

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ANÁLISIS COMPARATIVO DE “LOS MUERTOS” DE JAMES JOYCE Y DE LA
ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA REALIZADA POR JOHN HUSTON



TESINA QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LENGUA
Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA:

RUBÉN FRANCISCO OREA LÓPEZ

ASESOR: DR. JORGE ALCÁZAR BRAVO

MÉXICO, D.F.

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a todas las personas que me han acompañado por el breve camino que es la vida, que me han ofrecido su apoyo y su guía, su amor y su alegría.

Gracias Mamá Lupe por todo lo que me has entregado desde el día que me concebiste, por tu entrega como madre, y por tu amor interminable.

Gracias Hermana Maru porque siempre me has apoyado en las tempestades y en los nubarrones, te agradezco desde lo más hondo de mi ser. Te quiero mucho hermanita.

Gracias Pau porque a través de ti he sido muchas veces un ser dichoso. Me has dado la oportunidad de conocer la amistad, la pasión, la entrega por tus seres queridos, y entre tus ardientes besos vivo embelesado de amor a diario. Te amo y siempre te amaré nena.

Ricky, te agradezco por ser siempre un buen hijo. Tú eres la luz que ilumina mi esperanza. Nunca lo olvides chico.

Gracias Jorge por saber ser un gran maestro.

Gracias Jim porque nos tuviste mucha paciencia. ¡Eres un gran tipo!

Gracias Sophie por ser una buena amiga. Gracias por tu amistad sincera.

Y bueno, le doy gracias a mis tíos Chon, Chucho, Chago, Jorge, Juan, Memo, Jaime, a mi compadre Belbo, a mi cuñado Alex, a Casildo, a mis primos Chiquilín, Pollo, Memo, Ernesio, Dave, Palex, Pepe, Dani, George, a mi madrina Josefita, a mi ahijada Marianita, Alexita, a mis tías Trini, Irma, Columba, Magos, Coco, a mis superprimas Lichita, Sandra, Fabi, a mi amigo Franco, a todos mis amigos y compañeros, y con mucho cariño te agradezco Mamá Tina y abuelito Chico. Sin todos ustedes no sería quien soy ahora. Y sobre todo:

¡Gracias Dios mío por todo lo que me has dado!

Noviembre, 2010.

La palabra, en efecto, crea, configura la realidad e imagina otras realidades posibles, virtuales o alternativas. La imagen, sin embargo, tan sólo refleja, reproduce, representa...

Luis García Jambrina

ÍNDICE

Introducción.....	5
Primera parte	7
Trama.....	7
Temática.....	11
Estructura narrativa.....	14
Símbolos literarios.....	17
Alusiones míticas y la epifanía joyceana.....	25
Experimentos estilísticos.....	28
Segunda parte	35
Tabla comparativa.....	37
Análisis comparativo de la película.....	43
Conclusiones.....	60
Bibliografía.....	62

Introducción

El análisis del cuento “Los muertos” de James Joyce y de la adaptación de John Huston resulta interesante, en primer lugar, debido a que ambos autores son, respectivamente, artistas de gran renombre en la literatura y en el cine. A Joyce se le conoce por las obras *Chamber Music* (1907), *Dubliners* (1914), *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), la obra de teatro *Exiles* (1918), *Ulysses* (1922) y *Finnegans Wake* (1939), y por obras menores como *Pomes Penyeach* (1927), *Collected Poems* (1927) y *Stephen Hero* (1944); además de que Joyce es uno de los escritores más experimentales dentro de la novela del siglo XX, destacándose principalmente por el uso del “monólogo interior” o “flujo de conciencia”, técnica literaria que pretende retratar los procesos psicológicos de los personajes conforme ocurren en sus mentes, y reconocido también por experimentar con la inclusión de parodias complicadas, juegos de palabras (portemanteau), referencias plurilingües, referencias intertextuales y alusiones directas a la situación política y social de su país.

A Huston, por su parte, se le recuerda por su insólita trayectoria en el cine con más de cuarenta películas como director, que incluyen a *The Maltese Falcon* (1941), *The Treasure of the Sierra Madre* (1948), *Key Largo* (1948), *The Asphalt Jungle* (1950), *The African Queen* (1951), *The Misfits* (1960) y *The Man Who Would Be King* (1975), sin contar con las ocasiones en que participó como actor, destacando en *The Cardinal* (1963) de Otto Preminger, *The Bible* (1966) dirigida por él mismo, y *Chinatown* (1974) de Roman Polanski.

Hablamos de dos grandes artistas que muestran detalladamente cómo se lleva a cabo la simbiosis entre el cine y la literatura, una relación que en realidad ha estado marcada por una notoria dependencia, donde la literatura casi siempre alimenta con nuevas historias a la insaciable industria del cine, y donde también de manera casi inconsciente, siempre se tiene la ilusión de que la popularidad de un gran libro pasará

automáticamente a su versión cinematográfica. Y en el caso del cuento “Los muertos”, esto resulta muy significativo, ya que debido a la brevedad de la narración —se trata de un cuento que algunos críticos consideran como una “novella” o novela breve— la adaptación cinematográfica se puede desarrollar con mayor detalle y mostrar un mínimo de diferencias con respecto a su original. Los resultados son palpables, ya que a diferencia de la obra de Joyce, la cual fue publicada después de casi una década de pleitos legales y diferencias con distintas casas editoriales, la adaptación que realiza John Huston de este cuento, setenta y tres años después, en su estreno cinematográfico fue inmediatamente considerada por la crítica como una obra maestra. Por tal motivo, bien vale la pena profundizar sobre el fenómeno de la adaptación cinematográfica a través del análisis comparativo de estas dos obras, específicamente en lo que se refiere a la manera en que se traslada un relato de la palabra a la imagen, y de todo aquello que se pierde o que se gana en este proceso de adaptación.

La presente tesina se divide en dos partes. En la primera se abordarán todos aquellos elementos que le dan al cuento de Joyce su gran singularidad, incluyendo el prolífico empleo de símbolos y el novedoso uso de algunos experimentos literarios como la voz narrativa flexible y el discurso indirecto libre. En la segunda parte, se incluye un cuadro comparativo donde se pueden observar de manera más directa aquellos cambios que ocurren en la adaptación cinematográfica, y enseguida se encuentra la parte medular de este trabajo, que es el análisis de la adaptación de Huston, el cual se espera aporte elementos de análisis para el estudio de la relación entre el cine y la literatura.

Primera parte

En primer lugar se analizarán la trama, temática, estructura narrativa, símbolos y experimentos literarios del cuento de Joyce. Este cuento, al igual que la mayoría de las obras escritas por él, es bastante complejo, ya que aunque la trama parece algo simple, los motivos temáticos muestran una alta incidencia de símbolos y referencias políticas e históricas.

Trama

La adaptación del cuento “Los muertos” realizada por John Huston es casi directa, ya que existe un mínimo de interferencia con respecto al cuento original. En su análisis sobre la teoría de la adaptación, Brian McFarlane, retomando la clasificación de Geoffrey Wagner, denomina *transposiciones* a este tipo de adaptaciones.¹ En general, el principal elemento que cualquier adaptación cinematográfica transfiere de la palabra a la imagen es la narración:

And narrative, at certain levels, is undeniably not only the chief factor novels and the films based on them have in common but is the chief transferable element.

If one describes a narrative as a series of events, causally linked, involving a continuing set of characters which influence and are influenced by the course of events, one realizes that such a description might apply equally to a narrative displayed in a literary text and to one in a filmic text.²

En este caso la narración engloba tanto al relato que se cuenta como a los personajes que interactúan en éste, o bien, utilizando un término más familiar en el análisis de la

¹ Posteriormente, Wagner define como *comentario* a la adaptación donde la historia original es alterada intencionalmente para darle un nuevo sentido a la obra, y como *analogía*, a la adaptación que se desvía considerablemente del original, convirtiéndose en una obra de arte totalmente nueva. Brian McFarlane, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, p. 10.

² *Ibidem*, p. 12.

narratología aquello que indudablemente se traduce de un sistema semiótico a otro es la trama o *fabula*³. Por tal razón, en este análisis nos conviene hablar en primer lugar de la trama de este relato. El escenario es la ciudad de Dublín, aproximadamente a principios del siglo XX, durante una de las fiestas navideñas anuales de las hermanas Kate y Julia Morkan, solteras dedicadas a la enseñanza de la música junto con la colaboración de su joven sobrina, Mary Jane. La sirvienta Lily recibe apresuradamente a los invitados, quienes en su mayoría son alumnas pertenecientes a familias acomodadas, así como a personajes del ambiente musical, como el afamado tenor Bartell D'Arcy, además de viejos amigos y conocidos. Las tías Kate y Julia esperan ansiosamente la llegada de su sobrino favorito, Gabriel Conroy, y de su esposa Gretta. Al llegar a la fiesta, Gabriel ofende a la sirvienta Lily al bromear con ella sobre un posible futuro matrimonio. Gabriel le ofrece dinero para compensar este incidente; sin embargo, desde este momento, este sinsabor dejará a Gabriel con una sensación de inseguridad que se incrementará a lo largo del cuento, curiosamente siempre después de su interacción con personajes femeninos; en el vestíbulo, tanto sus tías como su esposa, critican sus aditamentos para combatir la nieve, pero la llegada de un nuevo invitado, el alcohólico Freddy Malins, interrumpe su conversación. Mientras los demás invitados platican entre copas después de haber concluido el baile de cuadrillas, Gabriel ayuda a Freddy a verse presentable para la reunión. La fiesta continúa con una virtuosa – aunque poco emotiva – interpretación al piano de Mary Jane. El baile prosigue y Gabriel accidentalmente hace pareja con Miss Ivors, una nacionalista colega universitaria, quien en ese momento lo critica irónicamente por escribir crítica literaria para un periódico pro-británico. Gabriel niega las acusaciones, pero al rechazar nuevamente la invitación de la misma

³ Jakob Lothe menciona que el binomio *fabula/sujet* se ha empleado muy a menudo para distinguir entre la trama y el discurso: *Fabula is a paraphrasing summary of the action...Syuzhet on the other hand refers to the oral or written design of the story, to the different procedures and devices in the text that make it literary*. Jakob Lothe, *Narrative in Fiction and Film. An Introduction*, p. 7.

Miss Ivors para un viaje hacia el oeste de Irlanda, en las Islas Aran del condado de Galway, ésta arremete contra Gabriel reprochando su falta de interés por las raíces de su propio país. Es entonces cuando Gabriel, a diferencia de los demás personajes del resto de los cuentos en *Dubliners*, expresa su enojo y le contesta a Miss Ivors que está harto de Irlanda. Después del baile, y para evadir de cierta manera el incidente con Miss Ivors, Gabriel entabla una breve y rutinaria conversación con la madre de Freddy Malins, el cómico borracho de la fiesta.

Justo antes de la cena, mientras Miss Ivors se despide, la tía Julia interpreta una canción para los invitados. La conversación se torna áspera poco después cuando la tía Kate rememora la disposición papal de excluir a las mujeres de los coros de las iglesias. Finalmente la cena está lista. Gabriel toma su lugar al frente de la mesa, y al cabo de numerosas y diversas discusiones, todos guardan silencio para escuchar el discurso. En éste, Gabriel elogia a sus tías por su hospitalidad y también se lamenta por la generación actual – arremetiendo al mismo tiempo contra Miss Ivors, quien obviamente ya no se encuentra ahí; asimismo, invita a todos los presentes a no quedarse en el pasado, sino a vivir en el presente. Un fuerte aplauso cierra su discurso donde todos brindan por las tres anfitrionas. La discusión de sobremesa se centra luego en la música, pero Freddy Malins reprocha a los invitados por la discriminación que se ejerce contra los cantantes negros o contra aquellos que no cantan ópera. También Freddy da a conocer a todos su intención de retirarse a un monasterio para curar su adicción al alcohol, cosa que nuevamente despierta la polémica entre los invitados sobre las prácticas religiosas.

Cuando los invitados comienzan a despedirse, Gabriel se entretiene recordando una anécdota sobre su abuelo y su caballo que daba vueltas alrededor del monumento levantado en honor al Rey Guillermo III. Justo en ese momento, Gabriel observa que en el descanso de las escaleras una persona permanece absorta en sus pensamientos escuchando una música distante que resulta ser la canción *The Lass of Aughrim*

interpretada por el tenor Bartell D'Arcy. Cuando se percata que esa persona es en realidad su esposa, Gabriel imagina una pintura de Gretta en su mente a la cual decide llamar "música distante". Este evento despierta en Gabriel un creciente deseo sexual por su esposa que lo empuja a buscar relaciones íntimas con ella en el hotel donde pasarán la noche. Sin embargo, en el cuarto del hotel, Gabriel se molesta por la actitud distante de Gretta, quien no parece aceptar sus insinuaciones. Entonces Gretta, abatida por las preguntas de Gabriel, llora copiosamente confesándole que la canción que escuchaba tan atentamente en la fiesta le había recordado a un antiguo novio de juventud en su natal Galway. Gretta le cuenta a Gabriel sobre Michael Furey, quien, al enterarse que Gretta sería enviada a un convento en Dublín, decidió esperarla en la lluvia a las afueras de su ventana para morir después de tuberculosis. Gretta se queda dormida inmediatamente después de esta difícil confesión, pero Gabriel permanece despierto, perturbado aún por la historia que acaba de escuchar. En medio del golpeteo en la ventana de la nieve que cae, Gabriel permanece absorto debido al repentino descubrimiento de que un pretendiente ya fallecido sea más importante para su esposa que él mismo, lo que desencadena en Gabriel una profunda crisis de auto-análisis, que a grosso modo constituye, en términos joyceanos, una *epifanía*, al final de la cual Gabriel logra tener una breve visión que le permite percibir por primera vez su conexión con el mundo de los vivos y con el de los muertos.

