmail.com