

*Nieva sobre los vivos
y sobre los muertos
(Una aproximación contextualizada a
"The Dead", de J. Joyce)*

Félix SANZ GONZALEZ

1. SILENCIO Y EXILIO

Hace cincuenta años, un 13 de enero, moría en Zurich James Joyce (1882-1941), incapaz de superar una operación de la vista; una más de las que hubo de soportar para combatir su glaucoma. Había llegado allí con su familia huyendo de los nazis, tras invadir éstos París. El más universal de los irlandeses viajaba con pasaporte británico. La ciudad suiza vio el fin de una vida transcurrida en su mayor parte en el exilio. Este trabajo quiere ser un modesto homenaje en el cincuentenario de su muerte.

En la obra de Joyce alcanza el exilio la categoría de pilar de su estética, y en su vida supuso el pan amargo de su sustento y el de los suyos. Si de éste ha guardado silencio el escritor en su obra, a excepción de las quejas que se deslizan en sus cartas, de aquél tenemos información exhaustiva. En el último capítulo de su novela autobiográfica *The Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), donde narra la niñez y juventud de Stephen Dedalus, nombre que esconde el del propio Joyce y que seguirá apareciendo en *Ulysses* (1922), anuncia su decisión de ruptura y explicita las razones de la misma. El famoso pasaje, que se explica por sí mismo, es la confesión del intelectual, inconformista y rebelde Stephen a su amigo Cranly:

"I will not serve that in which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland, or my church: and I will try to express myself in a mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defense the only arms I allow myself to use —silence, exile, and cunning—" (1).

(1) JOYCE, J., *The Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Engl., 1976, p. 247.

Para escapar de su laberinto, como el mañoso y astuto Dédalo, del que tomó el nombre para referirlo al héroe de su novela autobiográfica, Joyce hubo de construirse unas alas que resultarían más sólidas que las de cera que traicionaron a Icaro, al acercarse éste demasiado al sol: estarían hechas de exilio, silencio e ingenio. El laberinto, como el mismo Joyce nos dice, lo constituían para él su país, su familia y la religión. La religión y la familia venían a ser una misma cosa representada en su madre, May Joyce, quien no paraba de insistirle para que cumpliera con sus obligaciones religiosas. Dedalus-Joyce, que había sido educado en colegios de jesuitas y se graduó en la universidad católica de Dublín, perdió la fe ante tantos interrogantes sin respuesta como asaltaban su inquieta mente. En *Ulysses* se lee que Stephen Dedalus hubo de interrumpir su exilio parisino, tras apenas unos meses desde que abandonara Dublín, para acudir al lecho de su madre ya moribunda. Ni siquiera en ocasión tan señalada se mostró dispuesto a confortar a su madre con una promesa de encauzar sus ideas religiosas. Un cierto sentimiento de culpabilidad perseguirá al personaje a lo largo de la novela. Ya había dejado muy claro, en la continuación de la confesión a Cranly en *The Portrait*, el fundamento de su determinación e incluso de su obstinación, cualidades tan definidoras del carácter de Dedalus-Joyce: no haría sentimientos —viene a decir— si tenía que renunciar a cosas muy queridas, ni cedería ante el miedo a la soledad o a equivocarse, aunque esa equivocación fuera grave o tan larga como la eternidad.

No menos le exasperaba la sensibilidad de sus conciudadanos. En 1899 se produjo un acontecimiento trascendental en la vida cultural irlandesa, empeñada en descubrir las raíces de su identidad frente a la dominante influencia británica: la fundación del Teatro Nacional Irlandés por un puñado de escritores, actores e intelectuales, entre los que destacaban Lady Gregory, W. B. Yeats y E. Martyn. En mayo de ese año el National Theatre estrenó *The Countess Cathleen*, de Yeats. La obra provocó una reacción airada, principalmente de grupos de estudiantes católicos del University College, que tacharon la obra de antinacionalista y ofensiva para Irlanda, y más concretamente para sus mujeres. Como resultado de todo esto, circuló por la universidad una carta recogiendo firmas en contra de la obra. Joyce fue uno de los pocos estudiantes que se negó a firmarla, por considerarla más mezquina que patriótica, y haría de su negativa una toma de posición pública a favor de la libertad del artista y en apoyo de las ideas expresadas por W. B. Yeats. Es la misma conducta seguida por Dedalus en *The Portrait*.