Temática

Temáticamente, la genialidad de James Joyce es integrar de forma condensada una visión muy significativa, y en una sola noche, de la nación irlandesa. Irlanda es en general el monotema de James Joyce, en específico la Irlanda de comienzos del siglo XX, donde la escena política era muy turbulenta debido a la intensa lucha de los irlandeses por su independencia de la Gran Bretaña. En la década de 1870, el político nacionalista Charles Stewart Parnell pretendió darle más fuerza a Irlanda en el gobierno británico a través de su trabajo en la Delegación Parlamentaria Irlandesa (*Irish Parliamentary Delegation*). Parnell fue inmensamente popular en su país, y se le conocía como “el rey sin corona”; sin embargo, su carrera política se colapsó cuando se hizo público su romance con la señora Kitty O’Shea, la esposa de uno de sus colaboradores más cercanos. La implacable publicidad contra el romance de Parnell y su posterior fallecimiento acabaron con todas las esperanzas de lograr la unidad en Irlanda. A raíz de este fracaso político surgieron grupos sectarios precursores del IRA (*Irish Republican Army*), como el Sinn Fein (“We ourselves”), una sociedad fundada por Arthur Griffith que juraba defender a toda costa la independencia política de Irlanda. Es por eso que, en el cuento, Gabriel se siente inseguro por el discurso que va a dar en la cena, y tiene miedo de parecer pretencioso a los ojos de los invitados al incluir la cita del escritor inglés Robert Browning, y no de uno irlandés. Después de la muerte de Parnell, Irlanda también experimentó un poderoso resurgimiento de la cultura irlandesa nativa a cargo de escritores como William Butler Yeats (1865-1939) y Lady Isabella Augusta Gregory (1852-1932), quienes tradujeron del gaélico un importante número de leyendas irlandesas. Este movimiento exaltaba la literatura nacional y alentaba a la gente a aprender su idioma nativo. Así, en el cuento, cuando Gabriel hace pareja con Miss Ivors, quien sí es una ardiente partidaria del renacimiento de la cultura irlandesa, ella avergüenza a Gabriel por su poco interés en las raíces históricas de su

pueblo y por escribir crítica literaria para el periódico conservador *The Daily Express*. Estas luchas políticas, religiosas y culturales, impactaron a Joyce a pesar de que no las presencié directamente: Parnell murió cuando Joyce tenía tan sólo nueve años de edad; sin embargo, a pesar de su exilio voluntario, Joyce mantuvo siempre su interés en los fenómenos histórico-sociales de su país y articuló magníficamente esta experiencia en su obra. De acuerdo con Tindall⁴, precisamente es el tema de la “parálisis” aquello que le da unidad a toda la obra de Joyce, una parálisis de tipo moral, intelectual y espiritual. Tindall⁵ ha observado que en sus *Cartas*, Joyce describe esta parálisis como “hemiplejia” y señala además que la intención de su colección de cuentos *Dubliners*, de la cual forma parte esta obra, era la de constituir un capítulo de la “historia moral” de su país que le permitiría a sus compatriotas mirarse en un “espejo finamente pulido” y ser un primer paso para su “liberación espiritual”. Efectivamente, es la revelación de esta parálisis lo que marca el clímax en estas historias y es la revelación que tiene Gabriel Conroy⁶ la que constituye el punto más álgido tanto en el mismo cuento como en todo el libro.

De acuerdo con este propósito de alcanzar por medio de la literatura una liberación espiritual, Joyce aborda con especial cuidado en “Los muertos” el problema de la relación entre hombres y mujeres. Primero, James Joyce plantea la relación que guarda la mujer como artista en un mundo de hombres. En el cuento las tías Kate y Julia discuten sobre la injusticia de las bulas papales relativas a la prohibición que tenían las mujeres de participar en los coros de las iglesias (“I know all about the honour of God, Mary Jane, but I think it’s not at all honourable for the pope to turn out the women out of the choirs that have slaved there all their lives and put little whipper-snappers of boys

⁴ William York Tindall, *A Reader’s Guide to James Joyce*, p. 3.

⁵ *Ibidem*, p. 4.

⁶ De acuerdo con Wallace Gray en *Notes for James Joyce’s “The Dead”*, este personaje está inspirado en la novela del norteamericano Bret Harte del mismo nombre, *Gabriel Conroy*.

<http://www.mendele.com/WWD/WWDdead.notes.html>

over their heads”⁷), quejas que son acalladas por su propia sobrina Mary Jane. Esta bula data del 22 de noviembre de 1903, y fue decretada por el Papa Pío X en su *Motu Proprio*, es decir, un documento publicado a iniciativa propia del mismo papa. Sin embargo, esta exclusión no sólo conlleva graves consecuencias para la posición social y económica de las mujeres irlandesas como la personificada a través de la tía Julia, sino que corrobora el trato excluyente y discriminatorio con el que se conducían las instituciones, sobre todo las especializadas en el arte. Joyce sugiere indirectamente la cosificación de la mujer y su transformación en una obra de arte, tal como lo hizo Robert Browning, quien es aludido en el mismo cuento. En su poema “My Last Duchess” escuchamos el monólogo del Duque de Ferrara exaltando la pintura de la duquesa por encima de la mujer de carne y hueso que él mismo ordenó asesinar. En el relato de Joyce, Gabriel Conroy asimismo convierte a Gretta en una hermosa pintura (“Distant Music he would call the picture if he were a painter.”⁸) y en bella prosa (“There was grace and mystery in her attitude as if she were a symbol of something. He asked himself what is a woman standing on the stairs in the shadow, a symbol of”⁹). En otras palabras, para el personaje de Gabriel, Gretta no es más que una extensión de sus propios deseos, sin que represente para él una persona con una mentalidad propia.

Se puede observar entonces cómo en el cuento se incluyen temas que resultaban polémicos e inquietantes para la época de principios del siglo XX, como lo eran la lucha política independentista, el renacimiento cultural que reivindicaba las raíces irlandesas y la incipiente crítica feminista.

⁷ James Joyce, *Dubliners*, p. 204.

⁸ *Ibidem*, p. 221.

⁹ *Ibidem*.

Estructura narrativa

Para muchos escritores europeos del siglo XX, los pensamientos y sentimientos de los personajes resultan mucho más importantes que el desenvolvimiento de cualquier trama. Así, en este cuento, como en todos los pertenecientes a la colección *Dubliners*, podemos afirmar que *no* hay mucha acción, en el sentido hollywoodense, ya que en general toda la narración está más bien centrada alrededor de un momento de iluminación en el cual el personaje principal es capaz de hacer un gran descubrimiento sobre sí mismo, en otras palabras, se trata de una epifanía, un reconocerse tal como uno es en su propia esencia¹⁰. Si bien la epifanía que experimenta Gabriel en el cuarto del hotel constituye el elemento nodal en la narración, para llegar a este momento Joyce cuidadosamente nos va ofreciendo escenas que funcionan como catalizadoras de esta epifanía. Curiosamente, Gabriel encara los desafíos inesperados por parte de tres mujeres ubicadas en un creciente grado de intimidad: primero, la sirvienta, luego su colega universitaria y finalmente su esposa. La pregunta es ¿Por qué mujeres? Bueno, Joyce era un admirador de la obra de Ibsen y en su obra, consciente o inconscientemente, reflejaba esta admiración. Así por ejemplo, en su obra de teatro *A Doll's House*, Ibsen trata el tema del inesperado abandono del hogar por parte de una aparentemente ordinaria ama de casa durante una fiesta decembrina, quien a los ojos de su esposo es una mujer de carácter débil, pero que resulta ser el pilar del hogar; de manera similar en el cuento de Joyce, Gretta, aparentemente insignificante, resulta ser el pilar que sostiene al ilustre Gabriel. De forma paralela, algunas críticas feministas como Margot Norris¹¹, señalan cómo el texto de *The Dead* puede ser leído de la misma manera en estos dos sentidos: uno como si fuera una narración masculina en voz alta, y el segundo como una

¹⁰ Cf. pp. 25-26 para una definición más amplia de la epifanía de Joyce.

¹¹ Margot Norris, "Not the Girl She Was at All: Women in "The Dead"", en Daniel R. Shwarz, *James Joyce, The Dead*, p. 192.

narración femenina en voz baja, que continuamente es ignorada, pero que al final se impone a la primera narración. Así, la sirvienta Lily indirectamente alude con su comentario a la verborrea de Gabriel, la cual sería su debilidad más evidente (“The men that is now is only palaver and what they can get out of you”¹²), Miss Ivors lo califica como una especie de vende-patrias (“West Briton!”¹³) y Gretta le confiesa a Gabriel sobre su gran amor de juventud (“a man had died for her sake”¹⁴). Ésta sería entonces la estructura esencial del cuento, aquella centrada en el desarrollo de esta voz oculta que Gabriel no quiere percibir de manera consciente y que al final dolorosamente reconoce a través de su epifanía.

En términos más específicos, este cuento podría estructurarse de manera más gráfica, de acuerdo con Kenneth Burke¹⁵, alrededor de la fiesta de las tías Morkan, y por lo tanto se le podría dividir básicamente en tres partes: la recepción de los invitados, la fiesta, y finalmente la despedida, que asimismo incluye la epifanía de Gabriel. La primera de estas partes se extiende hasta el párrafo donde se menciona que las tías besan a Gabriel, la fiesta comenzaría con la conversación entre Gabriel, Gretta y las tías Kate y Julia; y la última parte puede ubicarse claramente en la elipsis narrativa que ocurre entre los cánticos de los invitados y la escena de la despedida que comienza con la descripción del aire matutino (“The piercing morning air”)¹⁶. En la opinión de Burke, la primera de las tres partes se enfoca en los preparativos, el arribo de los invitados, las presentaciones y preocupaciones de las tías. La segunda parte consiste en un revelador y al mismo tiempo “superficial catálogo de costumbres sociales”. Y la tercera parte funciona como una especie de misterio que nos conduce al terreno de la “idealidad”,

¹² James Joyce, *Dubliners*, p. 186.

¹³ *Ibidem*, p. 199.

¹⁴ *Ibidem*, p. 234.

¹⁵ Kenneth Burke, “Perspectives by Incongruity”, pp. 145-147, en Daniel R. Schwarz, *James Joyce, The Dead*, p. 69.

¹⁶ James Joyce, *Dubliners*, p. 217.

debido a la fuerte connotación espiritual de esta última parte. De hecho, el evento de la fiesta de las tías Morkan constituye el principal elemento narrativo en todo el cuento, y de manera significativa se refuerza esta idea a lo largo del cuento cuando se menciona que la fiesta se llevará a cabo así como en años pasados (“as in years past”)¹⁷, que el discurso de Gabriel será uno más como los que siempre ha dado de manera ininterrumpida por mucho tiempo (“as long as anyone could remember”)¹⁸; de aquí se puede inferir cómo este elemento de repetición retroalimenta a la vez el estilo literario del cuento “Los muertos”, pues refleja precisamente la asfixiante parálisis de la vida en Dublín. Por eso existen algunos chispazos analépticos o escenas retrospectivas que al mismo tiempo tienen una función proléptica, porque adelantan la temática que se abordará en la fiesta, o en otras palabras, hablamos aquí de un pasado y un futuro que se vuelven uno y el mismo.

¹⁷ James Joyce, *Dubliners*, p. 212.

¹⁸ *Ibidem*, p. 183.

Símbolos literarios

La palabra símbolo proviene del griego *symbolon* o *symballo* que quiere decir “hacer coincidir”. Un símbolo es un objeto, una imagen, una persona, un lugar o una acción que sugieren algo mucho más complejo o abstracto. La mayoría de los símbolos son convencionales, como por ejemplo una paloma blanca representa la paz, un río el paso del tiempo, o un camino puede simbolizar la vida. Sin embargo, muchos escritores a menudo crean sus propios símbolos estableciendo una red de asociaciones más complicada. James Joyce, precisamente, era afecto a descubrir símbolos de verdades eternas en las cosas más triviales. La literatura de Joyce es como un caleidoscopio donde a cada movimiento de éste se observa un nuevo nivel de significado cada vez más profundo y complejo, pero donde todo siempre queda contenido en una unidad, la vida misma. Es por eso que en la colección de cuentos *Dubliners*, la ciudad de Dublín constituye un símbolo de todas las ciudades del mundo, y los eventos de una noche pueden simbolizar todo el ciclo histórico y mítico de una nación. En general, la obra de Joyce contiene muchos símbolos. Guillermo de Torre, citado por Guillermo Putzeys Álvarez en un estudio sobre Joyce, define con sencillez el significado del símbolo:

*En el momento en que las palabras se desprenden de su significación literal es cuando asumen en el espíritu un valor poético, y en este momento puede colocárselas libremente en la realidad poética;*¹⁹

Guillermo de Torre señala que las palabras se convierten en símbolos al distanciarse de su uso común; esto se fortalece cada vez más a través del empleo repetitivo que se hace

¹⁹ Guillermo Putzeys Álvarez, “Los juicios literarios en James Joyce”, p. 12, en *Cuadernos del Centro de Estudios Literarios*, pp. 3-49.

de estas palabras en pasajes importantes. Ross Murfin por otra parte, caracteriza al símbolo por ser una palabra “ampliamente sugestiva”:

A symbol may thus be defined as a metaphor in which the vehicle – the image, activity, or concept used to represent something else – represents many related things (or tenors) or is broadly suggestive. The urn in John Keats’s “Ode on a Grecian Urn” (1820) suggests interrelated concepts, including art, truth, beauty, and timelessness.²⁰

En este caso, el símbolo es comparado con una metáfora, y se distingue por su capacidad de sugerir un número más amplio de ideas. Y ciertamente, en el cuento “Los muertos” existen una gran cantidad de símbolos que determinan la profundidad de las interpretaciones que se le han dado a este cuento. Resulta de vital importancia hablar primero de las innumerables alusiones a la muerte que se encuentran esparcidas en todo el cuento, empezando por el mismo título. Wallace Gray²¹ en su hipertexto sobre “Los muertos” ha sugerido que al escoger el título para esta colección de cuentos Joyce siempre tuvo en mente el poema “Oh, ye Dead!” del escritor Thomas Moore, quien escribió una colección de poemas muy populares entre los irlandeses de aquella época. En este poema, los vivos y los muertos alternan estrofas para manifestar su deseo de pasar a la condición opuesta de su existencia, es decir, los muertos quieren ser parte de los vivos y viceversa. Uno de los versos de este poema habla explícitamente del tema que Joyce aborda en este cuento: la debilidad de los vivos y la bravura de los hombres del pasado (“It is true, it is true, we are shadows cold and wan; / And the fair and the brave whom we love’d on earth are gone”). La primera palabra del cuento también hace referencia a los muertos: el nombre de “Lily” puede asociarse con la flor azucena que frecuentemente se usa en los funerales. Asimismo, el apellido de las hermanas

²⁰ Ross C. Murfin, *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*, p. 470.

