
EL ENIGMA DE LA FEMINIDAD: LA MÚSICA EN “THE DEAD” DE JAMES JOYCE Y LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE JOHN HUSTON

By Gerardo Rodríguez-Salas
Universidad de Granada

Copyright (c) 2006 by Gerardo Rodríguez-Salas. This text may be archived and redistributed both in electronic form and in hard copy, provided that the author and journal are properly cited and no fee is charged for access.

Resumen: El presente estudio se adentra en el uso de la música en el relato de uno de los escritores irlandeses más internacionales, James Joyce –“The Dead” (1914)– y en su adaptación cinematográfica de John Huston con el mismo título (1987). El argumento central de este artículo es demostrar que el discurso musical aparece ligado a la esfera femenina en ambas obras. Esta asociación se consigue por medio de un proceso de feminización que sugiere significados ocultos y deseos silenciados, que adquieren una materialización indirecta. Igualmente, se argumenta que, en su adaptación cinematográfica, Huston enriquece de forma magistral el relato de Joyce para insistir en el papel crucial que el escritor irlandés proporciona a la esfera femenina a través del discurso musical, añadiendo, a su vez, referencias a la literatura romántica como otra esfera alternativa para la expresión femenina.¹

Palabras clave: Discurso musical, romance, feminidad, modernismo literario, James Joyce, John Huston, adaptación cinematográfica, cine y literatura.

Joyce y la feminidad

James Joyce es, sin duda, uno de los escritores canónicos en lengua inglesa que ha suscitado una interminable controversia en relación a la figura femenina. Dado su papel central dentro del modernismo literario masculino, junto con otras figuras como T. S. Eliot, D. H. Lawrence o Ezra Pound, Joyce ha sido percibido con frecuencia como un escritor misógino que defiende los preceptos del patriarcado y sólo presenta el crecimiento y la evolución de varones protagonistas (Lawrence 1993: 245). En este sentido, y como apunta B. K. Scott (1990: 2), el modernismo literario fue etiquetado, inconscientemente, como “masculino”, si bien esta percepción contrasta con el proceso de feminización que, según Scott, empieza a fraguarse en el modernismo y continúa, e incluso se acentúa, en el postmodernismo. En contra de lo que cabría esperar tras nuestra interiorización durante

años del modernismo como un movimiento masculino, Scott revela que los orígenes de esta corriente artística se encuentran en escritoras a las que denomina “matronas del modernismo”, puesto que fueron las propulsoras del movimiento, frente a los escritores tradicionalmente concebidos como canónicos. Así, Scott explica que muchas de estas “matronas” estaban produciendo su obra en los círculos literarios de la época bastante antes de 1914, fecha en que se considera que los escritores modernistas (varones) estaban comenzando a despuntar (1995: 55). Como confirman S. M. Gilbert y S. Gubar (1988: 162), la propia Virginia Woolf se muestra convencida de que la “nueva obra de arte” es el resultado del trabajo de las escritoras.²

En este sentido, una gran parte de la crítica percibe esta misoginia de Joyce, en tanto que parece confinar a sus mujeres protagonistas a la cárcel del cuerpo, excluyéndolas de la producción cultural y defendiendo el triunfo de una herencia literaria patriarcal. Éste es el caso

de críticas de renombre como Gilbert y Gubar (1985: 519; 1988: 232, 260-1), C. Heilbrun (1982: 215-16) y K. Lawrence. Aunque esta última discrepa de dicha concepción sobre Joyce, resume la percepción misógina de este autor entre la crítica aludiendo a su personaje femenino más universal, Molly Bloom en *Ulysses*: “It is as if the ‘real’ Molly accuses Joyce of offering a constructed woman as a naturalistic Everywoman” (1993: 239).

En mi opinión, sin embargo, este esencialismo biológico no es más que una estrategia utilizada por Joyce para defender, en apariencia, el sistema falocéntrico al que pertenece, aunque en realidad participe del proceso de feminización iniciado por las matronas del modernismo anteriormente citadas, comulgando así, aunque de forma indirecta, con el modernismo femenino del que habla Scott. Esta tesis justificaría el interés que la obra de Joyce ha suscitado entre la crítica feminista, con numerosos estudios sobre la desconstrucción de los estereotipos femeninos en su obra.³ S. Henke se hace eco de la controversia de Joyce entre la crítica feminista, planteando la siguiente cuestión:

How, one might ask, can a “resisting” feminist reader begin to approach the writings of James Joyce? Contemporary critics, male and female alike, have brought charges against him as a chauvinist author, a misogynist, a pornographer, and a champion of patriarchal privilege. One might certainly agree that Joyce, in creating misogynist heroes, was not necessarily himself a misogynist: that he always cast an ironic eye on those women-haters and female-fearers that populate his fiction. Will that, however, suffice? A genius he was, to be sure. But could he ever transcend the “monk in the man”? (1994: 138)

La propia Henke responde a la pregunta defendiendo la sensibilización de Joyce con respecto a la esfera femenina: “he somehow manage[s] to transcend the limits of birth and education, of socialization and temper, to move in the direction of understanding the problems of contemporary sexual politics and the enigma of female desire” (1994: 138-139). Por tanto, aunque, como testimonia Lawrence, las mujeres en la obra de Joyce están caracterizadas por la frustración, condenadas a la marginalidad al desempeñar “[a] limited repertory of roles” (1993: 245), es precisamente este mundo femenino el que ofrece la clave para trascender

el obsoleto aparato patriarcal, dominado por la muerte en vida de sus personajes y acceder a un ámbito alternativo de vida. Además, según veremos, el papel de las mujeres en la obra de Joyce no es tan limitado como afirma Lawrence, pues precisamente en el relato y la película que nos ocupan, “The Dead”, son ellas quienes portan la llave de la verdadera epifanía, a pesar de que el protagonista “oficial” sea Gabriel Conroy. De este modo, parto de la opinión de Lawrence de que, “[i]n Joyce’s works, woman is not revealed but constantly revised ... The female figures the comic, almost slapstick potential in language that eludes patriarchal control” (1993: 244).⁴

Teorías sobre la adaptación cinematográfica: de la palabra a la imagen

El presente estudio se centra en el temprano relato de Joyce, “The Dead”, que cierra la colección *Dubliners* (1914), y su adaptación cinematográfica de 1987 bajo el mismo título—la última película dirigida por el ya desaparecido John Huston en la que concede un papel significativo a sus hijos: Walter Anthony Huston es el responsable del guión y Angelica Huston es la protagonista (Gretta Conroy), junto con un elenco de actores y actrices irlandeses, entre los que destacan Donal McCann (Gabriel Conroy), Helena Carroll (Aunt Kate), Cathleen Delany (Aunt Julia) e Ingrid Craigie (Mary Jane).⁵ Para entender la adaptación al cine del relato de Joyce que Huston lleva a cabo, es necesario considerar dos aspectos fundamentales: en primer lugar, una tipología de adaptaciones cinematográficas; en segundo lugar, algunas consideraciones básicas sobre semiótica filmica y literaria para entender la labor llevada a cabo por Huston en su obra.⁶ En relación con el primer aspecto, numerosos críticos han acometido una clasificación de los distintos tipos de adaptaciones cinematográficas.⁷ Una de estas clasificaciones es la de G. Wagner, que distingue tres categorías:

(a) *transposition*, “in which a novel is given directly on the screen with a minimum of apparent interference”; (b) *commentary*, “where an original is taken and either purposely or inadvertently altered in some respect ... when there has been a different intention on the part of the film-maker, rather than infidelity or outright violation”; and (c) *analogy*, “which must represent a fairly

considerable departure for the sake of making another work of art” (cf. en McFarlane 1996: 10-11).