En 1902, pocos meses antes de terminar su carrera de filosofía y lenguas modernas, Joyce dictó una conferencia en la sede de la Historical and Literary Society, institución anexa al University College y fundada, como éste, por el Cardenal Newman. Versaba sobre un poeta irlandés, J. C. Mangan, demostrando que sus centros de interés se nutrían también de escritores de casa, y no sólo de influencias foráneas. Entre ambigüedades,

ironías y alguna que otra denuncia del provincianismo cultural que le rodeaba, se revelaba la convicción del conferenciante de que la literatura es la afirmación más connatural del espíritu humano. Toda época —venía a afirmar— debe volver la vista a la poesía y filosofía propias, porque en ellas las aspiraciones humanas alcanzan su condición eterna (2). No era la primera vez que colaboraba con esta Sociedad, aunque no se sintiera identificado con sus ideales, más nacionalistas que culturales; si lo hacía era sin duda por aprovechar el único foro entonces a su alcance y acaso por el morbo de defender sus ideas en la misma casa de sus adversarios, donde encontraba su caldo de cultivo la parálisis intelectual que estaba resuelto a denunciar. Dos años antes, su deseo de disertar sobre las relaciones entre teatro y vida no había tenido éxito, al no lograr el texto, preparado con esmero y rigor, el beneplácito de las autoridades académicas. El joven Joyce había reaccionado con su conocida actitud de “sostenella y no enmendalla”, es decir, ahondando más en los fundamentos que sustentaban su filosofía. El arte debe mantener incólume su independencia, y sobre todo de dos influencias que Joyce consideraba de alto riesgo: la religión y la política. Es fácil imaginar el impacto de estas ideas en el pueblo irlandés, aun en sus capas más cultas, compuesto en su mayoría de católicos y nacionalistas acostumbrados a ver en el arte un vehículo de transmisión de sus ideales.

La raíz del pensamiento estético del joven Joyce tiene en el teatro su humus a la vez que su base de argumentación, y no es ajena a esa base la profunda influencia en su pensamiento de las obras del dramaturgo noruego Ibsen, al que lee con singular complacencia en esos días, junto a algunos simbolistas franceses y al italiano D'Annunzio. Precisamente con el título de “Ibsen's New Drama” logró publicar en la *Fortnightly Review*, de Londres, en la primera quincena de abril de 1900, un artículo —el primero que le fue pagado— sobre la obra de Ibsen, que le dio cierta fama y prestigio entre sus compañeros y profesores y que incluso llegó a conocimiento del escritor noruego, quien le hizo llegar su agradecimiento por medio de W. Archer, el traductor de su obra al inglés (3). Al igual que en las disquisiciones estéticas que encontramos en los últimos capítulos de *The Portrait* y en los primeros de *Ulysses*, Joyce exalta el drama por encima de las demás manifestaciones artísticas, y esa convicción no estará del todo ausente en el tratamiento dado a sus obras de carácter narrativo, que constituyen la mayor parte de su producción. La satisfacción y las mieles del éxito por el artículo no durarían, sin embargo, mucho, como ya se ha descrito.

(2) MASON, E. y ELLMANN, R., (eds.). *The Critical Writings of James Joyce*, Faber and Faber, London, 1959, p. 82.

(3) ELLMANN, R., y GILBERT, S., (eds.). *Letters of James Joyce*, Faber and Faber, London, 1967, Vol. II, p. 6. También en ELLMANN, R., *James Joyce*, Oxford University Press, New York, 1966, p. 97.