²¹ Wallace Gray, *Notes for James Joyce’s “The Dead”* en <http://www.mendele.com/WWD/WWDdead.notes.html>

“Morkan”, significa “oscuridad” en noruego, el idioma del héroe literario de Joyce, Henrik Ibsen. Existen también numerosas referencias alusivas a la muerte en frases como “three mortal hours²²”, “she must be perished alive²³”, “it was buried in a silence of the table²⁴”, etc. Incluso la alusión al convento de los monjes trapistas, donde Freddy Malins pretende curar su adicción al alcohol, tiene alusiones mortuorias, debido a que la creencia popular mantenía que estos monjes solían dormir en sus ataúdes (“He was astonished to hear that the monks never spoke, got up at two in the morning and slept in their coffins”²⁵).

La casa de la hermanas Morkan simboliza, por otra parte, la sensibilidad femenina sometida bajo la patriarcal sociedad irlandesa.²⁶ No es una casualidad, como señala Gerardo Rodríguez Salas²⁷, que la casa pertenezca a tres solteras que además son aficionadas a la música, y que en la fiesta los hombres, a quienes más se les dificulta entender este universo femenino, muestren característicamente un apego especial por el alcohol; por ejemplo, Freddy Malins llega ebrio a la fiesta y el señor Browne, aunque inicialmente bromea con las alumnas de Mary Jane para satisfacer su ego varonil, inmediatamente recurre al whisky y a otros varones cuando no se siente identificado con la conversación de las damas. La escena más representativa de esta incompreensión ocurre cuando el señor Browne y otros caballeros se retiran a beber unas copas al comienzo de la pieza de Mary Jane y regresan a la sala al final de la misma aplaudiendo fingidamente la interpretación musical. Este hecho delata la falta de interés de los

²² James Joyce, *Dubliners*, p. 185.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, p. 211.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Basada en los estudios del teórico psicoanalista Jaques Lacan, Ross C. Murfin señala en un artículo introductorio sobre el feminismo que el lenguaje refleja la relación padre/madre en conceptos que se oponen de manera binaria como lo son los de activo/pasivo, sol/luna, cabeza/corazón, inteligencia/sensibilidad, forma/materia, etc. Ross C. Murfin, “Feminist Criticism”, en Schwarz, Daniel, (editor), *James Joyce, The Dead*, p. 179.

²⁷ Gerardo Rodríguez Salas, “No tan muertos: feminidad y vida en ‘The Dead’ de James Joyce y la adaptación cinematográfica de John Huston”, en *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, No. 12, (Otoño 2005), en <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>

hombres por este universo femenino; el mismo Gabriel no parece compartir este gusto por lo femenino ni por la música, como lo demuestra durante una analepsis en la segunda parte de la historia, donde se menciona que la madre de Gabriel, a diferencia de sus hermanas, y a pesar de ser el “cerebro” de la familia (“the brains carrier of the Morkan family”²⁸), no tenía talento musical (“It was strange that his mother had had no musical talent”)²⁹. Joyce juega aquí con la artificial división entre lo masculino-racional y lo femenino-sentimental. Gabriel metafóricamente se muestra sordo frente a la sensibilidad femenina, y quizás es por eso que al encontrarse a Gretta en las escaleras, Gabriel habla de una música distante. En el relato, Gabriel demuestra indirectamente su descrédito por el género femenino cuando menciona tan sólo para sus adentros que sus tías son sólo “two ignorant old women”³⁰, que su esposa es una simple campesina de Connacht, un condado de Galway, y que Miss Ivors es una mujer independiente, pero vacía en su interior (“Had she really any life of her own behind all her propagandism.”³¹). Las profundas diferencias en el matrimonio de Gabriel y Gretta pueden asemejarse paralelamente a las esferas lingüística y musical. Por un lado, Gabriel manifiesta la tendencia por codificar en todo momento sus experiencias de vida a través de la retórica, pues sabemos que él es un profesor de literatura, que escribe reseñas literarias para un periódico, y que en sus próximas vacaciones pretende mejorar su dominio de las lenguas europeas. Por su parte, Gretta se muestra extremadamente sensible a la música, y Michael Furey, su amor de juventud, pretendía estudiar canto, pues Gretta menciona que tenía una muy buena voz (“he was going to study singing only for his health. He had a very good voice, poor Michael Furey”³²).

²⁸ James Joyce, *Dubliners*, p. 195.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*, p. 202.

³¹ *Ibidem*, p. 201.

³² *Ibidem*, p. 233.

Uno de los símbolos imprescindibles en el cuento, o más bien, el más impregnado de significados, es la “nieve”. Esta aparece en el abrigo y en los chanclos de Gabriel cuando llega a la fiesta, y después de su discusión con Miss Ivors, Gabriel observa melancólicamente desde la ventana cómo la nieve cae sobre el parque Phoenix y sobre el monumento a Wellington; asimismo, su sobrina Mary Jane hace la rotunda observación de que la nieve cae sobre toda Irlanda; y al comienzo de la historia Gabriel demuestra cierto desdén por la nieve que cubre su abrigo y lo confirma al utilizar los chanclos como un instrumento de la civilización *continental* creado para defenderse de la fuerza agreste de la naturaleza. Curiosamente, a Gretta le disgustan los chanclos de Gabriel porque a ella le agrada la nieve tal como es, lo cual constituye aparentemente una diferencia mínima entre los dos, pero que finalmente puede reflejar su poca afinidad como pareja. Por otra parte, en determinado momento de la fiesta, cuando Gabriel se muestra más preocupado por su discurso, manifiesta deseos de salir a disfrutar de la nieve que imagina del otro lado de la ventana. La nieve puede asociarse directamente con el invierno y con la muerte, o bien por su color se le relaciona con la pureza y la inocencia, o si se le asemeja con el agua, puede interpretarse de la misma manera como un símbolo de vida: ir hacia la nieve implica aceptar la vida, y contradictoriamente, al mismo tiempo la muerte. Así, el hecho de que la nieve cubra la estatua de Daniel O’Connell, el gran político nacionalista de principios del siglo XIX, no es casual, ya que esta estatua representa al “Libertador”. Lo mismo pasa con la nieve que cae sobre el obelisco levantado en honor a Arthur Wellesley, primer duque de Wellington, monumento que resulta fálico por su forma, que despunta hacia el oeste y que además fue erigido públicamente para conmemorar a un muerto; esto es, ambos monumentos resultan vitales y mortuorios además de compartir las cualidades de la nieve como símbolo de vida y muerte. Los puntos cardinales resultan igualmente simbólicos. Gabriel pretende tomarse sus vacaciones en Europa, en el este, y la señorita

Ivors pretende viajar a la costa oeste en Galway, en donde Michael Furey se enamoró de Gretta y donde ella ya casada se contagió de un terrible resfriado. En la escena final, Gabriel señala que ha llegado el momento para él de partir en su viaje hacia el oeste (“set out on his journey westward”³³), en el sentido de que finalmente deberá enfrentar su realidad y encontrarse con la vida y la muerte, como lo hizo Michael Furey. Al mismo tiempo, el hecho de que la fiesta ocurra durante los primeros días después de Navidad puede tener implicaciones religiosas. La última celebración navideña importante sería la fiesta de la epifanía, es decir, la celebración de la llegada de los tres Reyes Magos para presenciar el nacimiento del Mesías o “Twelfth Night” en la tradición inglesa, lo cual puede relacionarse directamente con la visita a la casa de las tres tías, quienes en opinión de Gabriel son también “The Three Graces of the Dublin musical world”³⁴, y en donde Gabriel se convierte en el actor de su propia muerte y nacimiento, al igual que el ave Fénix, que muere y renace de sus cenizas, mencionada indirectamente al hablar del parque que Gabriel imagina ver por la ventana.

A propósito, las ventanas son otro de los símbolos significativos en la literatura del siglo XX, en especial porque representan el encierro que viven los seres humanos atrapados dentro de cuatro paredes donde no pasa nada y que los separan del mundo exterior donde verdaderamente la vida se lleva a cabo. En este cuento, como ya se mencionó arriba, Gabriel imagina cómo la gente en la calle disfruta más de la noche que él mismo:

*People, perhaps, were standing in the snow on the quay outside, gazing up at the lighted windows and listening to the waltz music. The air was pure there.*³⁵

³³ James Joyce, *Dubliners*, p. 236.

³⁴ *Ibidem*, p. 215.

³⁵ *Ibidem*, p. 212.

Cuando se siente asfixiado justo antes de comenzar su discurso, Gabriel se imagina que la gente observa las ventanas desde la calle disfrutando realmente de la música y que también el aire se respira mejor afuera. Posteriormente, cuando Gretta relata su historia sobre Michael Furey, quien representa a alguien que vivió una vida breve pero intensa, Michael aparece en el exterior aventando una piedra hacia la aprisionante ventana de Gretta, y en la escena final, la terrible revelación que experimenta Gabriel está enmarcada también por la ventana del hotel que simbólicamente lo separa de un amor real y pleno. Asimismo, las imágenes de sombras en el Dublín de Joyce juegan un papel primordial, pues la ciudad permanece perpetuamente en la oscuridad. Los personajes interactúan al anochecer, y viven sus momentos más intensos durante la noche. Este estado de oscuridad sugiere de cierta manera la ignorancia en la que permanecen muchos de los personajes, a la vez que define el carácter mortuorio de sus vidas. Gabriel, por ejemplo, no puede distinguir en la penumbra del descanso de la escalera la silueta de su esposa Gretta, lo cual sugiere el profundo desconocimiento que tiene de la verdadera esencia de su esposa, y contradictoriamente, Michael Furey trabaja en las fábricas de gas (“the gasworks”³⁶), compañías dedicadas a la producción de electricidad, esto es, Michael Furey participa en el sentido platónico de la “luz”, a diferencia de los sombríos comensales de la casa Morkan. En general, los escritores del siglo XX como Joyce, consideran que la vida en las ciudades es confusa y hostil, y que dificulta la búsqueda de sentido y el conocimiento de sí mismo. En el cuento, el personaje de Gabriel ilustra claramente como un hombre ciudadano sensible y educado, permanece siempre ignorante de su propia naturaleza. El color café, por esa razón, juega un papel simbólico, tanto en este cuento como en todo el libro. La ciudad de Dublín se ve siempre deslucida al igual que el café del ganso que Gabriel está a punto

³⁶ James Joyce, *Dubliners*, p. 231.

de partir. Cuando Gabriel parte el ganso, una de las invitadas rechaza la pieza de carne que Gabriel le ha ofrecido, quizás porque en sentido figurado este ganso amaestrado no tenga las suficientes agallas para *volar* y salir del encierro de Irlanda. Indudablemente, de acuerdo con Tindall, en este cuento hay un personaje masculino que simboliza este color: Mr Browne, quien en varias ocasiones da muestras de su anquilosada mentalidad. Incluso el caballo de la historia que cuenta Gabriel sobre su abuelo tiene cierta similitud con este estado de pasividad. Este animal, que daba vueltas alrededor de la estatua de Guillermo III, rey británico que subyugó al pueblo irlandés en el siglo XVII, se muestra fascinado por su conquistador, así como también los irlandeses lo hacen, y al mismo tiempo podría representar la vida monótona y circular que los habitantes de la ciudad repiten todos los días de su existencia.

A lo largo del cuento esta numerosa cantidad de símbolos que se refuerzan unos a otros, da como resultado una narración que se mantiene siempre abierta para ofrecer múltiples combinaciones de sentidos que pueden ser inferidos en cada pasaje.

Alusiones míticas y la epifanía joyceana

Además de los símbolos, Joyce emplea también alusiones míticas. Tanto en *Dubliners* como en *Ulysses*, Joyce retoma los nombres y los perfiles psicológicos de personajes épicos sustraídos de mitos antiguos y los utiliza en personajes ordinarios. En el cuento “Los muertos” los nombres de Gabriel y Michael corresponden, de acuerdo con Jakob Lothe³⁷, a dos de los cuatro arcángeles dentro de la tradición judeo-cristiana. Cada uno de estos arcángeles representa las cuatro estaciones del año, los cuatro elementos y las cuatro direcciones del viento. En particular, Miguel representa al elemento del agua y además se le conoce como el “príncipe de la nieve”, lo cual se relaciona directamente con la forma como se presenta el espíritu de Michael Furey en el cuento y con los elementos simbólicos arriba mencionados. Otra semejanza entre el personaje mítico y el literario es el carácter militar que en el *Nuevo Testamento* se le otorga al Arcángel Miguel y correspondientemente a la mayor hombría y virilidad que demuestra Michael Furey en su relación con Gretta. A Gabriel, por su parte, se le asocia con el fuego y con lo intelectual, ya que este arcángel aparece como protagonista en la anunciación del nacimiento del Niño Jesús; es por eso que el personaje de Gabriel siempre aparece relacionado con cuestiones del mundo literario, pero sin demostrar nunca el vigor y la fuerza de Michael.