En mi opinión, como se desprenderá de mi análisis, la obra de Huston es un caso de *transposición*, pues, aunque introduce algunos cambios, todos están justificados para mantener la intención original de Joyce en su relato. No es ésta la consideración, sin embargo, de otros críticos, que parecen ver en la obra de Huston un caso de *comentario*, o incluso de *analogía*. V. Olsen (1994) realiza un estudio de cambios en la obra de Huston, aparentemente mínimos, pero que conducen a una significación totalmente opuesta a la pretendida por Joyce. A su vez, J. W. Wawrzycka es muy clara en afirmar que “as much as I like Huston’s film, I do not consider it ‘Joyce’ at all” (1998: 67). Tras mencionar brevemente la fidelidad de Huston al período de Joyce en lo que se refiere a iluminación, atuendos de los personajes, música y dicción, Wawrzycka se centra en las adicciones textuales (y elipsis) cuestionables de Huston que, en su opinión, “took away ‘the Joyce’ (at least for me)” (1998: 68).⁸

J. Urrutia ofrece una definición de “adaptación” que puede sernos útil: “Adaptar es transformar, cambiar, hacer un nuevo objeto. Otro objeto. No puede haber adaptación idéntica a lo adaptado. Imposibilidad esencial. Mejor, material. El texto es único” (1984: 77-78). No obstante, la opinión generalizada, cuando hablamos de la adaptación de una obra literaria, es que

generalmente, los resultados no suelen ser satisfactorios para el escritor, ni siquiera cuando ha tomado parte en la elaboración del guión; como decía Unamuno, “peliclear” una obra es lo mismo que “despellejarla” o, en versión de Benavente, cuando a un autor le adaptan una obra lo único que hacen es pagarle los desperfectos (Utrera 1987: 89-90).

Mi intención, al contrario de la de los críticos mencionados anteriormente, es demostrar que, al menos en lo que se refiere al ámbito femenino del relato (de vital importancia como veremos), Huston adapta (o *transpone*) fielmente el relato de Joyce, si bien añade algunos detalles, e incluso escenas, que enriquecen el hipertexto de origen y matizan la alianza femenina que Joyce pretendía recrear. Por tanto, la fusión del relato y su adaptación cinematográfica es perfecta para entender la feminización de Joyce y el papel fundamental

que atribuye a la esfera femenina como una alternativa al baldío territorio patriarcal. Esta feminización se asocia con la música que, si bien ocupa un papel central en la obra de Joyce, adquiere un mayor vigor en la adaptación de Huston de la mano de Alex North, responsable de la banda sonora.

En segundo lugar, hemos de establecer algunas consideraciones básicas sobre semiótica filmica y literaria para entender la transposición llevada a cabo por Huston en su obra cinematográfica. Como afirma uno de los primeros críticos en emprender un análisis académico de la adaptación filmica, G. Bluestone, la diferencia fundamental entre la novela y el cine es que la primera es un medio lingüístico, mientras que el segundo es un medio esencialmente visual, de ahí que existan cambios inevitables cuando abandonamos el primero para sustituirlo por el segundo (1957: 5). B. McFarlane explicita esta diferencia: “the verbal sign, with its low iconicity and high symbolic function, works *conceptually*, whereas the cinematic sign, with its high iconicity and uncertain symbolic function works directly, sensuously, *perceptually*” (1996: 27). Por tanto, la novela se concibe como una forma conceptual y discursiva y el cine como una forma perceptiva. Teniendo en cuenta esta diferencia de lenguajes, a pesar de que, como veíamos anteriormente, algunos críticos como Devi consideran que obras como las de Joyce no funcionan bien en el cine, Huston sabe hacer uso de las herramientas que le ofrece el medio audiovisual para expresar un concepto tan escurridizo como la feminidad.

Una melodía distante: mujeres y música

La estrategia de Joyce, y de Huston continuando la labor del escritor irlandés, es recurrir a un lenguaje alternativo para ilustrar la vida que caracteriza la esfera femenina frente al mortecino sistema patriarcal y sus instituciones. Para ello, Joyce escoge la música, como discurso alternativo de múltiples interpretaciones, a lo que Huston añade el lenguaje literario y su directa relación con el romanticismo. Tras estas formas alternativas de expresión, se oculta la verdadera experiencia de las mujeres, que experimentan en silencio sus deseos. Estos deseos se convierten en el motor que las mantiene vivas en un mundo en que los hombres disfrutaban del poder indiscutible que les atribuye el sistema, pero en el que ocupan el lugar de peones

dentro de un tablero de ajedrez donde se encuentran totalmente controlados, sin vida propia, “muertos”.

El simbolismo espacial es de vital importancia en el relato. Existe un marcado contraste entre la nieve que cae en el exterior, sembrando la muerte y la hibernación espiritual de la sociedad irlandesa, y la vida del interior de la casa de las hermanas Morkan, marcada por la celebración de una fiesta resguardada del frío exterior. La casa, tradicionalmente ligada al ámbito doméstico femenino y, en este caso, el hecho de que sea la casa de las hermanas Morkan –protagonistas del relato y la película– ubica la historia geográficamente en un entorno femenino que ayudará al lector y al espectador a comprender la verdadera intención de Joyce de mostrar la esfera alternativa femenina. No olvidemos que se trata de un entorno silenciado, de ahí que tanto el relato como el filme empiecen y acaben con la visión del exterior de la casa y la nieve cayendo, indicando, de este modo, que el acceso al interior doméstico, con su vida y su festividad, es sólo temporal y efímero, frente a la ubicuidad del sistema social imperante y sus limitaciones. Como anuncia uno de los personajes al comienzo de la fiesta en la versión filmica, se trata de “la fiesta de la Epifanía” (I.05:57), donde se celebra la llegada de los tres Reyes Magos al portal de Belén con el gran descubrimiento del nacimiento del Mesías.⁹ En este caso, los tres reyes se convierten en las Tres Gracias de la historia (las hermanas Morkan y Mary Jane, su sobrina, las anfitrionas de la fiesta) y el Mesías podría ser el protagonista, Gabriel Conroy, también sobrino de las hermanas Morkan, quien, tras desarrollar su capacidad visionaria mediante un proceso de feminización, consigue comulgar con este entorno femenino pasional y escapar, por tanto, de una clara muerte dentro del nevado sistema irlandés. Así pues, ya desde el principio, hay indicios de que el momento epifánico característico de la obra de Joyce estará ligado a la esfera femenina.