Terminados sus estudios universitarios, Joyce se propuso hacer su entrada en el panorama literario irlandés, resuelto a marcar sus propias pautas, que en nada quedarían subordinadas a directrices de movimiento alguno ya establecido o al prestigio de autoridades con sitio fijo en el olimpo literario irlandés. No podía tolerar, convencido como estaba de su genio, que le señalaran caminos, y su orgullo tampoco le permitía aceptar ayudas. Lo que él quería —ha escrito F. R. Paci— era ser expulsado, traicionado, escarnecido, para luego levantarse sobre las propias cenizas (4). Le gustaba sentirse mártir y compararse al héroe nacionalista irlandés Parnell, quien proporciona el tema a uno de los relatos de *Dubliners* (1914). De sacerdocio se ha llegado a considerar su dedicación al arte, y la de un místico a su forma de sentirlo. En esta línea, J. Gross contrasta la carrera del escritor irlandés por alcanzar cimas literarias con la de un místico. A diferencia del místico clásico, que trata de alcanzar el Absoluto reprimiendo e incluso anulando su personalidad, Joyce, por el contrario, trataría de alcanzarlo potenciando y proclamando la suya en cada línea de su escritura (5).

Por una especie de revelación súbita creía el joven Joyce percibir las cualidades esenciales y constitutivas de las cosas, y a esa “sudden spiritual manifestation” la llama “epifanía”, cuya explicación y desarrollo se encuentran en la última parte de *Stephen Hero* (1944).

2. MEMORIA Y ESCRITURA

Sólo físicamente abandonó Joyce Irlanda, porque, a juzgar por la obra que nos ha legado, como tema, nunca se apartó de ella. Pocos escritores habrán dependido tanto de la memoria para reconstruir en la distancia el mapa de una ciudad, Dublín. El relato que aquí se estudia tiene como marco —¡cómo no!— la capital irlandesa. “The Dead” es el último de los quince relatos que componen *Dubliners* y reúne unas características que lo distinguen claramente de los demás. Este libro de historias, que puede considerarse como una introducción a su narrativa posterior, fue escrito parte en Dublín y parte en su exilio de Trieste, adonde se trasladó en 1904 con Nora Barnacle, su mujer, a la que había conocido pocas semanas antes, con un contrato como profesor de inglés. En esta ciudad, que por su localización estaba expuesta a distintos vientos europeos, permanecería más de quince años, antes de establecerse definitivamente en París.

(4) PACI, F. R., *James Joyce: Vida y Obra*, (trad. del italiano de J. M. Torrents), Ediciones Península/Nexos, Barcelona, 1987, p. 89.

(5) GROSS, J., *Joyce*, Fontana/Collins, London, 1971, p. 30.

Joyce pretendió presentar en *Dubliners* las etapas que jalonan la vida de un hombre y, por extensión, las de Dublín, ya que era también su intención representar a esta ciudad como un individuo. Así, presenta los relatos divididos en cuatro grupos. “The Sisters”, “An Encounter” y “Araby” componen el primero, que narra la infancia y los primeros contactos del muchacho en la ciudad. “The Boarding House”, “After the Race” y “Eveline” representan los problemas de la adolescencia: las desilusiones y frustraciones de un joven en la ciudad. Las vicisitudes por las que se pasa hasta alcanzar la madurez se describen en “Clay”, “Counterparts” y “A Painful Case”. El cuarto grupo lo componen “Ivy Day in the Committee Room”, “A Mother” y “Grace”, que se refieren a la vida pública de Dublín y a la madurez del individuo, y transmiten un claro sentido de fracaso, ruina y aniquilación, así como una velada crítica de la política, el arte y la religión. Más adelante y debido a las largas que le daba su editor, tendría tiempo de añadir dos relatos más, “Two Gallants” y “A Little Cloud”, a los grupos de adolescencia y madurez respectivamente.

Años después, el escritor completaría la colección con “The Dead”. Entre el primer relato, que describe la parálisis y muerte de un cura, vistas a través de la sensibilidad de un niño, y el último que lleva la muerte en el título y en lo que narra, se nos ofrece la pasión que el héroe muerto, Parnell, sigue despertando en sus compatriotas. Toda una alegoría del estado de Irlanda tras haber llevado a la muerte a su héroe nacional.