Otro elemento que demuestra la fuerte raigambre clásica de la literatura de Joyce es la epifanía. Esta palabra de origen griego quiere decir “manifestación”, y en el teatro clásico griego la epifanía denomina al clímax que se llega cuando un dios aparece en escena para darle solución a un conflicto; asimismo, en la tradición cristiana denomina la revelación de la divinidad del Niño Jesús a los Reyes Magos, y quizás no sea una coincidencia que el cuento se desarrolle precisamente en la época navideña, cuando al

³⁷ Jakob Lothe, *Narrative in Fiction and Film: An introduction*, p. 147.

final de ésta se celebra la *Epifanía*. En el tratamiento particularmente literario que realiza James Joyce, la epifanía consiste en una palabra, acción o pensamiento aparentemente trivial, pero sumamente significativo, durante un momento fugaz que está marcado por una intensa empatía con el cosmos, en el cual puede aprehenderse la esencia del mundo, que usualmente permanece encubierta por ciertas envolturas que velan su verdadera naturaleza. En la novela *Stephen Hero*, Joyce mismo nos ofrece una definición de la epifanía a través del personaje de Dédalus:

*This is the moment which I call epiphany. First we recognise that the object is one integral thing, then we recognise that it is an organised composite structure, a thing in fact: finally, when the relation of the parts is exquisite, when the parts are adjusted to the special point, we recognise that it is that thing which it is. Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany.*³⁸

Joyce habla en el sentido clásico de la belleza como una perfecta relación del todo con sus partes, pero además agrega categorías estéticas propias de la filosofía tomista, pues habla de su quid (“whatness”) y de algo que aparece radiante ante nuestros ojos, que se desprende de su apariencia y se muestra en su esencia. Se puede afirmar sin lugar a dudas, a pesar de todas las epifanías de los cuentos anteriores, que el pasaje más significativo del libro *Dubliners* ocurre precisamente durante la epifanía que tiene el personaje de Gabriel en el cuento “Los muertos”. Después de que Gretta se queda dormida, Gabriel reconoce con tristeza que en realidad aquellos que partieron de este mundo pesan más gravemente sobre los vivos. Gabriel observa cómo a través de la ventana del hotel la nieve cae, y se imagina que de la misma manera en que cubre la

³⁸ Pasaje originalmente publicado en el libro de James Joyce *Stephen Hero*, editado por Theodore Spencer (New York: New Directions Press, 1944) en <http://theliterarylink.com/joyce.html>

tumba de Michael Furey, también cubre a toda la ciudad y a sus habitantes, quienes como él, ya están muertos en vida. Sin embargo, de acuerdo con Jakob Lothe³⁹, muchos críticos como Hélène Cixous y Florence L. Walzl consideran que esta epifanía no resulta muy clara, y que más bien deja abierta una pluralidad de interpretaciones. Hélène Cixous considera que la epifanía constituye una búsqueda donde el yo se encuentra a sí mismo, pero que tan pronto como se intenta definir qué es lo que ha encontrado, esta revelación se vuelve confusa, problemática y polisémica. Así, por un lado, el cuento termina con la sombría aceptación por parte de Gabriel que finalmente también formará parte de los muertos, pero por otro lado, de la misma manera en que la nieve simboliza la muerte, también puede representar la purificación y una vida nueva. En la frase “The time had come for him to set out on his journey westward”⁴⁰, Joyce deja abierta la posibilidad para interpretar la búsqueda por parte de Gabriel de horizontes más amplios, y de hecho refleja la búsqueda real de Joyce por salir de su país para seguir una vida verdaderamente artística.

³⁹ Jakob Lothe, *Narrative in Fiction and Film: An introduction*, p. 149.

⁴⁰ James Joyce, *Dubliners*, p. 236.

Experimentos estilísticos

El estilo literario de Joyce cambiaba con cada nuevo libro que publicaba. La colección de cuentos *Dubliners* de 1914, por ejemplo, era mucho más realista y llena de símbolos que su novela *A Portrait of the Artist as a Young Man* de 1916 donde Joyce aparentemente asimiló la técnica del flujo de conciencia y del monólogo interior – hoy en día éste se le atribuye al escritor Édouard Dujardin en su novela de 1888 *Les Lauriers sont Coupés* – o que su internacionalmente aclamada novela *Ulysses* de 1922, donde algunos capítulos fueron escritos como parodias de la literatura de ficción. Joyce pretendía romper con la literatura realista, un claro ejemplo lo encontramos en el capítulo final del *Ulysses* donde intentó reproducir el monólogo interior de Molly Bloom sin signos de puntuación.

A lo largo de la obra de Joyce hay una gran variedad de juegos de palabras, alusiones históricas y geográficas, referencias intertextuales, etc. En este cuento, la voz narrativa flexible y el discurso indirecto libre, incluyendo al quiasmo, son los principales recursos estilísticos que Joyce explora. En primer lugar, cabe mencionar que la voz narrativa flexible recibe diversas denominaciones por parte de los críticos literarios, pues se le conoce ya sea como narración empática, monólogo narrado o incluso como el “principio del Tío Charles”.⁴¹ Pero en general, se entiende aquí por voz narrativa flexible, el uso del lenguaje en prosa que mejor imite o retrate la personalidad de un personaje de acuerdo a su extracción social.

⁴¹ Wallace Gray señala en *Notes for James Joyce's "The Dead"*. *World Wide Dubliners*, que se le conoce de esta manera, porque al comienzo de la segunda parte del libro *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce (“Every morning, therefore, uncle Charles repaired to his outhouse...”), un crítico objetó el uso arcaico de la palabra “reparó” (“repaired”) por el de “fue” (“went”), a lo que Joyce contestó que esa palabra sería exactamente la que el Tío Charles hubiera usado.

En “Los muertos” Joyce utiliza un narrador omnisciente en tercera persona con una notable flexibilidad ya que su narración se ajusta a la perspectiva narrativa⁴² de distintos personajes a lo largo del cuento. En otras palabras, la voz preponderante del narrador del siglo XIX se convierte aquí en una pluralidad de voces. Daniel R. Schwarz⁴³, citando el concepto de *heteroglossia* del crítico ruso M. M. Bajtín, señala que en “Los muertos” observamos distintos tipos de discursos entablando un diálogo y luchando por posicionarse cada uno por encima de los demás. Así, encontramos discursos propios de la educación católica y de la educación universitaria de Gabriel, el discurso del nacionalismo irlandés y del renacimiento celta, el discurso de la música culta, de los buenos modales, y de la servidumbre, de la pasión, etc. Encontramos un ejemplo de esto en la primera línea del cuento:

*Lily, the caretaker's daughter, was literally run off her feet ...*⁴⁴

En este caso, debido a que el narrador habla de “Lily”, la sirvienta quien es también la hija del conserje, la narración se ajusta automáticamente al vocabulario propio de su medio social. Por ejemplo, la frase *run off her feet* resulta un tanto informal, pero Joyce elige utilizarla debido a que la narración se limita a decir lo que Lily ve desde su punto de vista sin incluir ningún juicio o crítica externa por parte del narrador. Otro ejemplo de esto ocurre más adelante en el segundo párrafo, nuevamente con respecto a Lily:

⁴² Se entiende por perspectiva narrativa el punto de vista de un personaje específico desde el cual se narra la historia. De acuerdo con Luz Aurora Pimentel en su libro *Relato en Perspectiva* (p. 22) la perspectiva es: “una especie de filtro por el que se hace pasar toda la información narrativa; principio de selección que se caracteriza por las limitaciones espaciotemporales, cognitivas, perceptuales, ideológicas, éticas y estilísticas a las que se somete toda la información narrativa. Así pues, la presentación de los objetos, lugares y personajes, las estructuras temporales – en pocas palabras, el mundo de acción humana proyectado – pasa por un filtro cuantitativo que determina la cantidad de detalles con la ayuda de los cuales se va construyendo ese mundo, pero, al mismo tiempo, pasa por un filtro cualitativo, una perspectiva, un punto de vista sobre el mundo, que marca los distintos grados de subjetividad del relato”.

⁴³ Daniel Schwarz, *James Joyce, The Dead*, pp. 73-75.

⁴⁴ James Joyce, *Dubliners*, p. 183.

*But Lily seldom made a mistake in the orders, so that she got on well with her three mistresses. They were fussy, that was all. But the only thing they would not stand was back answers.*⁴⁵

Los términos “fussy” y “back answers” resultan demasiado informales para la voz del narrador, no obstante, describen perfectamente el vocabulario propio de Lily. Asimismo, el único tipo de comentario que aparece en este párrafo se relaciona con la descripción de la familia para la cual Lily trabaja (“They were fussy”), siempre desde la perspectiva de esta ayudante doméstica.

Este tipo de voz narrativa nos ofrece una visión variable al matizar claramente las impresiones de los invitados sobre la fiesta. De esta manera, en el tercer párrafo la perspectiva cambia a la de las tías Morkan, quienes se muestran preocupadas por el desenvolvimiento de la fiesta:

*Of course, they had good reason to be fussy on such a night. And then it was long after ten o'clock and yet there was no sign of Gabriel and his wife. Besides they were dreadfully afraid that Freddy Malins might turn up screwed. They would not wish for worlds that any of Mary Jane's pupils should see him under the influence;*⁴⁶

Las tías Kate y Julia se muestran quisquillosas; en primer lugar, porque ansían la llegada de su sobrino favorito a la fiesta, y en segundo lugar, porque temen exageradamente (“they were dreadfully afraid”) que Freddy Malins llegue borracho, y se convierta quizá en un mal ejemplo para los alumnos de su sobrina Mary Jane. Esta última opinión parecería irónica en la voz de un escritor alcohólico como James Joyce, sin embargo, desde el punto de vista de las tías parece un miedo justificable.

⁴⁵ James Joyce, *Dubliners*, p. 184.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 184.

La anciana Mrs Malins también hace oír su voz a través de este tipo de narración cuando después de su acalorada discusión con Miss Ivors y su esposa Gretta, Gabriel busca relajarse con la conversación trivial de la madre de Freddy Malins:

While she was threading her way back across the room Mrs Malins, without adverting to the interruption, went on to tell Gabriel what beautiful places there were in Scotland and beautiful scenery. Her son-in-law brought them every year to the lakes and they used to go fishing. Her son-in-law was a splendid fisher. One day he caught a fish, a beautiful big big fish, and the man in the hotel boiled it for their dinner.⁴⁷

Primero escuchamos al narrador describir claramente el movimiento de Mrs Malins en el salón, y lo que un personaje le comenta al otro. Sin embargo, poco a poco la voz narrativa se va difuminando hasta expresar llanamente las impresiones de la señora sobre su visita a Escocia y sobre la admiración que siente por su yerno. Por ejemplo, en lugar de decir “enormous” o “huge”, Joyce utiliza una repetición de adjetivos “big big” para describir a los peces que atraparon en el lago, lo cual reflejaría con mayor proximidad la forma de expresarse de Mrs Malins. Ésta perspectiva narrativa variable posteriormente se reduce principalmente a la visión de Gabriel. La creciente focalización en un solo personaje implica de cierta manera que, como lectores, experimentemos mayor empatía por la causa de Gabriel; aunque el narrador siempre mantiene cierta “distancia psíquica” con respecto a sus personajes, y esto se manifiesta claramente en la ironía que a menudo emplea. Aquí tenemos un ejemplo:

He was still discomposed by the girl's bitter and sudden retort. It had cast a gloom over him which he tried to dispel by arranging his cuffs and the bows of his tie. He then took from his waistcoat pocket a little paper and glanced at the headings he had made for his speech. He

⁴⁷ James Joyce, *Dubliners*, p. 201.

*was undecided about the lines from Robert Browning, for he feared they would be above the heads of his hearers.*⁴⁸

Incómodo por la respuesta de Lily, Gabriel se arregla la corbata y los puños de su camisa, y además se muestra inseguro por haber seleccionado una cita de un escritor inglés para dirigirla a un público que de antemano sabe se indignará en contra de su sobrevaloración de la cultura inglesa. Aun así, Gabriel interpreta esto en un tono condescendiente pensando que su intelecto se encuentra por encima del de los invitados. Esta trama refleja apropiadamente los cambios mentales por los que atraviesa el personaje de Gabriel, cambios que finalmente lo llevarán hacia una clara evolución donde asume su propia vida a través de la aceptación de su muerte. El propósito de Joyce es establecer su narración central a través de los ojos de Gabriel con el objetivo de que conozcamos a este personaje de acuerdo a sus reacciones, y la cita anterior nos permite inferir claramente que Gabriel se preocupa demasiado por las apariencias, y conforme avanzamos en la lectura del cuento podemos concluir que es este elemento narcisista de su personalidad lo que representa un problema en su relación con otras personas, y en especial con su esposa Gretta. En general, a lo largo del cuento, Joyce se muestra profundamente irónico con respecto a sus personajes, pero además, la temática misma parece estar conformada por ironías; en este sentido, D. C. Muecke, citado por Jakob Lothe⁴⁹, puntualiza cómo de la mano de Joyce vivimos junto con el narrador un “fenómeno de dos pisos”, donde nosotros habitamos el piso de arriba, y la víctima de la ironía el piso de abajo, es por eso que Joyce nos habla simultáneamente de muertos en vida, de muertos llenos de vida, de amor platónico y lujuria, de letrados ignorantes, discusiones censuradas y discursos huecos, etc.