En el relato y la película existe una clara diferenciación entre las esferas masculina y femenina mediante la tradicional dicotomía entre hombre-razón/ mujer-corazón. Desde el punto de vista falocéntrico de Gabriel –aunque, como veremos, experimenta un cambio a lo largo del relato–, las mujeres son unas “ignorantes” incapaces de estar a la altura de las verdaderas preocupaciones masculinas. En

este sentido, describe a sus dos tías como “two ignorant old women” (219),¹⁰ a su esposa Gretta como una campesina que procede de Connacht (215), una región del oeste de Irlanda con una población mayoritariamente pobre y sin educación, e incluso a la señorita Ivors, una mujer feminista independizada y culta, como vacía interiormente (“Had she really any life of her own behind all her propagandism?”, 219). A las mujeres, por tanto, excluidas de la tradicional esfera masculina, sólo les queda la alternativa del silencio y la música. El lenguaje, instrumento “adecuado” para expresar el raciocinio masculino, contrasta con la música, un discurso que Joyce pretende ligar a la feminidad, en tanto que permite expresar los sentimientos pasionales. Estas mujeres pueden parecer ignorantes ante los ojos del chovinismo patriarcal, pero demuestran ser las verdaderas visionarias de la historia. Recordemos que esta separación entre hombres y mujeres no es fisiológica, sino cultural entre masculinidad y feminidad, de ahí que encontremos algunos hombres que comulgan con la esfera femenina a través de la música, como veremos más adelante.

La mayoría de varones que asisten a la fiesta carecen de la sensibilidad necesaria para comulgar con el mundo musical. Desde el primer momento observamos una separación de esferas. No nos extraña, por tanto, que Gabriel hable de “Distant Music” al referirse a la canción que escucha su esposa y que cambiará su vida (240). Para marcar esta separación, Joyce recurre al simbolismo: la esfera masculina está caracterizada por el alcohol; la femenina por la música. De este modo, todos los varones que no logran entender los significados ocultos femeninos muestran un especial interés por la bebida: Freddy Malins es un alcohólico reconocido que, efectivamente, llega ya ebrio a la fiesta y el señor Browne adora el whisky. En el relato observamos el contraste entre la predilección de Browne por el alcohol y el gusto de las mujeres por bebidas más suaves, como en la siguiente escena con las tres alumnas de Mary Jane:

Mr Browne led his charges thither and invited them all, in jest, to some ladies' punch, hot, strong and sweet. As they said they never took anything strong he opened three bottles of lemonade for them. Then he asked one of the young men to move aside, and, taking hold of

the decanter, filled out for himself a goodly measure of whisky. (208)

Además, observamos que este personaje utiliza a las mujeres como juguetes para alimentar su ego varonil: bromea con ellas sobre la bebida, pero automáticamente recurre a otros varones cuando no se siente identificado con la conversación de las damas. En esta ocasión, cuando la señorita Furlong pregunta una cuestión sobre música (recordemos la feminización de este tema), “Mr Browne, seeing that he was ignored, turned promptly to the two young men who were more appreciative” (209). A su vez, este personaje participa en una discusión sobre música, en la que demuestra no estar a la altura del conocimiento de Bartell D’Arcy (227). La escena más reveladora acontece cuando, mientras Mary Jane toca su pieza de piano, el señor Browne se escapa en silencio junto con otros cuatro señores para beber unas copas y regresar al final de la actuación como si la hubiesen escuchado: “The most vigorous clapping came from the four young men in the doorway who had gone away to the refreshment-room at the beginning of the piece but had come back when the piano had stopped” (213). Esta escena se reproduce exactamente igual en la película (III.03:54-05:50).

Las mujeres, por el contrario, muestran una sensibilidad especial por la música. El propio Gabriel se dirige a sus tías y su prima como “the Three Graces of the Dublin musical world” (233). Julia, a pesar de su edad, es todavía soprano dentro de un coro llamado “Adam and Eve” (nada más irónico dada su condición de solterona); Kate enseña música a principiantes en su casa; y Mary Jane es una organista profesional que estudió en la *Royal Irish Academy of Music* (199-200). Sin embargo, del mismo modo que algunos hombres tienen acceso a este mundo femenino, no todas las mujeres muestran la sensibilidad necesaria para pertenecer a esta esfera, demostrando así que no se trata de una separación fisiológica, sino de género. El ejemplo más evidente es la madre de Gabriel: “It was strange that his mother had had no musical talent though Aunt Kate used to call her the brains carrier of the Morkan family. Both she and Julia had always seemed a little proud of their serious and matronly sister”

(212). Resulta significativo que Julia y Kate consideraran a su hermana “el cerebro de la casa”, pues tradicionalmente existe la separación entre el cerebro (racional, masculino) y el corazón (pasional, femenino). De ahí que, simbólicamente, la madre de Gabriel no aprecie la música, feminizada en el relato y, por tanto, comulgue más con el entorno racional masculino. No resulta extraño que las hermanas Morkan hayan recurrido a Mary Jane, su sobrina, en lugar de a su hermana, para ser “Las Tres Gracias”, ya que Mary Jane comparte su soltería y su apreciación musical.

El resto de las mujeres no son músicos profesionales, pero sí que muestran un gran interés por el discurso musical. En la película se aprecia la atención que prestan las tres alumnas de Mary Jane mientras ésta toca el piano. Gretta es un caso especial, porque a lo largo del relato, y sobre todo en la película, se presenta como totalmente absorta cada vez que suena una pieza musical. Durante la escena del piano de Mary Jane, contrasta el semblante misterioso y pensativo de Gretta frente al aburrimiento y la incomodidad de Gabriel (III.04:08, 04:23). En la adaptación cinematográfica se insiste mucho más en el mundo de deseos ocultos de Gretta, aparentemente integrada en el mundo social que la rodea, pero, en realidad, absorta continuamente en sus pensamientos. Son numerosas las escenas en las que Gretta se evade a través de la música y se sobresalta cuando alguien la despierta de su introspección transitoria: el aplauso tras la lectura poética de un fragmento de Lady Gregory (IV.03:35), la interrupción de la criada mientras suena música de violines (VII.01:02), el cambio brusco durante el discurso de Gabriel que habla del pasado y los recuerdos (VIII.01:49) o el sobresalto tras escuchar la canción *The Lass of Aughrim* cuando se percata de que su marido la está observando (X.02:47). Todos estos ejemplos nos hacen pensar que el mundo interior de Gretta es muy rico, hasta que, finalmente, lo descubrimos cuando revela su eterno amor por Michael Furey. En cualquier caso, la implicación de esta esfera femenina es su secretismo y su carácter especial, de ahí que Mary Jane sea descrita mientras toca el piano como “a priestess in momentary imprecation” (212). Ella es la sacerdotisa que nos conduce al mundo sumergido de los deseos femeninos. Precisamente, la técnica cinematográfica

empleada por Huston en su película contribuye a potenciar el secretismo de todas estas mujeres, puesto que, en momentos clave, el uso de la cámara permite jugar con los primeros planos de estos personajes, potenciando el misterio y la inaccesibilidad total a sus pensamientos.