Los años que separan al primer relato del último marcan un cambio considerable en el ánimo que los inspiró. En carta dirigida a su editor, a la vez que se niega el escritor a introducir los cambios que aquél sugería, porque ello amputaría “the chapter of moral history of my country”, expresa su decidida intención de iniciar con su obra una campaña de liberación espiritual. La suavización de su expresión —le venía a decir a su editor— deformaría el espejo en que quería ver reflejado a su pueblo, y eso “would retard the course of civilization in Ireland” (6). Años más tarde, cuando ya ha escrito “The Dead”, escribe a su hermano Stanislaus y lamenta la visión excesivamente airada y negativa de sus historias anteriores. En la carta a su hermano, que compartió gran parte del exilio de James y estuvo siempre a su lado en los momentos difíciles, que fueron muchos, confiesa el escritor que quizá no ha sido del todo justo con el cuadro de Irlanda que ha dejado pintado en *Dubliners*, sobre todo porque no ha sabido reflejar el atractivo físico y natural que posee Dublín por encima de otras ciudades europeas. Una fuerte nostalgia —acababa de regresar de Roma, donde había fracasado su intento de emprender una nueva vida como empleado de un banco, y para colmo, la ciudad le había defraudado— le hace decir que en ninguna otra ciudad se ha sentido más agusto. Aparte de la belleza

(6) ELLMANN, R., *James Joyce*, p. 230.

en su sabor más natural que va asociado en su mente al recuerdo de su patria, cita dos aspectos que cree no hacerle acertado a transmitir convenientemente: "I have not reproduced its ingenious insularity and its hospitality. The latter "virtue" so far as I can see does not exist elsewhere in Europe" (7).

Con "The Dead" pretende, pues, el autor redondear la visión ofrecida de Dublín y sus gentes, que sin esta última pieza quedaría incompleta. El recuerdo del mundo dejado atrás se transforma aquí, para hacerse más comprensivo, más amable y más lírico. Los tintes naturalistas y despiadadamente crudos y críticos de las otras historias encuentran su reposo en un realismo de aristas limadas que se va diluyendo en una reflexión melancólica, aunque no menos amarga a la postre. La simetría que con "The Dead" gana *Dubliners* y el análisis psicológico de los personajes centrales, que la mayor longitud del relato permite, tienden un puente entre ésta y las obras maestras que habían de seguirla, anticipando la coherencia y plenitud de perspectiva de su obra más genial: *Ulysses*.

La hospitalidad, como una de las virtudes más tradicionales y celebradas del pueblo irlandés, constituye, como pretendía el autor, uno de los temas centrales de "The Dead", no sólo porque se la invoque y sea objeto de discusión sino, y sobre todo, porque opera de forma determinante en la base del relato, al aportar el marco de gran parte del mismo. Gracias a la hospitalidad ("under this hospitable roof, around this hospitable board") que cada año ponen de manifiesto las hermanas Julia y Kate Morkan, se reúne un grupo de amigos y conocidos de las anfitrionas para celebrar el cariño y la amistad a que invita la Navidad. Se apunta por boca de Gabriel Conroy, el principal centro narrativo, que la hospitalidad y la humanidad constituyen, en efecto, la esencia del alma irlandesa, pero que esas virtudes están en serio peligro de desaparecer por el poco aprecio de una "new and very serious and hyper-educated generation". Ya se verá más adelante a quien va dirigido el intencionado retintín de la frase. Un deseo de que esa tradición no se extinga se expresa en la retórica, entre seria y burlona, como exige la ocasión, que el orador prodiga en su discurso, a buen seguro no muy distinto al del año anterior. No deja de sorprender en el discurso de Gabriel la exacta reproducción de todas las ideas expresadas por Joyce en la carta a Stanislaus. Es uno más de los puntos autobiográficos que el escritor trasladó generosamente a los tipos de su creación, y Gabriel es uno de los personajes joyceanos que más cercanamente representa el sentir y pensar de su creador.

(7) ELLMANN, R., *Letters of James Joyce*, Vol. II, p. 166.