⁴⁸ James Joyce, *Dubliners*, p. 187.

⁴⁹ Jakob Lothe, *Narrative in Fiction and Film*, p. 142.

En segundo lugar, Joyce nos permite acceder aún más a la mente de sus personajes mediante el uso de otra técnica, el discurso indirecto libre. Esta técnica consiste en economizar palabras para presentar más llanamente los pensamientos de los personajes. Por ejemplo, cuando Gabriel experimenta cierta inseguridad por su discurso, sus pensamientos nos parecen más cercanos, como se observa a continuación:

*He would only make himself ridiculous by quoting poetry to them which they could not understand. They would think that he was airing his superior education. He would fail with them just as he had failed with the girl in the pantry. He had taken up a wrong tone. His whole speech was a mistake from first to last, an utter failure.*⁵⁰

En la línea inicial que dice “El tan sólo se vería ridículo al citar poesía que ellos no entenderían”, Joyce ha eliminado ya la frase introductoria “él pensó” y la conjunción “que” tradicionalmente usada en las narraciones en tercera persona (usualmente esta oración se escribiría *él pensó que tan sólo se vería...*). De este modo, Joyce economiza palabras con la técnica del discurso indirecto libre, le da variedad a su narración y sobre todo nos acerca más a la conciencia de los personajes. Es por eso que podemos leer la última línea con el mismo efecto de proximidad y empatía que logra la narración en primera persona.

En tercer lugar, tenemos el uso en el último párrafo del quiasmo. Ésta es una figura retórica que consiste en una inversión de estructuras sintácticamente paralelas⁵¹, que en muchas ocasiones crea un efecto melódico:

A few light taps upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow again. He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. The time had come for him to

⁵⁰ James Joyce, *Dubliners*, p. 187.

⁵¹ Frank Kermode (editor), *The Oxford Anthology of English Literature*, p. 2198.

set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead⁵².

En primer lugar, la palabra *falling* aparece repetida siete veces; y después aparecen los quiasmos en las frases *falling softly* y *softly falling*, *falling faintly* y *faintly falling*, donde existe una inversión de palabras (AB y BA) que produce un efecto melódico. El uso repetitivo del quiasmo transmite con efectividad la impresión de totalidad y al mismo tiempo la sensación de falta de movimiento que refleja la esencia de la parálisis que Joyce trata de reflejar en su colección de cuentos, y es quizás por esa razón que este es uno de los párrafos más afortunados dentro de este relato.

De esta manera, podemos concluir esta primera parte señalando que, a partir del análisis literario de la trama, la temática, la estructura narrativa, los símbolos, las alusiones y los experimentos literarios incluidos en este cuento de Joyce, se puede apreciar cómo es que en cada línea y cada párrafo del cuento se encuentran condensados una verdadera urdimbre de ideas que reflejan la complejidad e innovación a la que siempre aspiró Joyce en su literatura. Utilizando una metáfora de este siglo XXI diríamos que más que un texto, esta obra se ha convertido en un hipertexto al estilo de internet, es decir, una amplia relación de referencias cruzadas e intertextuales.

⁵² James Joyce, *Dubliners*, p. 235-6. Subrayado mío.

Segunda parte

En esta segunda parte se comparará el cuento de “Los muertos” con su adaptación cinematográfica en términos de las adiciones y alteraciones que aparecen en la película, así como de las implicaciones que tienen estos cambios. La adaptación cinematográfica fue realizada por el director John Huston en el año de 1987, es decir, 73 años después de la publicación del cuento. El paso del tiempo ha establecido la buena reputación de este cuento como uno de los más bellos en la historia de la literatura inglesa, hecho que pesa sobre cualquier cineasta al momento de decidir qué se queda fuera y qué no en una adaptación. Esta película es muy significativa dentro de la carrera de Huston, porque refleja la suma de la experiencia que adquirió en la industria fílmica, sobre todo en su afanosa inclinación por adaptar películas a partir de textos literarios de gran renombre, respetando casi siempre el espíritu del original, como en *The Maltese Falcon* de Dashiell Hammett, *The Treasure of the Sierra Madre* de B. Traven, *The Red Badge of Courage* de Stephen Crane, *Moby Dick* de Herman Melville, *The Night of the Iguana* de



John Huston (1906-1987)

Tennessee Williams, *Reflections in a Golden Eye* de Carson McCullers, *The Man Who Would Be King* de Rudyard Kipling, *Wise Blood* de Flannery O'Connor y *Under the Volcano* de Malcolm Lowry. Asimismo, esta adaptación resulta memorable debido a que Huston la filmó, a excepción de algunas tomas hechas en Irlanda, en una bodega en Valencia, al norte de Los Ángeles, en una silla de ruedas y con ayuda de un tanque de oxígeno, dirigiendo desde un monitor de televisión poco antes de morir a causa de un enfisema pulmonar a la edad de 81 años, y porque en ella además participaron tanto su hija, la actriz Anjelica Huston, como su hijo Walter Anthony Huston, quien estuvo a cargo del guión. La película resulta aún más valiosa si agregamos el hecho que John Huston provenía de una familia con raíces irlandesas, que a la edad de cuarenta y cinco años compró y restauró una casa en el condado de Galway en Irlanda, que adquirió entonces la nacionalidad irlandesa y que también envió durante algunos años a su hija Anjelica a una escuela irlandesa local. Es así que *Los muertos* no era para Huston una película más de las cuarenta que dirigió, sino una muy personal, cosa que definitivamente se vio reflejada en su trabajo. A pesar de la gran variedad de temas que aborda Huston en sus películas, se podría hablar al mismo tiempo de un cine de autor, ya que los personajes de Huston a la vez que aparecen como víctimas desencantadas de sus propias aspiraciones grandilocuentes, también desarrollan un cierto nivel de auto-conocimiento que al final les confiere cierta nobleza. Por esa razón, en la película *Los muertos* al mismo tiempo que Gabriel se descubre a sí mismo, nosotros también nos descubrimos al darnos cuenta, como Gabriel, que lo que creemos que somos y lo que verdaderamente somos son dos cosas completamente distintas, y es este descubrimiento lo que se convierte en una experiencia perturbadora. En esta segunda parte, como ya se mencionó arriba, se hablará de las adiciones y alteraciones que se le hicieron a la adaptación de John Huston. En primer lugar, se agregará una

tabla comparativa donde en la primera columna se enlistan los eventos narrativos cronológicamente ordenados de acuerdo al texto original, y en la segunda columna aparecen mencionados los cambios que realiza Huston en su adaptación. Posteriormente se profundizará en este análisis respecto a las implicaciones que tienen los cambios más significativos a la hora de hacer un balance sobre los efectos estéticos de cada obra.

Tabla comparativa

El cuento	La película
Gabriel repasa su discurso y las tías Kate y Julia Morkan juntas que introdujo. (Referencia intertextual a los Rivetados en las <i>Shakespeare and The Irish Melodies</i>).	Gabriel mira sus notas brevemente junto a la ventana. Se realiza alguna toma de los invitados bailando. Hay una toma de la casa de las tías Morkan ubicada en la esquina de una calle. Se trata de una casa oscura pero iluminada por las luces que se proyectan desde las ventanas. Se escucha el sonido de Greta bailando con Bartel D'Arcy con reminiscencias navideñas. Un subtítulo anuncia la ubicación del relato: "Dublín, 1904". Se escuchan unas voces a la distancia. Los invitados entran y son recibidos desde las escaleras por las tías Morkan y por Lily. Las invitadas son las alumnas de Mary Jane: Miss Furlong, Miss Higgins, Miss O'Callaghan y dos acompañantes varones. Miss Higgins lleva un regalo para Mary Jane.
Breve analepsis de la familia Morkan, de su fiesta anual y del día en que se mudaron a esa casa.	No hay analepsis. Al contrario se desarrolla una escena donde Mary Jane pide a Lily que se encargue de la comida en la cocina y esta contesta que le resultará imposible hacer varias cosas a la vez. Mary Jane saluda a los dos invitados varones. Después llega Mr. Browne a la fiesta con dos ramos de flores para las tías Morkan y habla claramente de la fiesta de Epifanía.
Mr. Browne practica con las tías Morkan y con las alumnas de Mary Jane.	Huston recrea bien la escena donde Mr. Browne es ignorado al momento de formar parejas.
Se inicia el baile de cuadrillas.	El guion recupera las frases más significativas, como "my wife here takes three mortal hours to dress herself", "must be perished alive", "Gretta caught a dreadful cold", etc. Gretta sube rápido las escaleras y actúa muy indiferente ante la actitud de Gabriel.
Gabriel y Gretta llegan a la Miss Daly y Mr D'Arcy bailan juntos.	Ocurre con anterioridad en la película.
Gabriel ayuda a Freddy Malins a componer su atenido.	El incidente se recrea con frases casi textuales ("The men that is now is only palaver and what they can get out of you"). Hay también un plano medio de Lily quitándole las chancas a Gabriel, pero no hay ninguna toma especial que muestre el malestar que experimenta Gabriel.
Descripción física de Freddy al matrimonio y se muestra Freddy Malins habla con Mr. Browne.	En la película Freddy comienza a contarle una anécdota a Mr. Browne que termina hasta la siguiente escena. Se trata de una joven pareja a la que les han regalado un puerquito para que se entrenen para cuidar niños. Después se realiza
(Posible referencia intertextual al cuento "Two Gallants" de la misma colección <i>Dubliners</i>).	Para que se entrenen para cuidar niños. Después se realiza

	una muy apropiada toma picada del baile (desde el techo) con Gretta y Mr D'Arcy al centro de la pista.
Gabriel y las tías Morkan hablan sobre Freddy y el juramento que hizo en la víspera de año nuevo para dejar de beber.	La tía Julia parece no escuchar o no entender bien lo que dicen los demás.
Mr Browne sirve limonada a Freddy y éste termina de contarle un chiste.	En la escena se percibe cierta empatía entre ambos personajes, aunque posteriormente entren en disputa por la manera en que Mr Browne critica el comportamiento de Freddy.
Mary Jane toca una soberbia pieza en el piano, e inmediatamente los caballeros salen del salón. Mientras dura la pieza, Gabriel observa una pintura de <i>Romeo y Julieta</i> en el balcón, de los dos príncipes asesinados en la Torre y una fotografía de su difunta madre. Gabriel habla de la posición de su madre en la familia. Todos aplauden a Mary Jane, especialmente los caballeros, que después de tomar unas copas en el cuarto contiguo, aplauden hipócrita y estruendosamente.	Gabriel se muestra impaciente cuando Mrs Malins comienza a hablar sobre Escocia, por eso se levanta abruptamente del sillón dejándola con la palabra en la boca. Gabriel busca a Freddy para que se encuentre con su madre. Al encontrarse, Mrs Malins ni siquiera lo ve a los ojos. Freddy argumenta que se demoró debido a una reunión política o “Committee Meeting” (Probable referencia intertextual al cuento “Ivy Day in the Committee Room”). Mary Jane da una demostración de su excelso talento musical. Los caballeros salen del salón. Se realiza una toma desde detrás del piano. Hay varias tomas de los invitados escuchando atentos. Después se hace una toma subjetiva de Gabriel donde primero aparece aburrido y desesperado, e inmediatamente después desde su perspectiva Miss Ivors le hace un guiño seductor. En otra toma los invitados varones beben en el salón contiguo. Al finalizar la melodía, los caballeros aplauden estruendosamente. Después de la interpretación de Mary Jane, la tía Kate invita a Mr Grace a recitar algo para los invitados (“Mr Grace, would you beguile us yet again?”). Mr Grace, quien parece como la antítesis de Gabriel como declamador, pues resulta mucho mas cálido y menos ansioso, recita “Broken Vows”. Hay varias tomas de los invitados que se muestran muy atentos, pero sobre todo de Gretta, quien parece cautivada. A la mitad de la declamación aparece Lily en el vestíbulo de la puerta. Al finalizar la declamación, Mr Grace informa a su auditorio que el poema es una traducción de Lady Gregory. La cámara hace un paneo capturando las reacciones de las invitadas.
Se inicia el baile de “Lancers”. Gabriel baila accidentalmente con Miss Ivors, su colega universitaria. Miss Ivors recrimina su colaboración en el periódico <i>The Daily Express</i> , le	Al iniciar el baile, la tía Kate reúne a Gabriel con Miss Ivors (“I’ve got the perfect partner for you, Miss Ivors. I think you know my nephew”). Se puede escuchar la conversación de ambos mientras la cámara sigue su baile. Miss Ivors acusa a Gabriel de ser un “West Briton” (“Someone who looks at England for our salvation instead

llama “West Briton”, y lo invita a las Islas Aran. Gabriel le contesta que está harto de Irlanda.	of depending on ourselves alone”). Lo invita a las islas Aran. Gabriel contesta que está harto de Irlanda y la música se detiene. Gabriel deja de bailar, mira rápidamente por la ventana con cortina y revisa su discurso. La cámara hace un plano general del baile y luego parece caminar entre las parejas de bailarines.
Gabriel se retira a una esquina donde se refugia conversando con Mrs Malins.	Ocurre con anterioridad.
Gretta le pide a Gabriel que parta el ganso y le pregunta sobre su plática con Miss Ivors.	En esta escena sí podemos apreciar un ligero acercamiento para capturar la reacción de fastidio en el rostro de Gabriel cuando le contesta a Gretta que puede ir a Galway si ella lo desea.
Gabriel se levanta de su lugar cuando observa que Freddy Malins se acerca a platicar con su madre.	Ocurre con anterioridad.
Gabriel mira por la ventana y desea salir al aire libre. Gabriel revisa nuevamente su discurso.	No hay tomas exteriores, ni del parque ni del monumento.
La tía Julia canta “Arrayed for the Bridal”.	Aunque las notas agudas están bien afinadas, la interpretación no tiene fuerza. Huston realiza un montaje con disolvencias durante la canción.
Los invitados hacen una serie de comentarios sobre la canción de la tía Julia.	Freddy Malins congratula su interpretación, pero a los ojos de su madre su comentario parece ridículo.
La tía Kate critica las bulas papales que prohíben a las mujeres cantar en los coros de las iglesias.	En esta escena la tía Kate se nota agitada y molesta. Se hacen tomas de las caras de los invitados para mostrar que se sienten incómodos ante tal demostración de afectos. Su sobrina Mary Jane intenta controlarla con un tono de voz suave y condescendiente.
Gretta y Mary Jane tratan de persuadir a Miss Ivors para que no se retire de la fiesta.	Miss Ivors se despide en tono burlón y argumenta que debe atender una reunión del comité. (Nuevamente una referencia intertextual más al cuento “Ivy Day in the Committee Room”).
La cena comienza, Gabriel rebana el ganso, los invitados platican sobre la ópera, la tía Kate rememora al tenor	El guión en esta parte es casi idéntico al texto original. Hay tomas de la mesa, la cena y los platillos tradicionales irlandeses. La interpretación del alcoholismo tanto de Mr Browne y Freddy Malins cobra especial atención. Mr