No obstante, mediante el uso de la música el espectador logra acceder a los más recónditos sentimientos y deseos femeninos, como ocurre con Julia Morkan. Tanto en el relato como en la película, se nos muestra interpretando la canción “*Arrayed for the Bridal*”. En uno de sus momentos más brillantes, la película aprovecha esta ocasión para ofrecer al espectador la imagen completa de este personaje en una especie de momento existencial. El título de la canción no puede ser más irónico, pues Julia está ataviada para una boda que nunca tuvo, lo cual muestra la crudeza del sueño romántico para aquellas mujeres que finalmente no disfrutaron en su vida del típico final feliz de la novela. En el relato se nos dice que la voz de Julia, “*strong and clear in tone, attacked with great spirit the runs which embellish the air and though she sang very rapidly she did not miss even the smallest of the grace notes*” (220). Sin embargo, en el film su patetismo alcanza un punto álgido, pues observamos el rostro envejecido del personaje, con una voz débil, temblorosa e incluso desafinada.¹¹ Se nos ofrece un primer plano de Julia desde todos los ángulos, excepto de espaldas, sugiriendo que es a través de la música cuando estos personajes alcanzan su plenitud y cuando podemos obtener una visión más completa de su verdadero ser: en este caso, descubrimos a Julia como lo que es, un personaje decrepito en una sociedad donde las solteras son seres marginados.

Para insistir en esta idea de que la música se asocia con el ámbito femenino, la película, una vez más, se muestra más explícita que el relato. En consonancia con el estilo modernista de Joyce caracterizado por la importancia de los pequeños detalles cotidianos, Huston revela el mundo femenino a través de unas imágenes de pequeñas trivialidades asociadas con las mujeres. Aunque críticos como Bluestone insisten en que uno de los principales problemas al que se enfrenta la adaptación de una obra literaria es la representación de los estados mentales (1957: 47-48), Huston hace uso magistral de una sucesión de imágenes que reflejan con gran intensidad el mundo interior

de Julia y, por primera vez, la vemos desde todos los ángulos (V.00:50-01:55). En primer lugar, para marcar la separación de las esferas femenina y masculina, accedemos al interior de una casa a través de unas escaleras que conducen al mundo superior femenino, oculto entre las cuatro paredes del hogar. Se abren las puertas de un dormitorio con numerosas prendas de mujer esparcidas por el habitáculo y una casa de muñecas. Esta imagen sugiere un efecto de caja china, donde una casa se incluye dentro de otra y, así, sucesivamente para marcar la prisión que enclaustra a las mujeres pero que, sin embargo, les proporciona un ámbito privado donde expresar sus sentimientos, apartadas de las limitaciones del patriarcado.

La cámara sigue enfocando más objetos mientras Julia entona su nostálgica canción: 1) tres figuras de porcelana que representan a tres ángeles blancos tocando instrumentos musicales –la conexión con las tres Gracias de la música irlandesa es evidente, marcando, una vez más, la unión del entorno femenino con la música y el entorno doméstico a través de la tradicional figura victoriana del “Ángel del hogar”; 2) varios retratos como el del padre con numerosas condecoraciones militares –que nos recuerda al yugo patriarcal ejercido sobre las hijas por la figura autoritaria del padre, como ocurre en el famoso relato de Katherine Mansfield, “*The Daughters of the Late Colonel*”, donde las protagonistas son también dos hermanas solteras de avanzada edad–, el retrato de las dos hermanas cuando eran jóvenes jugando en el jardín de la casa –otra esfera tradicionalmente femenina– y la foto de un matrimonio con un bebé, insistiendo en el rol de esposa y madre que estas dos hermanas no han podido desempeñar; 3) un cesto con costura, de nuevo un elemento femenino por excelencia y un bordado que dice “*Teach me to feel another’s work/ To hide the fault I see/ That mercy to others show/ That mercy show to me*”, para insistir en la aquiescencia femenina dentro de la sociedad; 4) una colección de zapatos de cristal y de porcelana de señora; 5) una Biblia y un rosario, para llamar la atención sobre una de las instituciones que manipulan a las mujeres con mayor fuerza. Tras ofrecer esta visión de la esfera femenina de Julia, que se puede generalizar a todo el relato, la cámara vuelve a enfocar a este personaje para mostrar el exterior de esta anciana señora y comprender

que hemos accedido efímeramente a sus pensamientos más íntimos mediante imágenes. Los halagos que recibe tras su interpretación por parte de Freddy Malins, un borracho que insiste en que “I never heard you sing so well, never” (220) o el señor Browne, que la denomina “my latest discovery” (221), tan sólo contribuyen a enfatizar su decrepitud y a que sintamos pena por este personaje. Sin embargo, sí, como dice el dicho popular, los borrachos y los niños son quienes dicen la verdad, tal vez Freddy no está tan equivocado y, por primera vez, oímos a Julia cantar con claridad, expresando a través de la música su verdadera personalidad sin tapujos.

Lo mismo se puede decir de su hermana Kate. Ella es un claro ejemplo de que las mujeres están aisladas en el ámbito doméstico y, por tanto, excluidas de la esfera social masculina, de ahí que pida a los hombres que no hablen de política en la fiesta y dejen ese asunto para sus reuniones de comité (VI.04:51). Al igual que ocurre con Julia, Huston nos ofrece una interiorización más evidente de este personaje en la película. Una vez más, sus sentimientos más profundos salen momentáneamente a la luz cuando habla de música. En el relato afirma que el mejor tenor, en su opinión, es un tal Parkinson: “he had then the purest tenor voice that was ever put into a man’s throat” (228). La versión filmica de Huston aprovecha este momento para centrar la cámara en Kate, cuando momentos antes recogía a los comensales de la mesa en grupos de dos o tres, y mostrar su rostro soñador, emocionado y nostálgico, como si, cuando era joven, se hubiera enamorado platónicamente de este cantante. De repente, suena una música de violines mientras se nos muestra el mismo rostro soñador de Gretta, anticipando que ella será la próxima a cuyos pensamientos accederemos.

Mary Jane es la sobrina de Julia y Kate y, junto a ellas, la tercera anfitriona de la fiesta, de ahí que Gabriel las llame “The Three Graces of the Dublin musical world”, enfatizando su estrecha vinculación al discurso musical que nos ocupa. En mi opinión, Mary Jane es uno de los personajes más herméticos de la obra, constantemente obsesionada con las apariencias sociales y las normas de comportamiento femenino. Sin embargo, en la escena inicial en la que toca profesionalmente una pieza de piano, Huston recurre al uso de la música para hacer que el espectador intuya la

poderosa carga emocional que encierra Mary Jane tras su rostro impassible. Mientras que, como ya se comentaba anteriormente, un grupo de varones abandonan la habitación al principio de la pieza musical para volver al final y fingir que la han escuchado con avidez, el uso de la cámara en esta escena es muy revelador. Comienza con un primer plano de la parte trasera del piano, de tal manera que sólo vislumbramos parte del rostro de Mary Jane y sus ojos concentrados en la partitura que está tocando. La cámara continúa haciendo su barrido hasta que se detiene lateralmente para enfocar el rostro completo de esta mujer bajo la luz tenue de unas velas. Este uso de la cámara insiste en que no tenemos acceso directo al personaje y, cuando más nos acercamos al interior, es en momentos como éste en que las mujeres utilizan el vehículo musical para expresar sutilmente sus sentimientos, como es el caso de Mary Jane, que acaba la pieza con un arrebato desmesurado hasta tal punto que parece incluso perder la noción de dónde se encuentra, como si hubiera despertado de un trance (III.05:53).