3. LOS VIVOS Y LOS MUERTOS

Lo que se relata es el curso de una fiesta y las consecuencias de ésta en dos de los principales personajes presentados. Dos hermanas de avanzada edad y su sobrina, que vive con ellas, dan su tradicional fiesta de Navidad, a la que acuden, junto a los amigos de siempre de la familia, gentes modestas relacionadas en mayor o menor medida con la música, que las anfitrionas cultivan o han cultivado como medio de vida o como afición. El ritual de la fiesta se va cumpliendo con monótona exactitud: la llegada de los invitados, la recepción, los bailes, los cantos, la cena, el discurso, la sobremesa y la despedida. Un personaje destaca en ese paisaje con figuras: Gabriel Conroy, sobrino de las dueñas de la casa, quien viene acompañado de su esposa, Gretta. El es el encargado año tras año de distribuir el ganso asado y, lo que le supone una responsabilidad mayor, pronunciar el consabido discurso a los postres. Una canción interpretada por uno de los invitados le hace a Gretta recordar un incidente de su vida pasada, que al ser conocido de Gabriel abrirá entre ellos una profunda grieta de difícil remedio. Mientras Gabriel reflexiona sobre lo que ha sido su vida al lado de su mujer, a la que siente tan lejana, ve caer la nieve con inusitada violencia sobre las calles y parques de Dublín, sobre toda Irlanda.

La narración comienza con la llegada de los invitados a la fiesta, pero vista desde dentro de la casa: el trajín de la hija del portero, encargada de recibir a los que van llegando, la ansiedad de las anfitrionas porque todo esté a punto, etc. Aunque se narra en tercera persona, la del narrador no es una voz distanciada, neutral, objetiva. La primera frase que leemos nos pone en la pista del punto de vista:

“Lily, the caretaker's daughter, was literally run off her feet” (8).

Es el adverbio *literally* la palabra que llama la atención en esta frase, que de una rápida pincelada trata de avanzar la descripción de la situación de Lily: el afán de la chica por estar donde se la solicita, el estar pendiente de la puerta y de las llamadas de las señoras de la casa y quizá su enfado contenido por no dar abasto. El adverbio puede aquí significar cualquier cosa menos lo que denota en su literalidad, es decir, “literalmente”. Justamente es el sentido opuesto el que habría que atribuir al término: “metafóricamente”, “en sentido figurado”, “como si...”, etc. ¿Hemos de pensar entonces que se ha deslizado en la escritura una imprecisión debida quizás a premuras de edición? Absolutamente no. Jamás condicionante alguno —ni siquiera el económico, que hubiera estado más que justifica-

(8) JOYCE, J., “The Dead” en *Dubliners*, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Engl., 1971, p. 173. A esta edición se refiere la paginación de las citas sucesivas.

do, dada la penuria en que vivía la familia Joyce— alteró el ritmo de escritura del autor irlandés, tenido por todos como un orfebre de la palabra. La frase, aunque en tercera persona, traduce el sentir de Lily —¿elipsis intencionada de *literally*?— como lo expresaría la chica en primera persona, y Joyce la transcribe literalmente.

Lily es el punto de vista narrativo en los primeros párrafos, de ahí que el lenguaje empleado sea más sencillo y coloquial. Otro ejemplo ilustrará lo dicho. Un poco más adelante, refiriéndose a su trato con las señoritas Morkan, las amas de la casa, y a la forma de ser de éstas, escribe el autor:

“They were fussy, that was all. But the only thing they would not stand was back answers”. (p. 174).

H. Kenner va más allá y sospecha que Joyce puede traerse entre manos —o entre líneas— alguno de sus sutiles inventos narrativos; como si quisiera insinuar irónicamente las pretensiones sociales de la casa, que no pueden quedar disimuladas en la ocasión que se describe, y Joyce lo resolviera una vez más con una admirable economía de medios, presentando a la hija del portero como chica de servicio en funciones de recepcionista (9).

El punto de vista narrativo cambiará al hacerse presente Gabriel Conroy, quien será el que lo asuma en el resto del relato. Los demás personajes, incluso las señoritas Morkan, que ya habían sido presentadas al lector obviamente, recibirán cumplida descripción dentro del campo de influencia narrativa, o “gravitational field” en palabras de Kenner, de Gabriel. R. Ellmann remonta los orígenes de esa “magnetización del estilo y del léxico” que se adapta sucesivamente al personaje, al lugar y al tiempo a los primeros balbuceos narrativos del escritor, cuando hilvanaba las primeras frases de lo que después sería *Stephen Hero* (10). Este recurso narrativo prodigado en toda la obra posterior de Joyce nos pone en la pista de por dónde haya que enfocar la “objetividad” que tanto se ha invocado al analizar su obra.