<p>Padre de Gabriel) y Fredy habla sobre su intención de ir a un baile. Gabriel inicia su discurso.</p>	<p>D'Arcy dirige una charla sobre la ópera. Mr Grace habla interrumpido inmediatamente ("Ruined by a woman, just like poor Parnell"). Durante la cena, Bartell D'Arcy muestra tener un interés especial por Miss O'Callaghan.</p>
<p>Gabriel y Gretta caminan por la calle junto con Mr. D'Arcy y Miss O'Callaghan. Después suben todos a un carruaje.</p>	<p>Gabriel y Gretta caminan por la calle junto con Mr. D'Arcy y Miss O'Callaghan. Después suben todos a un carruaje.</p>
<p>Se realiza un brindis en honor a las tías Morkan.</p>	<p>Se realiza un brindis en honor a las tías Morkan.</p>
<p>Ebs y Gretta se bajan al llegar al Hotel Gresham.</p>	<p>Hay una toma de la casa y una escena de un baile y después hay un cambio abrupto a la siguiente escena.</p>
<p>En la casa comienza una recepción para Mr. D'Arcy y las señoras en un cuarto (probable referencia intertextual a la novela gótica).</p>	<p>Se realiza un baile en la casa y una escena de un baile y después hay un cambio abrupto a la siguiente escena.</p>
<p>Gabriel se mira al espejo y reflexiona sobre el estado de su alma.</p>	<p>Gabriel se mira al espejo y reflexiona sobre el estado de su alma.</p>
<p>Gabriel observa a Miss O'Callaghan y reflexiona sobre la canción "The Lass of Aughrim" y sobre Michael Furey. Después Gretta se queda dormida.</p>	<p>Gabriel observa a Miss O'Callaghan y reflexiona sobre la canción "The Lass of Aughrim" y sobre Michael Furey. Después Gretta se queda dormida.</p>
<p>Gabriel reflexiona sobre el estado de su alma y la visión de la Escalchachofesón en un momento de confusión, y se da cuenta que Gretta está dormida.</p>	<p>Gabriel reflexiona sobre el estado de su alma y la visión de la Escalchachofesón en un momento de confusión, y se da cuenta que Gretta está dormida.</p>
<p>Gabriel observa a Miss O'Callaghan y reflexiona sobre la canción "The Lass of Aughrim" y sobre Michael Furey. Después Gretta se queda dormida.</p>	<p>Gabriel observa a Miss O'Callaghan y reflexiona sobre la canción "The Lass of Aughrim" y sobre Michael Furey. Después Gretta se queda dormida.</p>
<p>Gabriel observa a Miss O'Callaghan y reflexiona sobre la canción "The Lass of Aughrim" y sobre Michael Furey. Después Gretta se queda dormida.</p>	<p>Gabriel observa a Miss O'Callaghan y reflexiona sobre la canción "The Lass of Aughrim" y sobre Michael Furey. Después Gretta se queda dormida.</p>
<p>Gretta pregunta a Mr D'Arcy sobre el título de la canción que acaba de interpretar.</p>	<p>La tía Kate insiste inútilmente a D'Arcy para que cante más.</p>

Análisis comparativo de la adaptación

A pesar de algunos ligeros cambios en el orden cronológico de los eventos de la narración, la película fue realizada en general con gran tacto, pues extiende nuestra experiencia de lectura; de hecho, la principal virtud de esta adaptación es la de darle al cuento una ambientación muy especial que nos envuelve y nos arrastra a la época de principios del siglo XX en Irlanda. Así como en un incidente de una sola noche Joyce captura el espíritu de una época, así también Huston captura escenas muy representativas donde se puede contemplar claramente la atmósfera que Joyce trató de recrear en el cuento. Ésta es precisamente una de las virtudes de Huston, la de evocar el periodo histórico del cuento a través del vestuario, la decoración, los diálogos, los bailes, la comida, la música y la poesía; cabe advertir que en muchas ocasiones la sola recreación del periodo histórico pretende servir como criterio de fidelidad en una adaptación, sin embargo, Huston logró una amalgama mucho más estética que al mismo

tiempo se asemeja a un filme con elementos propios del “costumbrismo”. Lo anterior queda demostrado con el considerable número de referencias intertextuales a textos populares de la época como “Ode to a Nightingale” de John Keats así como con el retrato de costumbres bien acendradas como la de partir el hueso de la suerte o “wishbone”; el vestuario (Rachel Dowling y Dorothy Jeakins aparecen en las nominaciones de la Academia de 1988 por el mejor diseño de vestuario), la melancólica tonalidad ámbar de la imagen, la banda sonora a cargo de Alex North, y el destacado grupo de actores quienes poseen obviamente un claro acento irlandés y una fuerte presencia en la escena cultural de su país. Por ejemplo, Donal McCann, quien interpreta al personaje principal, Gabriel Conroy, ha sido reconocido como una estrella de talla internacional por su participación en un amplio número de producciones, la mayoría pertenecientes al canon literario de la literatura irlandesa incluyendo a *Tarry Flynn*, *The Shaughran* y *Juno and the Paycock*; Donal Donnelly, quien interpreta a Freddy Malins, el comiquísimo borracho de la fiesta, realizó sus estudios en la ciudad de Dublín y durante varios años viajó con la compañía *Anew McMaster's Irish* antes de tener un papel estelar en Londres, además del grupo de actores que venían realizando un trabajo conjunto en la compañía *Abbey Theatre*, curiosamente la misma fundada por W. B. Yeats y Lady Gregory, ambos literatos contemporáneos a Joyce. En fin, el gran acierto de Huston fue haber seleccionado a la crema y nata de la escena cultural irlandesa. Otro gran logro de Huston es el de establecer una conexión directa entre los músicos y el espíritu de ese período histórico en Irlanda, puesto que Huston reclutó a músicos profesionales como Frank Patterson, interpretando a Bartell D'Arcy, y quien es reconocido internacionalmente como el “tenor de oro de Irlanda” por sus colecciones de álbumes sobre canciones tradicionales de su país. Ahora bien, en seguida se comentarán algunas escenas específicas que merecen mayor atención.

La primera escena inicia con una toma de la casa de las tías Morkan y de los invitados que huyen de la nieve para refugiarse en el vestíbulo. Está nevando y dos carruajes se detienen junto a la casa. Al comienzo de la película Huston señala con el subtítulo “Dublin 1904” la época de la película; lo mismo ocurre con la ubicación de la fiesta, ya que cuando el señor Browne entra a la casa de las tías Morkan y va ascendiendo por las escaleras con sus dos ramos de flores para las tías, éste menciona que se trata de la fiesta de epifanía, cosa que sólo es sugerida por Joyce en el texto en el momento en que Gabriel le da unas monedas a Lily justificándose porque “es navidad” (“Christmas-time!”⁵³); y también sabemos que la fiesta ocurre después de la víspera de navidad, ya que Freddy Malins hizo precisamente ese día un juramento para no seguir bebiendo. El hecho de agregar las coordenadas espacio-temporales de la historia resulta sintomático para nuestro análisis, ya que desde el comienzo notamos cómo Huston se vale de algunos códigos tradicionales de la cinematografía. En este sentido, resulta bastante claro que Huston elimina algunas escenas y extiende otras con el objetivo de presentar la historia con una mayor continuidad o linealidad. En primer lugar, hay un mayor número de escenas donde los personajes femeninos tienen más participación. Desde el inicio son las tres alumnas de Mary Jane, Miss O’Callaghan, Miss Higgins y Miss Furlong, las primeras en ser recibidas en la casa, y siguiendo el estilo de las novelas de Jane Austen, se le pregunta a una de ellas sobre su viaje a Londres, se hacen *close-ups* de sus reacciones durante las piezas musicales y la recitación del poema, se bromea sobre el matrimonio al finalizar la fiesta (“You will get married just to keep you warm”), e incluso Huston incluye dos escenas con Miss O’Callaghan que nunca aparecen ni siquiera insinuadas en el cuento. En la primera, Miss O’Callaghan comparte un hueso de la suerte (“a wishbone”) con el tenor Bartell D’Arcy; y en la segunda, antes de cantar *The Lass of Aughrim* el tenor conversa con Miss O’Callaghan

⁵³ James Joyce, *Dubliners*, p. 187.

a solas sobre el clima y D'Arcy, haciendo gala de su pedantería, presume saber de aves y ornitología (“I suppose being a singer makes me susceptible to other creatures that sing.”). Existen muchos más detalles agregados, por ejemplo, para todos aquellos que han leído el cuento, resulta muy inapropiado el guiño que Miss Ivors le hace a Gabriel durante la pieza de piano interpretada por Mary Jane; aun sabiendo de antemano que la intención de Huston es la de ofrecer una imagen irreverente de Miss Molly Ivors, si elaboráramos nuestras propias inferencias tan sólo a partir de las escenas de la película, concluiríamos, por lo menos momentáneamente, que la señorita Ivors trata de seducir a Gabriel acorralándolo posteriormente en la escena del baile y después, al sentirse frustrada en su intento, huye de la fiesta. Sin embargo, esto no es así en el texto original. Otra serie de escenas que Huston extiende son las que tienen que ver con el alcoholismo de Freddy Malins y Mr Browne. La personificación de Freddy resulta excelente en la cinta a pesar de que su apariencia dista mucho de ser la que aparece descrita en el texto original (“a young man of about forty, was of Gabriel’s size and build, with very round shoulders.”⁵⁴). Desde el comienzo de la fiesta este individuo escualido que tiende a tartamudear constantemente, funciona como *comic relief*. Primero cuando Gabriel lo ayuda para verse presentable ante su castrante madre y Freddy pide a Gabriel que salga del baño porque no es capaz de orinar en la presencia de alguien (“If you excuse me, I was never able to relieve myself in the presence of someone.”); después cuando con una risa asmática cuenta un chiste simplón a Mr Browne sobre una pareja de recién casados a quienes la suegra obliga a criar un puerquito para que se acostumbren a los cuidados que se deben tener con los niños, o cuando se le niega en repetidas ocasiones la bebida en la cena y termina comiendo un tallo de apio, y discute con Mr Browne por llamarle “Teddy” en vez de “Freddy”. Sin embargo, el verdadero sentido de la presencia de Freddy Malins como personaje queda justificado al final de la cinta cuando cargando

⁵⁴ James Joyce, *Dubliners*, p. 193.

una silla para su madre que se duele de las piernas, casi la atropella al bajar las escaleras, y entonces su madre concluye desilusionada que su hijo nunca se casará (“Freddy will never get married”). Mr Browne por su parte, aparece solo cuando se forman las parejas y solo otra vez cuando dormita borracho en los vestidores, además de comportarse necio e intransigente durante la cena. De hecho, durante esta cena Freddy expresa sus intenciones de hacer un retiro espiritual, a lo que Mr Browne arremete preguntando irónicamente si las oraciones de los monjes por el mundo sirven de la misma manera para protestantes y budistas, así como los seguros gratuitos (“free insurance”). Estas escenas incluidas por Huston retratan cómicamente la parálisis del pueblo irlandés a causa del alcoholismo, y verdaderamente elaboran aún más la intención que tenía Joyce al emplear al personaje de Freddy Malins, el borracho que dice las verdades que por decoro todos han aprendido a callar.



El alcohólico Freddy Malins (Donal Donnelly) junto a su castrante madre Mrs. Malins (Marie Kean).