En relación con la importancia del mundo femenino en la obra de Joyce, un aspecto que merece cierta atención es el romanticismo tradicionalmente asociado con las mujeres. Mientras que en el relato se sugiere este romanticismo femenino, especialmente en la figura de Gretta —como veremos a continuación—, en la película Huston elabora este romanticismo magistralmente y lo convierte en el hilo conductor del filme, haciendo un guiño a la mismísima Jane Austen. Para ello, incluye una escena que no existe en el relato: el recital de un poema para sumar la literatura a la música como entornos feminizados. Tras la interpretación al piano de Mary Jane, Huston recurre a un personaje que no aparece en el relato de Joyce, el señor Grace, para recitar unas líneas que tampoco aparecen en la historia original (IV.00:40-03:17). La elección de Huston, una vez más, resulta sorprendente, pues, muy en consonancia con el ambiente cultural irlandés que impregna la obra —sobre todo con la figura de la señorita Ivors y su nacionalismo empedernido—, escoge un pasaje de la traducción que Lady Gregory hace al inglés de un poema en irlandés (“The Grief of a Girl’s Heart”), que el señor Grace recita como “Broken Vows”.¹² Las estrofas que se reproducen en el filme son las siguientes:

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 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!

La intención de Huston, muy acertadamente, es mostrar cómo la literatura ejerce sobre las mujeres un efecto similar al de la música, en especial la literatura que versa sobre el amor, como en este caso. Huston sugiere que aquellos varones que finalmente parecen acceder a esta esfera femenina lo hacen a través de la música o, como en el caso de Gabriel, a través de la literatura, ya que su profesión es la de crítico literario. Durante este recital se observan primeros planos de los personajes femeninos de la fiesta y empezamos a intuir en ellas un rico mundo interior preñado de deseos ocultos. Mientras que el señor Grace recita el poema, la cámara hace un barrido de todas estas mujeres, enfocando sus rostros mientras que los rostros de los varones, sentados detrás de ellas, aparecen cortados: la señorita Baylis con sus enormes ojos azules, muy abiertos, sin apenas parpadear; la señorita O'Callaghan, aparentemente impasible pero visiblemente afectada; la señorita Higgins, ataviada al más puro estilo Jane Austen, a punto de llorar; la señorita Furlong, en la misma línea; y Gretta, con un rostro conmovido mientras que Gabriel la mira oblicuamente, inquisitivo. Al concluir el poema, se hace el silencio y se ofrece un plano oblicuo de las damas desde la izquierda. Huston insiste en el estereotipo romántico femenino al reproducir los siguientes comentarios por parte de las mujeres (IV.03:17-03:31): Kate ("It's very strange but beautiful", insistiendo en su ignorancia femenina conspicua a lo largo de la obra); la señorita Higgins (en consonancia con su apariencia austeniana: "Very mysterious ... Imagine being in love like that!"); la señorita Baylis ("I thought it was beautiful!"); la señorita O'Callaghan ("It was lovely"). Estos comentarios, cargados de clichés, insisten en que el lenguaje femenino en el relato y el filme va más allá de las palabras, ocultando el

verdadero significado tras la música o las imágenes. Huston establece claramente la conexión entre la música y este romanticismo literario cuando, mientras una mujer toca el piano, flirtea con un caballero, uniendo de este modo música y romanticismo (IV.06:43).

En la película, Huston proporciona a las alumnas de Mary Jane un papel mucho más importante que en el relato. De hecho, se vale de ellas para explotar el estereotipo sentimental, siguiendo la estrategia irónica de Jane Austen. En una escena que tampoco aparece en el relato, los comensales discuten sobre un aria del Teatro Royal titulada *Che Gelida Manina*. Una vez más, las opiniones de las damas delatan su predisposición al sentimentalismo (VI.02:54-03:40). Una de ellas comenta su trágica reacción: "You hardly want to go on living"; otra: "It gave me goose pimples all down my arms". D'Arcy hace el siguiente comentario sobre la señorita O'Callaghan: "Your tiny hand is frozen", ironizando el título del aria e insistiendo en el estereotipo de "manos heladas de enamorada".

Sin embargo, aunque Huston se vale de las alumnas de Mary Jane para insistir en el estereotipo sentimental femenino, el papel central lo ocupa Gretta. Aunque, a primera vista, Gretta adopta su pose de señora educada e impasible, al final del relato y del filme descubrimos, por primera vez, su punto débil detrás de esa apariencia inalterable. Ya comentaba anteriormente las numerosas ocasiones en las que Huston muestra un primer plano de Gretta absorta en su mundo interior con la ayuda de la música. El punto álgido de estos momentos acontece en la famosa escena de la escalera, al final de la fiesta, cuando Gretta se queda embelesada escuchando "The Lass of Aughrim", la canción que le recuerda a su amor de juventud, Michael Furey. A pesar de que esta escena ha sido criticada por no reproducir la intención inicial de Joyce en el relato,¹³ en mi opinión es un acierto por parte de Huston. En el relato, esta escena se describe del siguiente modo:

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. She was leaning on the banisters, listening to something. Gabriel was surprised at her

stillness and strained his ear to listen also. But he could hear little save the noise of laughter and dispute on the front steps, a few chords struck on the piano and a few notes of a man's voice singing. (239-240)

W. Gray (1997) interpreta esta escena concluyendo que Gabriel no puede ver el rostro de Gretta porque nunca la ha conocido realmente; lo único que observa es la parte inferior de su cuerpo, "the site of sexual organs, and we see in the final scene of this story that Gabriel's lust takes precedence over his desire for honestly sharing Gretta's mind". Ambos ocupan esferas totalmente opuestas, como se desprende del comentario de que Gabriel no logra percibir la música que deja a Gretta en trance.