Gabriel Conroy es un exiliado dentro del país y mantiene las mismas ideas que Joyce en lo que se refiere al arte, como se pone de manifiesto en la disputa que mantiene con Miss Ivors. Los dos habían estudiado juntos en la Royal University y ambos seguirían la carrera docente. Ahí acaban las coincidencias. Lo que más los separa es la teoría de Gabriel de que “literature is above politics”, frase que querría soltar como arma arrojada, pero le falta agresividad para construir el argumento. Ella le recrimina que

(9) KENNER, H., *Joyce's Voices*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 1978, p. 15.

(10) ELLMANN, R., *James Joyce*, p. 181.

escriba para el *Daily Express*, por lo que le llama West Briton, lo que sin duda sonaría a insulto. En su columna semanal Gabriel se ocupaba de criticar las novedades bibliográficas, lo cual le daba la oportunidad de aumentar su biblioteca sin gasto alguno. Miss Ivors, tras concederle que le ha gustado su recensión de los poemas de Browning, aprovecha el punto de distensión para invitarle a que se una a un grupo de amigos que tienen planeado un viaje a las islas Aran el próximo verano. Estas islas al oeste de Irlanda representaban la puerta ineludible para acercarse al *twilight* celta. En la sencilla y difícil vida de sus moradores y en su lengua seca y parca debían de contenerse las esencias irlandesas más prístinas, por lo que estas islas eran la fuente natural donde beber el agua de la cultura autóctona sin contaminaciones británicas. La cadencia del habla junto al sentir de sus gentes primitivas ha quedado reproducida en muchos de los dramas estrenados por el Irish Literary Theatre. La trampa de Molly Ivors es perfecta.

Gabriel prefiere el continente para sus vacaciones de verano, que nunca viene mal para un profesor de lenguas. El choque de intereses culturales queda planteado en toda su crudeza. ¿Porqué visitar otros países cuando no se conoce del todo el propio? ¿A qué el afán de aprender otros idiomas, cuando en el propio país hay uno, el gaélico, que se desconoce? Acosado, dirá Gabriel que el gaélico no es su lengua y que “I’m sick of my country, sick of it”. En efecto, está harto, como Joyce, de esa “new and hypereducated generation” que con su intransigencia y fanatismo está acabando con la bondad, la humanidad y la tolerancia que han constituido siempre las señas de identidad del alma irlandesa.

Al parecer, el personaje de Miss Ivors está inspirado en un episodio autobiográfico del escritor, narrado en *Stephen Hero*. El joven Joyce se había sentido atraído por una bella muchacha, morena, nacionalista y bastante limitada. Se cuenta que para verse con ella más a menudo, se matriculó en un curso de gaélico, al que dejaría de asistir tan pronto se le enfriaron los deseos de ver a la bella nacionalista. No sabemos si Miss Ivors guarda mucho parecido con ella, pero unos pocos trazos le han servido al escritor para darle vida. En su esquematismo da una visión de la cultura opuesta a la de Conroy-Joyce. Encarna, sin duda, a los elementos más radicalizados del Irish Revival, desbordando la corriente moderada que encabezaba Yeats.

Joyce suele repetir en sus obras una misma estrategia narrativa: ofrece una amplia visión panorámica, para luego centrarse en un objetivo más concreto: la relación entre dos personajes generalmente. En “The Dead”, se centra en la pareja Gabriel-Gretta, que llena la segunda parte del relato. Al parecer, esta segunda parte, tal como ahora se lee, no formó parte del relato hasta época tardía, en 1912 concretamente. Si llegó a tiempo de ser incluida en la colección *Dubliners*, se debió a las indecisiones del editor, que tenía en su poder el texto original desde 1906. Precisamente para inte-

resarse una vez más por la publicación de los relatos, Joyce aprovechó que Nora quería visitar a sus familiares para encargarle una nueva gestión ante el editor. Fracasada ésta, Nora se dirigió a Galway, al oeste de Irlanda, de donde ella y su familia procedían. Allí se le uniría, para pasar el verano, Joyce, que no soportaba vivir sin ella y era presa frecuente de celos. Allí conoció por primera vez el romántico y trágico episodio que Nora había vivido en su primera juventud. Un joven lugareño, seriamente enfermo, estaba enamorado de ella y era incapaz de superar su inminente partida. De resultas de la lluvia y el frío en la noche del adiós, el muchacho encontraría la muerte (11). Es la misma triste historia que Gretta le cuenta a Gabriel en el relato, donde va precedida de una puesta en escena larga, estudiada y rica en efectos.