Por otra parte, en el análisis comparativo obviamente observamos que todas las descripciones físicas son eliminadas, por ejemplo, Gabriel en el relato es descrito de una manera muy similar al Joyce de la vida real (“and on his hairless face there scintillated

restlessly the polished lenses and the bright gilt rims of the glasses which screened his delicate and restless eyes. His glossy black hair was parted in the middle...”⁵⁵), pero para empezar en la película Gabriel ni siquiera usa lentes. También las analepsis y reflexiones de los personajes quedan fuera. Por ejemplo, tan sólo en el siguiente párrafo podemos mencionar algunos de los elementos que quedan excluidos en la película,

*She was walking on before him so lightly and so erect that he longed to run after her noiselessly, catch her by the shoulders and say something foolish and affectionate into her ear. She seemed to him so frail that he longed to defend her against something and then to be alone with her. Moments of their secret life together burst like stars upon his memory. A heliotrope envelope was lying beside his breakfast-cup and he was caressing it with his hand. Birds were twittering in the ivy and the sunny web of the curtain was shimmering along the floor: he could not eat for happiness. They were standing on the crowded platform and he was placing a ticket inside the palm of her glove. He was standing with her in the cold....*⁵⁶

En el párrafo anterior, por ejemplo, tenemos una reflexión de Gabriel en la que al ver a su esposa caminar por la calle después de la fiesta, ansía decirle algo al oído y quedarse a solas con ella; esta caminata de Miss O’Callaghan, Mr D’Arcy, Gabriel y Gretta durante la madrugada es eliminada en la adaptación, pues en la cinta Gretta y Gabriel aparecen solos en el carruaje; Después, Gabriel recuerda y reflexiona sobre algunos momentos de su vida como pareja (“like stars upon his memory”). En la cita de arriba el personaje de Gabriel describe una escena muy emotiva para él donde ambos desayunan acompañados del trino de las aves y del reflejo de la luz del sol a través de las cortinas, pero es una pena que muchos de los pensamientos y reflexiones de Gabriel, a excepción de la epifanía final, queden fuera de la cinta, a pesar de que las aproximadamente 53 páginas del cuento –en la edición de *Signet Classics* de 2007– y

⁵⁵ James Joyce, *Dubliners*, p. 186.

⁵⁶ James Joyce, *Dubliners*, pp. 224-225.

los 83 minutos de la película podían permitir una cinta un poco más extensa y elaborada. De hecho, la belleza de este cuento radica precisamente en estas meditaciones que describen el mundo interior de Gabriel y cómo éste irónicamente se derrumba al final. Resulta interesante preguntarnos por qué Huston decidió excluir de la cinta los pensamientos que tiene Gabriel con respecto a su esposa, pues en varias ocasiones se menciona que desea poseerla de una manera notoriamente carnal,

*...the first touch of her body, musical and strange and perfumed, sent through him a keen pang of lust.*⁵⁷

*She mounted the stairs behind the porter, her head bowed in the ascent, her frail shoulders curved as with a burden, her skirt girt tightly about her. He could have flung his arms about her hips and held her still for his arms were trembling with desire to seize her...*⁵⁸

*If she would only turn to him or come to him of her own accord! To take her as she was would be brutal... He longed to cry to her from his soul, to crush her body against his, to overmaster her.*⁵⁹

En estas citas podemos leer cómo el deseo sexual de Gabriel es claro y sin disimulos. Gabriel experimenta una sensación muy viva de lujuria (“a keen pang of lust”), luego cuando la ve subir por las escaleras está casi temblando por el asía de poseerla, e incluso el describe su deseo como algo brutal (“to crush her body against his”). En este caso específico, el deseo de Gabriel por su esposa magnifica el desgarramiento final que experimenta al conocer la historia de Michael Furey, sin embargo, quizás Huston consideró que este elemento tan sólo retardaría el final del cuento, o bien que haría más difícil su comprensión para el público, o simplemente que sería mal visto. De igual forma, Huston optó por excluir todas las analepsis que ocurren en el cuento. Omitió la

⁵⁷ *Ibidem*, p. 226.

⁵⁸ James Joyce, *Dubliners*, p. 227.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 229.

primera analepsis donde se realiza una retrospectiva de la familia Morkan, otra donde Gabriel recuerda a su madre y como ésta se negó a darle el consentimiento para que se casara, y estas últimas analepsis donde Gabriel rememora su vida conyugal. Indudablemente, Huston nos presenta una versión más accesible, pero elimina casi de una tajada mucha de la riqueza literaria del cuento.

En este sentido, Robert Stam, en un extenso artículo introductorio sobre la adaptación cinematográfica, afirma que la gran mayoría de los manuales sobre adaptación muestran una fuerte tendencia a la simplificación,

The recycled, suburbanized Aristotelianism of the screen writing manuals calls for three-act structures, principal conflicts, coherent (and often sympathetic) characters, an inexorable narrative “arc” and final catharsis or happy end[...]The goal seems to be to “de-literize” the text, as the novel is put through an adaptation machine which removes all authorial eccentricities or “excesses”. Adaptation is seen as a kind of purge. In the name of mass-audience legibility, the novel is “cleansed” of moral ambiguity, narrative interruption, and reflexive meditation.⁶⁰

La cita anterior resume claramente la tendencia de las compañías cinematográficas por adaptar tan sólo los conflictos principales en una estructura de tres actos con personajes carismáticos y finales felices. Empero, la última parte de la cita resulta muy importante porque revela una práctica específica utilizada en las adaptaciones basadas en los clásicos de la literatura, es decir, la eliminación de todos los elementos característicamente literarios como lo son *la ambigüedad moral, las interrupciones narrativas, y las reflexiones*, todo con el propósito de presentar la obra literaria de una manera más digerible para el público en general.

⁶⁰ Robert Stam, “Introduction: The Theory and Practice of Adaptation”, en Robert Stam and Alessandra Raengo (eds.) *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, p. 43.

Sin embargo, sería injusto quedarnos con esta impresión simplista de Huston como director. Jakob Lothe señala acertadamente en *Narrative in Fiction and Film*,⁶¹ cómo Huston realiza una adición muy conveniente con la inclusión de un poema recitado por un personaje que no aparece en el texto original; se trata de Mr Grace, quien funciona en la película como un personaje paralelo a Gabriel; Mr Grace declama el poema “Broken Vows” justo entre la pieza de piano interpretada por Mary Jane y el baile de Gabriel con Miss Ivors. Abajo se incluye este poema anónimo del siglo VIII, que en realidad se intitula “Donal Og”, y que como lo menciona Mr Grace en la película, fue traducido por Lady Isabella Augusta Gregory (1852-1932) durante el renacimiento del interés por la cultura irlandesa.

*It is late last night the dog was speaking of you;
the snipe was speaking of you in her deep marsh.
It is you are the lonely bird through the woods;
and that you may be without a mate until you find me.*

*You promised me, and you said a lie to me,
that you would be before me when the sheep are flocked;
I gave a whistle and three hundred cries to you,
and I found nothing there but a bleating lamb.*

*You promised me a thing that was hard for you,
a ship of gold under a silver mast;
twelve towns with a market in all of them,
and a fine white court by the side of the sea.*

*You promised me a thing that is not possible,
that you would give me gloves of the skin of a fish;
that you would give me shoes of the skin of a bird;
and a suit of the dearest silk in Ireland*

*When I go by myself to the Well of Loneliness,
I sit down and I go through my trouble;
when I see the world and do not see my boy,
he that has an amber shade in his hair.*

⁶¹ Jakob Lothe, *Narrative in Fiction and Film*, p. 152.

*It was on that Sunday I gave my love to you;
the Sunday that is last before Easter Sunday.
And myself on my knees reading the Passion;
and my two eyes giving love to you forever.*

*My mother said to me not to be talking with you today,
or tomorrow, or on the Sunday;
it was a bad time she took for telling me that;
it was shutting the door after the house was robbed.*

*My heart is as black as the blackness of the sloe,
or as the black coal that is on the smith's forge;
or as the sole of a shoe left in white halls;
it was you that put that darkness over my life.*

*You have taken the east from me; you have taken the west from me;
you have taken what is before me and what is behind me;
you have taken the moon, you have taken the sun from me;
and my fear is great that you have taken God from me!⁶²*

El poema narra, mediante una rica combinación de imágenes que van del mundo físico al metafísico, la desesperanza de una mujer por la muerte de su bebé y por el abandono de su amante. La inclusión del poema pudiera sugerir en la película un probable aborto de Gretta durante su relación con Michael Furey, pero esta idea sólo se mantiene como una suposición, o bien como metáfora, ya que no existe ningún sustento de esto en el texto original. La función más importante de este poema, incluso por encima de la canción “The Lass of Aughrim”, es la de servir como catalizador del distanciamiento emocional entre Gretta y Gabriel. La razón de su superioridad es, además de sus balanceadas líneas finales, la forma en que captura al mismo tiempo el resquebrajamiento amoroso y la vacuidad existencial. Aquí, Huston explota muy bien esta inclusión realizando primeros planos y un movimiento de cámara con dolly de

⁶² Tomado del sitio web *Wondering Minstrels* en <http://wonderingminstrels.blogspot.com/2001/12/donal-og-anonymous.html>

todas las mujeres presentes después de que Mr. Grace termina su declamación: Miss Baylis aparece con sus enormes ojos azules, Miss O'Callaghan se ve notablemente perturbada, Miss Higgins, aparece ataviada al más puro estilo Jane Austen, y Miss Furlong y Gretta aparecen en pantalla con un rostro profundamente conmovido. Inmediatamente después, Huston incluye los siguientes comentarios: “Es muy extraño, pero hermoso” (tía Kate), “Muy misterioso, imaginen enamorarse así” (Miss Higgins), “Fue hermoso” (Miss Baylis), “Fue encantador” (Miss O'Callaghan). Tanto el poema como estos comentarios refuerzan ampliamente la visión romántica que se tenía del pasado irlandés, el tono nostálgico de la película y los comentarios femeninos expresan al mismo tiempo la emoción reprimida de Gretta que se revelará al final de la película. Este poema es pues un ejemplo del *dialogismo intertextual* fruto de la familiaridad de Huston con la cultura irlandesa, y del cual se sirve en varias ocasiones.

Otra de las adiciones perfectamente realizadas por Huston, de acuerdo con Gerardo Rodríguez Salas⁶³, es una sucesión de imágenes que retratan con gran intensidad el mundo interior de la tía Julia mientras ella canta “Arrayed for the Bridal”. A pesar de que en el texto esta ejecución es descrita como “fuerte y clara en tono”, en la película la voz se escucha débil y temblorosa. Sin embargo, las imágenes parecen compensar este defecto. Así, ingresamos visualmente al interior de una casa a través de unas escaleras; se abren a continuación las puertas de un dormitorio mostrando algunos prendas femeninas y una casa de muñecas; después la cámara enfoca a tres ángeles de porcelana tocando instrumentos musicales, hecho que nos remite a las “Three Graces of the Dublin musical world”, tal como Gabriel denomina a sus tías durante su discurso. Después aparecen varios retratos y condecoraciones que recuerdan el yugo patriarcal, la

⁶³ Gerardo Rodríguez Salas, “No tan Muertos: Feminidad y vida en “The Dead” de James Joyce y la adaptación cinematográfica de John Huston”, en *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, No. 12, (Otoño 2005), pp. 1-66, consultado en <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>

foto de un matrimonio con un bebé, que insiste en el papel maternal que ninguna de las tres anfitrionas ha podido desempeñar; otra extraña fotografía donde una pareja vela con impasibilidad a un hijo muerto; en seguida se ve un bordado que dice (“Enséñame a ser sensible al trabajo del otro / A esconder los defectos que veo / Mostrar misericordia con los demás / Y mostrar misericordia conmigo”), pensamiento que captura la obligatoria condescendencia que por buena educación debía tener la mujer con el resto de la familia; finalmente aparecen unos zapatos de cristal y de porcelana, además de una Biblia y un rosario, que llaman nuestra atención sobre el peso ideológico que este libro tenía sobre la constitución de la personalidad femenina. En general, esta serie de objetos representativos resulta muy productiva ya que a través del uso de estos podemos tener acceso como espectadores al mundo interior de la tía Julia. Desgraciadamente, ésta es, junto con la epifanía de Gabriel, la única ocasión en que Huston se vale de una técnica cinematográfica alterna para retratar el mundo interior de los personajes. Es por esa razón que en la película nunca nos percatamos qué tanto ha impresionado a Gabriel la respuesta que Lily le da al comienzo del cuento, ni tampoco sabemos del ardiente deseo con que Gabriel desea poseer a su esposa en el hotel. A fin de cuentas, si no fuera por la lectura previa del texto original, como espectadores nunca nos percataríamos de la progresiva ansiedad que experimenta Gabriel al final del cuento, ya que esto no es recreado con el mismo énfasis por Huston.

Por otra parte, y siguiendo el orden cronológico de la historia, ocurre una marcada alteración precisamente durante la escena de las escaleras. De acuerdo con Wallace Gray⁶⁴, en el texto Gabriel originariamente no distingue el rostro de Gretta para mostrar metafóricamente que nunca la ha conocido, por esa razón, lo único que observa es la

⁶⁴ Wallace Gray, *Notes for James Joyce's "The Dead"*, en <http://www.mendeley.com/WWD/WWDdead.html>

parte inferior de su cuerpo, lo cual probablemente implica que para Gabriel el sexo resulta mucho más importante que cualquier comunión espiritual con su esposa.

Gabriel had not gone to the door with the others. He was in a dark part of the hall gazing up the staircase. A woman was standing near the top of the first flight, in the shadow also. He could not see her face but he could see the terracotta and salmonpink panels of her skirt which the shadow made appear black and white. It was his wife.⁶⁵

Además, en esta escena Gretta se convierte en un símbolo de la misma Irlanda, ya que cuando ella se ensimisma en sus recuerdos pasados, representa a su vez la nostalgia irlandesa por su idílico pasado y la trágica conciencia de su irremediable presente. Sin embargo, en la versión de Huston accedemos, sin ningún preámbulo, a la imagen completa de Gretta. Jolanta W. Wawrzycka⁶⁶ ha señalado que este encuadre que Huston le realiza a su hija constituye una burda toma propia de un espectáculo exhibicionista, ya que Anjelica Huston se convierte aquí en un icono más como tantos en la historia del cine. En este mismo sentido, cabe mencionar la gran incompatibilidad entre ambos medios, la cual consiste en que a diferencia del cuento, la película, además de que le restará importancia a la crítica política, social y sexual, le dará prioridad los personajes estelares, en este caso Anjelica Huston.