En la versión de Huston, sin embargo, accedemos a la imagen completa de Gretta. En opinión de Gray, Huston hace un trabajo estupendo en su presentación de la cena, pero no logra plasmar la combinación de simbolismo y realismo en el trabajo de Joyce. Justifica su opinión aludiendo a esta famosa escena de la escalera: "in the upcoming scene where Gabriel sees only the bottom part of his wife's body on the staircase, indicating that he has never really known the complete Gretta, the camera shows the full length of Gretta (Anjelica Huston)" (1997). En mi opinión, sin embargo, el cambio de Huston es acertado. Se observa el cuerpo ensombrecido de Gretta mientras que su rostro soñador aparece iluminado y visible. Es como si, por primera vez, contempláramos a la Gretta soñadora, de ahí que Huston decida destacar su rostro, sus ojos nostálgicos y su silencioso dolor. La cámara nos ofrece un primer plano de su cara, seguido de un plano alejado de Gabriel, para marcar la distancia que los aparta, más aún cuando la cámara enfoca la escalera, los peldaños que separan a esta pareja en sus esferas de distinta altura. Una vez más, Gretta se sobresalta cuando despierta de su trance al percatarse de la mirada de su esposo, por lo que adopta su habitual rostro impasible y pasa de la luz a la oscuridad, como el resto de su cuerpo, en este juego de luces tan importante en la película de Huston (X.00:27-02:54).

En este sentido, la canción "The Lass of Aughrim" desencadena el cambio en Gretta. Durante el trayecto a casa no deja de mirar perdidamente por la ventana del carruaje mientras ignora la conversación de su marido. Se oye música de violines, en comunión con

el interior nostálgico de Gretta, y se enfoca la nieve para indicar la muerte de la relación de esta pareja. A partir de la canción, la luminosidad de la fiesta da paso a la oscuridad, que embarga la película. Tan sólo se percibe la tenue luz del pequeño candil del carruaje y de unas lamparitas del hotel, sugiriéndose que tal vez aún exista una esperanza. Ya en la habitación, este juego de luces continúa. Observamos la imagen distorsionada de Gabriel en un espejo, que, además, sólo ofrece una imagen parcial de este personaje, mientras que Gretta se ve a lo lejos, en total penumbra, mientras luce una tenue vela que irradia la luz mortecina de esta relación casi apagada. Gabriel permanece en la luz; Gretta en la oscuridad. Sin embargo, llega el momento existencial que tanto hemos aguardado a lo largo del relato: Gretta articula sus verdaderos sentimientos. Es entonces cuando su rostro se ilumina y vemos un primer plano de Gretta frente a Gabriel sentado en la cama, en segundo plano. Es en este momento cuando esta mujer revela su sentimentalismo, hasta el punto de perder la compostura y mostrar su verdadera personalidad pasional. En esta ocasión, la película se mantiene fiel al relato. Gretta afirma convencida que Michael Furey murió por ella, en lugar de reconocer la verdad de su muerte: murió de tuberculosis, una condición física no emocional. El descontrol emocional de este personaje, típicamente femenino, se observa en esta escena: "She stopped, choking with sobs, and overcome by emotion, flung herself face downward on the bed, sobbing in the quilt" (253). Como afirma Gray, "Gretta herself has been unable to escape the sentimentality, the nostalgia for the past and—most of all—the romanticism that has, in Joyce's view, damaged the Irish soul and spirit" (1997). Su sentimentalismo es evidente, pero no creo que Joyce esté totalmente en contra de esta opción. Aunque Gretta demuestra no pertenecer a la esfera racional masculina, empezamos a descubrir que este personaje escapa a la muerte en vida del resto. De ahí que el propio Gray, después de este comentario, afirme que Gretta es uno de los personajes que escapa a la muerte en el relato (1997).

Los ornitólogos: varones y música

Como se anticipaba anteriormente, algunos varones tienen acceso a la esfera femenina. Para ello, han sufrido un proceso de feminiza-

ción a través de la música. Éste es el caso de Michael Furey, que, aunque muerto literalmente, forma parte indiscutible del mundo femenino de Gretta. Su sensibilidad y gusto por la música parecen convertirlo en un candidato adecuado para este mundo interior. Cuando Gretta revela su amor de juventud por Michael, confiesa que “[h]e was going to study singing only for his health. He had a very good voice, poor Michael Furey” (252). Su romanticismo exacerbado, que se infiere de su locura por ver por última vez a Gretta esa noche bajo la lluvia, se acompaña de este gusto por la música que comparten todos los personajes femeninos de la obra. A su vez, el simbolismo de los ojos se hace más patente en Michael. Tanto en la película como en el relato se insiste en sus ojos, que adoptan un poder sobrenatural que acecha a Gretta e incluso a los lectores: “I can see him so plainly, she said after a moment. Such eyes as he had: big dark eyes! And such an expression in them –an expression!” (250); “I can see his eyes as well as well!” (253). Aunque ha muerto, su presencia es palpable a través de la referencia a sus poderosos ojos, que simbólicamente representan su capacidad visionaria y el hecho de que parece estar más vivo que cualquiera de los asistentes a la fiesta, precisamente por su adscripción a la esfera femenina de la que hablamos.

Otro varón que logra acceder a la esfera femenina es Bartell D’Arcy, aunque Joyce apenas elabora este personaje, labor que acomete Huston en su versión cinematográfica. Su pasión por la música, al ser un tenor profesional, lo acerca a la esfera femenina del resto de mujeres, dotándolo de una sensibilidad especial, frente al resto de varones de la fiesta que, como veíamos anteriormente, muestran un falso interés por la música, siendo su única intención acaparar la atención femenina a toda costa. Además, comparte un rasgo tradicionalmente asociado con la feminidad: el narcisismo (“He’s full of conceit”, 217). Huston añade otro detalle para acercarlo a la esfera femenina: lo presenta como un aficionado a las aves. Ante la pregunta de una de las jóvenes, “Are you an ornitologist?”, D’Arcy responde que es tan sólo un aficionado y añade: “I suppose being a singer makes me susceptible to other creatures that sing” (IX.00:33). Huston utiliza imágenes de aves para compararlas con las hermanas Morkan como, por ejemplo, “a couple of broody hens”

(VI.01:47). D’Arcy, por tanto, es presentado como simpatizante del mundo femenino de deseos silenciados, del romanticismo de las jóvenes, puesto que tras el comentario de la afinidad de D’Arcy con las aves, una joven alude a uno de los escritores románticos por excelencia, John Keats, y su famosa “Ode to the Nightingale” (XI.00:55).

Finalmente, no podemos olvidar al varón más controvertido: Gabriel. Al principio no logra comprender ni apreciar totalmente la música. Mientras Mary Jane toca al piano una pieza que se supone sublime, se nos dice que Gabriel “liked music but the piece she was playing had no melody for him and he doubted whether it had a melody for the other listeners, though they had begged Mary Jane to play something” (211-212). De hecho, en la película, concretamente en esta escena de Mary Jane al piano, se nos muestra a Gabriel aburrido, mirando a su alrededor en lugar de prestar atención a su música. Sin embargo, este personaje ocupa una posición intermedia pues, aunque no logra entender el significado de la música ligada al entorno femenino, parece presentir sus significados ocultos, al repetir una cita de Browning: “*One feels that one is listening to a thought-tormented music*” (219) y al titular la escena de Gretta escuchando la canción que marcará su existencia “Distant Music” (240), como si de un cuadro se tratara. Incluso, la película trata de establecer de forma más evidente la conexión de Gabriel con la música cuando parece existir una falacia patética entre ambos, al más puro estilo romántico: durante su pelea con la feminista Ivors que lo acusa de renegar de su patria, Gabriel finalmente admite su rechazo de la misma y la música cesa al instante, como si la relación entre este hombre y el discurso musical fuera muy estrecha (IV.06:14).