El punto más efectista se logra cuando las notas de una cancioncilla popular traen de repente a la memoria de Gretta la triste muerte de Michael Furey, el joven enamorado de ella en Galway. Queda paralizada en la escalera, mientras Gabriel asiste desde abajo, embelesado ante el misterio de la escena:

“(Gabriel) 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 terra-cotta and salmon-pink panels for her skirt which the shadow made appear black and white. It was his wife. She was leaning on the banisters, listening to something. Gabriel was surprised at her stillness and strained his ear to listen also”. (p. 206-207).

Gabriel capta la emoción que embarga a Gretta e intuye la presencia del misterio. Llega incluso a atisbar en ella un símbolo de algo pero no puede precisar qué pueda ser. Tras la fiesta, invade a Gabriel una gran ternura, desea estar a solas con Gretta y saborea ya la proximidad del momento. Joyce ralentiza el ritmo del relato introduciendo recuerdos de su vida en común con Gretta. Los momentos de felicidad están asociados en su mente con el fuego y su calor, lo que establece un vivo contraste con el paisaje frío y nevado que los rodea. Es un contraste tan pronunciado como la distancia que separa los sentimientos de Gabriel y los de Gretta, y Joyce ha encontrado un recurso narrativo sumamente eficaz para subrayarlo: desarrollando un deseo sexual inusual y sorprendente en Gabriel, al que Gretta asiste ausente al principio; muestra una actitud ambigua después, que Gabriel interpreta erróneamente; y reacciona finalmente con una confesión de sinceridad, que descubre cuán lejos de Gabriel se halla el mundo donde su mente ahora habita.

No suele repetirse frecuentemente el hecho de disfrutar la lectura de un buen texto y volverlo a disfrutar en su versión cinematográfica. Esto sí ha

(11) PACI, F. R., op. cit. p. 199-200.

sucedido con "The Dead". La película realizada por el maestro John Huston en 1987 —su última película, cuando su muerte estaba ya próxima: sin duda, el mejor testamento— sí está a la altura del texto original. Apenas queda expresado en la pantalla, sin embargo, un atisbo de ese deseo pasional de Gabriel, cuando el corazón de Gretta está ya muy lejos, anclado en el pasado. Habrá que atribuirlo, sin duda, a las limitaciones impuestas por el medio. Ese deseo insistente y cada vez más compulsivo por acercarse a su mujer, tocarla, estrecharla y poseerla —el lenguaje se va transformando hasta hacerse violento— lo expresa el escritor mediante un centro de gravitación narrativa, recurso explicado anteriormente, que traduce un monólogo interior. Parece que la cámara se encuentra más limitada a la hora de expresar esos sentimientos y su progresión, si no es con el apoyo de "voz en off", recurso que Huston no emplea aquí.

La confesión que Gretta hace con tanto sentimiento y emoción es el trágico episodio de Galway, mantenido tan en secreto como en el caso de Nora Barnacle. Una historia relacionada con una canción y llena de amargura, pero con nombres propios, y el de Michael Furey, que así se llamaba el desdichado muchacho de la historia, cobra vida en el presente de la vida de Gretta, mientras la presencia de Gabriel parece quedar relegada a la de mero espectador. Cuando todo está dicho, el escritor recurre a detalles descriptivos que parecen pensados para que fueran expresamente explotados después por la cámara de Huston. Lo vamos a ver. Gabriel sigue despierto y deja vagar su mirada por la habitación del hotel en penumbra, después de que Gretta se haya quedado dormida:

"A petticoat string dangled to the floor. One boot stood upright, its limp upper fallen down: the fellow of it lay upon its side" (p. 219).