⁶⁵ James Joyce, *Dubliners*, pp. 220-1.

⁶⁶ Jolanta W. Wawrzycka, "Apotheosis, Metaphor and Death: John Huston's *The Dead Again*", en www.radford.edu/~jolanta/publications/Joyce'sTheDead1998.html.



En la película accedemos sin más preámbulos al rostro de Gretta (Anjelica Huston).

Huston nunca nos muestra la silueta en penumbra de Gretta (Anjelica Huston) mientras Gabriel (Donal McCann) la observa desde el vestíbulo.

No obstante, en el texto original nunca existe una preocupación por las reacciones de Gretta, al contrario, la narración se concentra en describir los diferentes momentos en los que Gabriel recibe golpes en su autoestima, lo cual culmina en la empobrecida mirada reflexiva que Gabriel hace de sí mismo frente al espejo del cuarto del hotel. A pesar de que la escena de las escaleras resulta de una gran belleza estética debido a la composición del cuadro gracias al velo azul cielo que Gretta lleva arrebolado en la cabeza, sus aretes de perla, el maquillaje y al vitral multicolor (amarillo, verde, rojo, gris y azul marino) que se encuentra al fondo; dicha escena resume con claridad el hecho de que Tony Huston no realizó una escrupulosa adaptación del texto original, sino que lleva a cabo una serie de cambios aparentemente mínimos que finalmente derivan en una obra un tanto menos apegada al espíritu original. Huston, sin embargo, enriqueció su trabajo al final de la cinta. John Huston optó por emplear la voz en off de Gabriel, para que comunicara sus pensamientos a través del uso sucesivo de imágenes que reflejan lo que está pensando en ese momento. Por ejemplo, la voz en off sugiere la muerte pronta de la tía Julia (“Soon, perhaps, he would be sitting in the same drawing-

room, dressed in black, his silk hat on his knees.”⁶⁷) y simultáneamente observamos una breve imagen de Gabriel en la imaginaria situación de luto. Sin embargo, en el relato esta última reflexión está enmarcada en un contexto mucho más general, que abarca precisamente tanto a Gabriel como a todos los irlandeses, y por extensión a todo el mundo; pero en la película, si no hubiéramos leído el texto con anterioridad, esta meditación sólo abarcaría la experiencia personal de Gabriel, incluso a pesar de que en la película se realizan unas tomas del río Shannon, del campo donde se encuentra el monumento en honor a Wellington y de un cementerio para sugerir un manejo de perspectiva más amplio. Otra de las desventajas que tiene la cinta es que los movimientos de cámara quedan limitados a la poca acción que ocurre durante la cena. En una reseña publicada el 18 de diciembre de 1987, Desson Howe criticó estos movimientos:

The camera, loaded down with respect for Joyce, seems to forget that it's capable of moving about, changing its angle, closing in, catching a glance here, a movement there. It stays put – a beaming, shy guest. You notice this when the camera finally does shift itself (which it's forced to do because people are leaving the party).⁶⁸

Ciertamente, este comentario suena un tanto exagerado por el tono tan tajante con el que critica la falta de creatividad en el uso de la cámara, pero se esperaba un empleo mucho más detallado de las cámaras precisamente por tratarse de una obra de Huston. La película se vale en general de tomas en plano medio o americano para darle mayor énfasis al desenvolvimiento de la conversación entre los invitados; asimismo, se efectúan movimientos de cámara con dolly y paneos, primeros planos principalmente de

⁶⁷ James Joyce, *Dubliners*, p. 235.

⁶⁸ Desson Howe, *The Washington Post*, December 18, 1987.

www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/thedeadpghowe_a0b144.htm

los alimentos, ángulos picados durante el baile y ángulos contrapicados en las tomas de las escaleras y en la escena final, o el excelente plano medio que se realiza durante el brindis con la cámara desde el frente de la mesa y con todos los invitados alineados en perspectiva. Sin embargo, el ritmo de la película parece detenerse en ciertos momentos. Es ahí donde Huston pudo haber aprovechado algunos íconos que se mencionan en la historia, como el cuadro de *Romeo y Julieta* o el retrato de la madre de Gabriel, pero no lo hace. Con esto perdemos mucha información sobre los personajes, lo cual es una gran desventaja a la hora de evaluar el conjunto de relaciones que se establecen entre los personajes y de atar cabos al final de la película. En mi opinión, Huston debió haber abordado la progresiva frustración de Gabriel hasta desembocar en la epifanía, sin embargo, esta técnica que consiste en combinar imágenes y narración sólo se utiliza hasta el final. Conforme transcurre la fiesta, la variedad en el uso de la cámara se reduce notablemente. Por ejemplo, en la película la mente de Gabriel nunca visualiza la nieve en el parque Phoenix, lo que afecta el efecto repetitivo de este símbolo, además de empobrecer visualmente la cinta; Esta omisión se debe a que las tomas exteriores se realizaron separadamente con una unidad de filmación en Irlanda, mientras que la mayor parte de la película se desarrolló en un estudio de filmación en Valencia, California.



La toma del brándis resulta interesante ya que se realiza desde la perspectiva de las tías Morkan e incluye de manera simétrica a casi todos los personajes.

Aunque por otro lado, algunos críticos consideran que el uso de cámara de Huston es exitoso porque funciona como una especie de catarsis después del relativamente ritmo lento de la película.

On the surface, very little happens. ("The biggest piece of action," Huston noted ironically, "is trying to pass the port.") The guests assemble; they eat, drink, dance, banter, and in one or two cases flirt mildly; the party winds to its end; and in the closing fifteen minutes we follow two of the company as they return to their hotel. We seem to be watching the casual, happening flow of life, convivial but unremarkable. No voices are raised, except now and then in song; no dramatic emphases in the acting, scoring, or camerawork urge our attention. Yet every detail, unobtrusively placed, contributes to the final effect: a rare depth of poignancy, all the more moving for being so quietly expressed.⁶⁹

⁶⁹ Reseña filmográfica de Philip Kemp en www.filmreference.com/Films-Dah-Deu/The-Dead.html

Como señala Philip Kemp en la cita anterior, el cuento y la película carecen de acción en el sentido hollywoodense, sin embargo, en la película todo se reduce a reproducir con gran detalle las trivialidades de una reunión social, sin aplicar ningún énfasis ni en la música, ni en la actuación, y mucho menos en el trabajo de cámaras; sin embargo, sería todo este letargo lo que contribuye al emotivo final de la cinta. En realidad, no sabemos si esta fue la intención de Huston, lo cierto es que el final sí resulta verdaderamente impresionante sin ser espectacular. Si esta fue la intención de Huston, el final constituye, pues, su principal acierto en esta adaptación y se nutre directamente de la fugaz belleza de la epifanía joyceana. En mi opinión, esta adaptación reproduce el espíritu del original, pero no es tan minuciosa, a excepción de las líneas del guión que reproducen los momentos más significativos del cuento, como lo han señalado críticos como Jakob Lothe⁷⁰. En conclusión, esta adaptación podría clasificarse como una “transposición” de acuerdo con la clasificación utilizada por Geoffrey Wagner ya mencionada arriba, ya que la extensión del cuento permite llevar la narración a la pantalla con un mínimo de alteraciones, respetando en su mayor parte la estructura y la temática del texto original. Sin embargo, en lo que se refiere al uso de símbolos y experimentos literarios, la cinta se ve muy disminuida en general por la falta de un trabajo de cámara mucho más experimental.

Conclusión

El cuento de Joyce está articulado alrededor de una epifanía, para la consumación de la cual se presentan algunos momentos significativos que funcionan como sus catalizadores, pero también este cuento conjuga simbólicamente la problemática política, religiosa y social que aquejaba a la Irlanda de comienzos del siglo XX. El novedoso tratamiento literario que este escritor realiza de la cultura irlandesa, pero

⁷⁰ Jacob Lothe, *Narrative in Fiction and Film*, p. 151.

principalmente la meditación sobre la vida y la muerte del final constituyen por sí mismos elementos de una belleza admirable, y esto se ve traducido en la película, aunque no de manera completa; ya que por un lado, esta película refleja el profundo conocimiento de Huston de la nación irlandesa, haciendo un uso adecuado del dialogismo intertextual y conjugando armónicamente elementos como la música, el vestuario, la decoración y la experiencia de los actores, todo lo cual incide positivamente en la cálida recreación de la época contemporánea a Joyce. Asimismo, Huston realiza adiciones muy acertadas como el poema “Donal Og”, el montaje de la canción “Arrayed for the Bridal”, y el uso de la voz en off en la epifanía de Gabriel, lo cual incrementa la emotividad de la cinta y le proporciona un final rotundo. De la misma manera, la adaptación de Huston logró algo que raramente se puede realizar en el cine, esto es, la inclusión de frases textuales del original en los momentos más significativos de la cinta, y también elabora mucho más la caracterización de algunos personajes como es el caso del alcohólico Freddy Malins. Pero por otro lado, la película resulta temática y estructuralmente mucho menos compleja que el cuento; por ejemplo, Huston no elabora progresivamente la epifanía de Gabriel enfatizando adecuadamente los incidentes con Lily, Miss Ivors y Gretta, que de hecho son los elementos que funcionan como catalizadores de la epifanía de Gabriel. También Huston sigue algunos estándares del cine al presentar un *close up* de su hija Anjelica Huston, y prescinde de los elementos moralmente ambiguos como el inesperado e irónico erotismo que muestra Gabriel poco antes del final del cuento. En otras palabras, Huston llevó a cabo una adaptación relativamente directa del texto, pero dejó fuera muchos elementos literarios incluyendo el uso de las múltiples combinaciones de símbolos tan significativos como el de la nieve. A través de este análisis comparativo se puede observar cómo es que en ocasiones una buena obra literaria puede dar lugar a una buena película siempre y cuando el director sepa explotar los recursos literarios y traducirlos al medio

cinematográfico. En otras ocasiones, se corre el riesgo de que la adaptación cinematográfica se limite a ser una ilustración visual que no gana vida propia. En el caso de Huston nos encontramos en un camino intermedio entre ambas actitudes artísticas. A pesar de que la adaptación de Huston es considerada como una de las más fieles al espíritu original del texto del cual parte, parece ser que ambas obras quedan finalmente circunscritas a los medios en que se producen, pues mientras el cuento de Joyce es profundo y al mismo tiempo innovador; por su parte, la adaptación de Huston es capaz de extender visualmente nuestra experiencia de lectura, de mantener la linealidad de cualquier buena película y de presentar un final emotivo, pero dejando de lado la riqueza de los símbolos, de los experimentos literarios, de su gran carácter intertextual, en pocas palabras, se pierde el tratamiento literario, el *sujet*; La cuestión es que así como el texto gana riqueza en los detalles, de la misma manera la adaptación cinematográfica los pierde o los anula en determinado momento. Desde mi punto de vista, las adaptaciones cinematográficas deben incorporar elementos del análisis literario serio con el propósito de realizar un trabajo mucho más completo, sin menoscabo de aquellas cualidades que hacen a ciertas obras literarias tan especiales.

Bibliografía

Gray, Wallace. *Notes for James Joyce's "The Dead"*. World Wide Dubliners. <http://www.mendeley.com/WWD/WWDdead.notes.html>

Howe, Desson, reseña filmográfica publicada en *The Washington Post*, en www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/thedeadpghowe_a0b144.htm

Huston, John. *The Dead*. Estados Unidos: Zenith Production y Liffey Films Inc. Vestron Video, 1987.

Joyce, James. *Dubliners*. New York: Signet Classics, 2007.

Joyce, James. *Stephen Hero*, editado por Theodore Spencer, New York: New Directions Press, 1944. Consultado en <http://theliterarylink.com/joyce.html>

Kemp, Philip, reseña filmográfica consultada en www.filmreference.com/Films-Dah-Deu/The-Dead.html

Kermode, Frank y Hollander, John (Editores). *The Oxford Anthology of English Literature Volume II: 1800 to the Present*, Oxford: Oxford University Press, 1973.

Lothe, Jakob. *Narrative in Fiction and Film: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Mc. Farlane, Brian. *Novel to Film: An introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Murfin, Ross C., *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*, Boston & New York: Bedford & St. Martin's, 2003.

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI Editores, 4ta. reimpresión, 2010.

Putzeys Álvarez, Guillermo. "Los juicios literarios en James Joyce". *Cuadernos del Centro de Estudios Literarios*. Vol.7, (1974): pp. 3-49.

Rodríguez Salas, Gerardo. "No tan muertos: feminidad y vida en "The Dead" de James Joyce y la adaptación cinematográfica de John Huston", en *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, No. 12, (Otoño 2005), pp. 1-66, consultado en <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>

Schwarz, Daniel R. *James Joyce, The Dead*. Boston & New York: Bedford Books of St. Martin's Press, 1994.

Stam, Robert, "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation", en Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.) *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005, pp. 1-52.

Tindall, William York, *A Reader's Guide to James Joyce*. New York: Syracuse University Press, 1979.

Wawrzycka, Jolanta W. "Apotheosis, Metaphor and Death: John Huston's *The Dead* Again", en www.radford.edu/jolanta/publications/Joyce'sTheDead1998.htm

SITIO WEB

Wondering Minstrels en <http://wonderingminstrels.blogspot.com/2001/12/donal-og-anonymous.html>