Precisamente por ser el protagonista, Gabriel parece comulgar con ambas esferas, masculina y femenina, de tal modo que sufre una clara evolución a lo largo del relato/ filme, muy en consonancia con el *bildungsroman* característico de las obras de Joyce. Ya desde el principio del relato, se nos describen los ojos de Gabriel (“delicate and restless”; 202), anticipando que él también pertenecerá al clan de los visionarios, a pesar de que le cueste descubrirlo. Aunque, según hemos visto, inicialmente no valora la música que tanto placer ocasiona a las mujeres, e incluso en el momento existencial de Gretta en la escalera

no logra oír la canción, al menos parece intuir el vasto mundo de sentimientos ocultos tras esa melodía. Además, durante su discurso, habla sobre la nostalgia del pasado, anticipando inconscientemente el amor de su esposa por el difunto Michael: “Those days might, without exaggeration, be called spacious days: and if they are gone beyond recall let us hope, at least, that in gatherings such as this we shall still speak of them with pride and affection, still cherish in our hearts the memory of those dead and gone” (232). Hasta la confesión de su esposa en el hotel, Gabriel tan sólo intuye estos significados ocultos, pero ese momento de luz está anticipado por la escena del cruce del puente camino al hotel. Del mismo modo que Gretta disfruta de su momento existencial escuchando “The Lass of Aughrim”, Gabriel experimenta el suyo montado en el carruaje, como antesala de la confesión que le hará Gretta y con la que cambiará su percepción de la vida. De nuevo a través de simbolismo, el conductor comenta: “They say you never cross O’Connell Bridge without seeing a white horse”, a lo que Gabriel responde que ha visto un caballo blanco esta vez: “Gabriel pointed to the statue, on which lay patches of snow. Then he nodded familiarly to it and waved his hand” (245). La implicación es que Gabriel va a necesitar la muerte espiritual de su relación, cuando Gretta le confiesa su amor platónico por Michael, representada por la nieve que tan inusitada es en Irlanda, para descubrir la importancia de la esfera femenina que hasta entonces sólo había logrado intuir. Su capacidad visionaria salta claramente a la vista al final, cuando tras su descubrimiento concluye:

One by one they were all becoming shades. Better pass boldly into the other world, in full glory of some passion, than fade and wither dismally with age. He thought of how she who lay beside him had locked in her heart for so many years that image of her lover’s eyes when he had told her that he did not wish to live.

Generous tears filled Gabriel’s eyes. He had never felt like that himself towards any woman but he knew that such a feeling must be love. The tears gathered more thickly in his eyes and in the partial darkness he imagined he saw the form of a young man standing under a dripping tree. Other forms were near. His soul had approached that region where

dwelt the vast hosts of the dead. He was conscious of, but could not apprehend, their wayward and flickering existence. His own identity was fading out into a grey impalpable world: the solid world itself which these dead had one time reared and lived in was dissolving and dwindling (255).

Gabriel ha desarrollado la sensibilidad necesaria para comprender la pasión que se oculta en el mundo femenino y parece reproducir la opinión de Joyce con respecto a esta esfera. Esta misma opinión la comparte R. B. Kershner al calificar a Gabriel como “a universe of women” que aprende a hablar como una de ellas cuando finalmente acepta “the female voice within him that he has unsuccessfully repressed” (1989: 145, 148). En efecto, intuye la importancia de la música como discurso alternativo, una música que se oculta dentro de sí mismo. Huston recurre al uso de la cámara para indicar este acceso al mundo interior femenino del protagonista. Mientras escuchamos las palabras que cierran el relato de Joyce en tercera persona, en el film atribuidas en primera persona a Gabriel a modo de monólogo interior, la cámara entra por la ventana para enfocar a este personaje desde el exterior, entre visillos, reproduciendo por un lado el efecto incierto de los recuerdos y, por otro, la idea de penetrar con dificultad e incertidumbre en este mundo escurridizo femenino. La muerte invade el final del relato y del filme, pero, del mismo modo que el Mesías muere por el bien de la humanidad para resucitar en pleno apogeo, Gabriel y los personajes femeninos mueren sólo en apariencia, pues todos ellos se han regenerado por medio de la pasión que han aprendido a aprehender por medio de la experiencia de la vida. Esta emoción y su excesivo romanticismo han mantenido vivos a estos personajes en su mundo interior, detrás de su máscara social. Por tanto, Joyce parece defender que la esfera femenina de deseos silenciados es el marco, si no apropiado, al menos una válida opción para escapar a las limitaciones patriarcales con sus roles restrictivos. Detrás del sentimentalismo exacerbado se oculta una salida, si no la más plena, al menos sí suficiente para mantenerse con vida y con ilusión. Sin duda alguna, y como anuncia el póster de la película de Huston: “Aquella música cambiaría sus vidas para siempre...”

Notas

¹ Este artículo retoma el estudio del proceso general de feminización en las obras de Joyce y Huston realizado en “No tan muertos: feminidad y vida en ‘The Dead’ de James Joyce y la adaptación cinematográfica de John Huston” (Rodríguez Salas 2005). El presente análisis se centra en la aplicación de esta feminización al campo de la música y su estrecha relación con la feminidad.

² Scott menciona como “matronas del modernismo” a figuras como Katherine Mansfield, May Sinclair, Rebecca West, Dorothy Richardson, Djuna Barnes, Gertrude Stein, Edith Wharton, Natalie Barney, Sylvia Beach o Adrienne Monnier (1995: 55-75). A su vez, otro de los grandes defensores de este proceso de feminización es D. Simpson. Tras considerar al sujeto moderno como una entidad “feminizada”, afirma que la literatura modernista ha tendido a gravitar alrededor de la esfera doméstica y femenina, lejos de la pública, a pesar de los esfuerzos del modernismo canónico por remasculinizarla en su deseo elitista y separatista (1995: 100).

³ E. J. Maloney y D. F. Fanning (1997) ofrecen un listado muy completo de ochenta artículos, libros y capítulos de libro que versan sobre Joyce y la crítica feminista.

⁴ Otras críticas que defienden el uso desconstrutivo de la figura femenina en Joyce son C. R. Lamos (“The apparent relinquishment of phallic authority is managed by the invention and sublation of ‘woman’”; 1994: 98) y M. Norris (“James Joyce offers an especially challenging frontier—a veritable textual no-man’s-land in which phantom males and absent women speak each other’s silences”; 1997: 1). En el caso de “The Dead”, según veremos, las mujeres no están ausentes, aunque el mundo femenino que preconizan sí que está oculto y ligado al silencio o a otros discursos como la música.