La intención simbólica de cada frase del texto hace que éste quede abierto a múltiples sugerencias, referidas todas ellas al estado de ánimo de Gabriel, pero sin que pierdan su halo de misterio. Tampoco se despeja la incógnita de hasta qué límites quiso Joyce alargar las líneas maestras del mito de Orfeo, claramente reconocibles, en una versión moderna y original. El fracaso de Gabriel parece "cantado" desde el principio, pero pudiera haberlo evitado de haber estado más cerca de la música, cuando ésta despertó el pasado en su mujer. Pero Gabriel, a diferencia de Orfeo —y del propio Joyce, que poseía una voz de tenor más que notable y una gran musicalidad— no estaba dotado de sensibilidad musical y ello le privó acaso de conocer antes el aire popular que llevó a Greta a los abismos, de rescatarla de las furias que allí la retenían y devolverla al presente. El joven Michael sí estaba dotado para la música, pero en la vida se le negó la posibilidad de encantar a quien tenía su control. Fue Gretta quien, fusionando en su persona los papeles de Orfeo y Eurídice, volvió la vista hacia atrás y, en consecuencia, quedaría atrapada para siempre en el pasado.

La vida de Gabriel Conroy en su exilio interior de Irlanda es quizá la que Joyce imaginó que habría sido la suya, de haberse quedado: una vida marcada por el fracaso. Todo el relato puede leerse como una cadena de fracasos o quizá como la fenomenología de un fracaso continuado y progresivo. El comienzo de ese fracaso ya se anunciaba en su corto diálogo con Lily, al llegar a la fiesta. A la broma de que puesto que ya se estaba haciendo una mujer, pronto conocería a algún chico e irían de boda, ella había respondido en serio: que los chicos de hoy dan muy buenas palabras, pero lo que realmente buscan es lo que puedan sacar de una. La reacción de Gabriel queda registrada: "he coloured, as if he felt he had made a mistake". El siguiente fracaso se producía en la disputa con Molly Ivors, y el último y definitivo con su mujer.

Gabriel se siente fracasado pero no traicionado —y ahí estriba la diferencia—, como es el caso de Richard Rowan por Bertha en *Exiles*, el de Stephen Dedalus por Mulligan y Leopold Bloom por Molly, en *Ulysses*, o el de el mismo Joyce por Irlanda e incluso por su familia y amigos. Gabriel no se siente traicionado. Siente, por el contrario, una gran ternura y busca refugio junto al cuerpo de Gretta, formando ésta parte del único tipo femenino, mezcla de madre y esposa, que Joyce ha creado en su obra y ha plasmado en Bertha Rowan, Gretta Conroy, Molly Bloom o Anna Livia Plurabelle, copias de ficción, todas ellas en conjunto, de las mujeres que entraron en su vida, desde su madre a su esposa o tía Josephine. Es un concepto de mujer dulce, fuerte bajo una apariencia de fragilidad, voluptuosa, protectora y misteriosa.

La última sensación de Gabriel es que él y lo que le rodea están siendo engullidos por el mundo de las tinieblas, "that region where dwell the vast hosts of the dead". Pero ¿quiénes son los vivos y quiénes los muertos? No aparece muy claro dónde haya que trazar la frontera entre unos y otros. Todos los tipos que desfilan por las páginas de *Dubliners*, sin establecer separación entre los que ya murieron, como el Padre Flynn, el héroe nacional Parnell o Michael Furey, y los que mal que bien arrastran sus vidas, parecen constituir las células del mundo de las tinieblas. La parálisis que Joyce describía en "The Sisters" a través de los ojos de un niño sigue asentada en el enfermo organismo de Irlanda, tal como se lee en "The Dead", por más que el último paisaje tenga rebajados sus colores más hirientes y sombreadas sus estridencias con tonos suaves y líricos. La sigue viendo como parálisis en su último relato, con ojos de adulto y con más ternura, pero no con menos desolación. Y todo porque sigue operando el vacío que dejó el héroe nacional de un pueblo al ser negado por sus gentes. El es uno de los muertos más insignes. Uno de los más vivos. La nieve que al final del relato golpea sobre los cristales de la ventana y cubre todos los rincones de una tierra que tiene en el verde su color más natural cae sobre todos con más agresividad que benevolencia. No hay mucho que esperar de su blancura y de su efecto reparador.