⁵ La elección de Joyce como hipertexto para una de las películas de Huston no es gratuita. Se sabe que, desde que rodó *Moby Dick*, soñaba con la posibilidad de transformar “The Dead” en una película. En una entrevista realizada en vídeo al director por L. Sievernich, Huston afirma que la lectura de *Ulysses* cuando era joven fue una revelación y que consideraba “The Dead” como una de las más extraordinarias historias cortas escritas en lengua inglesa (Sievernich 1987). El artículo de C. Hart (1989) también ofrece un análisis detallado de la adaptación de Huston y de su gestación.

⁶ Para un estudio más completo de las diferentes teorías sobre adaptación cinematográfica, véase el artículo de M. E. Rodríguez Martín (2005).

⁷ Entre otros, cabría mencionar a J. Urrutia (1984: 9-10), que amplía la distinción ya realizada por P. Baldelli (1966) o R. Giddings et al. (1990: 10-12).

⁸ Entre sus detractores también destacan G. Devi (2003), que, tras afirmar que “[m]any written texts take well to being made into movies; with Joyce I am beginning to think otherwise”, concluye que la adaptación de Huston “never works”. Lo mismo ocurre con D. Howe (1987), que afirma tajantemente que muchas escenas de la película provocan tan sólo “secondhand poignance. You ride on the power of Joyce’s story rather than the film’s adaptation 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”.

⁹ El DVD de la película de Huston en su versión dual español-inglés se titula *Dublineses: Los muertos*. Este DVD divide la película en 12 escenas. Las referencias a esta versión cinematográfica se harán indicando la escena en números romanos y los minutos y segundos de los fragmentos seleccionados.

¹⁰ Las referencias al relato de Joyce, “The Dead”, se harán indicando únicamente el número de página.

¹¹ Olsen también se percata de este tratamiento diferente de Julia en el filme (1994: 169).

¹² Al incorporar textos como el de Lady Gregory (uno de los grandes exponentes de la tendencia nacionalista irlandesa del momento), desarrollar el nacionalismo exacerbado de la señorita Ivors (mucho más patente en la película) o incorporar el discurso femenino del romance, Huston participa de lo que algunos autores denominan “dialogismo intertextual” (Stam 2000) y de la fuerza ideológica que, en opinión de D. Berghahn (1996: 74), conduce al cineasta a adoptar una posición ideológica y artística en su lectura y reinterpretación del texto original.

¹³ Wawrzycka (1998: 69).

Referencias bibliográficas

Baldelli, P. 1966. *El cine y la obra literaria*. La Habana: ICAIC.

Berghahn, D. 1996. “Fiction into Film and the Fidelity Discourse: A Case Study of Volker Schlöndorff’s Re-Interpretation of *Homo Faber*”. *German Life and Letters* 49.1: 72-87.

Bluestone, G. 1957. *Novels into Film*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.

Devi, G. 2003. “Neither Erotic nor a Masterpiece”. [http://www.themodernword.com/joyce/joyce_film_women.html, visita 6 diciembre 2005].

- Giddings, R., S. Keith y Ch. Wensley. 1990. *Screening the Novel. The Theory and Practice of Literary Dramatization*. Londres: MacMillan.
- Gilbert, S. M. y S. Gubar. 1985. "Sexual Linguistics: Gender, Language, Sexuality". *New Literary History* 16: 515-43.
- _____. 1988. *The War of the Words (Vol. I No Man's Land): The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press.
- Gray, W. 1997. "World Wide Dubliners". [<http://www.mendeley.com/WWD/WWDdead.notes.html>, visita 6 diciembre 2005].
- Hart, C. 1989. *Joyce, Huston and the Making of "The Dead" (Princess Grace Irish Library Lectures vol. 5)*. Monaco: Princess Grace Irish Library.
- Heilbrun, C. 1982. "Afterword". *Women in Joyce*. Eds. Suzette Henke y Elaine Unkeless. Urbana: University of Illinois Press. 215-216.
- Henke, S. 1994 (1992). "Re-visioning Joyce's Masculine Signature". *Joyce in Context*. Eds. V. J. Cheng y T. Martin. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press. 138-150.
- Howe, D. 1987. "Review: The Dead". [http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/thedeadpghowe_a0b144.htm, visita 6 diciembre 2005].
- Joyce, J. 1989 (1914). "The Dead". *Dubliners*. Londres: Paladin. 199-256.
- Kershner, R. B. 1989. *Joyce, Bakhtin, and Popular Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Lamos, C. R. 1994 (1992). "Cheating on the Father: Joyce and Gender Justice in *Ulysses*". *Joyce in Context*. Eds. V. J. Cheng y T. Martin. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press. 91-99.
- Lawrence, K. 1993 (1990). "Joyce and Feminism". *The Cambridge Companion to James Joyce*. Ed. D. Attridge. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press. 237-258.
- Maloney, E. J. y D. F. Fanning. 1997. "Joyce and Feminist Criticism". [<http://english.osu.edu/organizations/ijjf/jrc/jrcfemin.htm>, visita 6 diciembre 2005].
- McFarlane, B. (1996), *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- Norris, M. 1997. "Joyce's 'Mamafesta': Mater and Material, Text and Textile". *Gender in Joyce*. Eds. J. W. Wawrzycka y M. G. Corcoran. Florida: University Press of Florida. 1-7.
- Olsen, V. 1994. "Filming Irish Voice and Form: The Hustons and "The Dead"". *La europa (cultural) de los pueblos: Voz y forma*. Eds. F. Eguiluz et al. Vitoria: Universidad del País Vasco. 165-174.
- Rodríguez Martín, M. E. 2005. "Teorías sobre adaptación cinematográfica". *Cuento en red* 12: 1-23. [<http://cuentoenred.xoc.uam.mx>, visita 6 diciembre 2005].
- Rodríguez Salas, G. 2005. "No tan muertos: feminidad y vida en 'The Dead' de James Joyce y la adaptación cinematográfica de John Huston". *Cuento en red* 12: 1-23. [<http://cuentoenred.xoc.uam.mx>, visita 6 diciembre 2005].
- Scott, B. K. ed. 1990. *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.
- _____. 1995. *Refiguring Modernism. Vol. 1. The Women of 1928*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.
- Siervernich, L. 1987. *Behind the Screen: Stories of Cinema – John Huston and the Dubliners*. Kino on Video. Nueva York: The Signature Series.
- Simpson, D. 1995. *The Academic Postmodern and the Rule of Literature. A Report on Half-Knowledge*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- Stam, R. 2000. "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation". *Film Adaptation*. Ed. J. Naremore. Londres: The Athlone Press. 54-76.
- The Dead*. 1987 (Manga Films). Director: John Huston. Productores: W. Schulz-Keil y C. Siervernich. Con Angelica Huston (Gretta Conroy), Donal McCann (Gabriel Conroy), Helena Carroll (Kate) y Cathleen Delany (Julia).
- Urrutia, J. 1984. *Imago litterae. Cine y literatura*. Sevilla: Alfar.
- Utrera, R. 1987. *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria*. Sevilla: Alfar.
- Wawrzycka, J. W. 1998. "Apoteosis, Metaphor and Death: John Huston's *The Dead* Again". *Papers on Joyce* 4: 67-74.