

THE DEAD, DE JAMES JOYCE, DESDE LA NARRATOLOGÍA

Josep Besa*

Universidad Autónoma de Barcelona

RESUMEN: El propósito del presente artículo es dar respuesta a algunas de las incógnitas que suscita la lectura del relato de James Joyce The Dead. El narrador ha camuflado sabiamente las leyes que gobiernan y construyen el texto, pero, al mismo tiempo, ha introducido marcas y señales que ayudan al lector a rearticular el material según una hipotética programación de partida. Como todo buen texto, The Dead contiene su comentario, pero lo descubrimos por retroacción; en efecto, la lectura progresa no sólo por continuidad y acumulación, sino también por equivalencia y oposición: simetrías dobles, ecos anticipatorios, incidentes que se repiten, palabras que vuelven pero liberadas ahora de su literalidad y con carga figurativa, correlaciones antitéticas...; todos estos recursos provocan un constante repliegue del discurso sobre sí mismo que expresa metalingüísticamente el mundo circular, cerrado y muerto al futuro a cuya escenificación asistimos.

ABSTRACT: The aim of this article is to examine some of the problems that arise from a reading of Joyce's story The Dead. The narrator cleverly camouflages the laws that govern and construct the text but at the same time introduces signs that help the reader to rearticulate the material on the basis of the writer's hypothetical starting point. Like all good texts, The Dead contains its own commentary, but we discover it retroactively; indeed, our reading progresses not only via continuity and accumulation, but via equivalence and opposition: dual symmetries, anticipatory echoes, incidents that recur, words which return now without their former literality but bearing a figurative meaning, antithetic correlations... These devices create the constant circularity of the discourse, expressing metalinguistically the closed world, dead to the future, of which we are witnesses.

“Uno siente que escucha una música acuciada por las ideas” (200).¹ He aquí una frase que Gabriel, el personaje principal del relato, escribió, se nos dice, en una crítica

* Licenciado en Filología catalana. Profesor de lengua en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona y de lingüística aplicada en la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona.

1. Todas las cifras (entre paréntesis o sin ellos) que figuran en este trabajo remiten a las páginas de la traducción del relato de Joyce al castellano realizada por Guillermo Cabrera Infante para Lumen (en *Dublínenses*, Barcelona, 1972, 183-232).

periodística a unos versos de Browning. Una frase que él mismo se repite poco antes de que empiece la cena que año tras año celebran sus tías Julia y Kate en la “sombria y espigada casa de la isla de Usher” (183). Como tendremos ocasión de ir comprobando, *Los muertos* se construye sobre la base de la recurrencia y la recuperación de indicios y de motivos temáticos, y de alguna forma podríamos decir que, así como Gabriel escucha en Browning la música de las ideas, nosotros sentimos en *Los muertos* el ritmo que crea el narrador con el relato de experiencias, circunstancias y palabras que vuelven sobre sí mismas.²

Siguiendo la terminología de Genette (1972), empezaremos diciendo que el narrador del relato es heterodiegético (no participa en la historia que narra) y hace un elevado uso del discurso reportado o directo (DD a partir de ahora) y, aunque en menor medida, del discurso transpuesto o indirecto libre (DIL). En *Los muertos*, una de las funciones principales de la alternancia entre DD y DIL es, nos parece, contrastiva: indica el *décalage* entre el yo social y el yo privado de Gabriel (expresados respectivamente en DD y DIL), entre aquello que ha dicho y aquello que de ello piensa más tarde. Esta alternancia, pues, contribuye a caracterizar a Gabriel como personaje crítico para con sí mismo;³ observémoslo en los tres fragmentos siguientes, en DIL:⁴

1 “Cometería un error con ellos [los otros invitados a la cena] como el que cometió con la muchacha [Lily] en el cuarto de desahogo” (187); el error de Gabriel al que se refiere el narrador es la frase dicha a Lily: “—Ah, pues entonces —dijo Gabriel—, supongo que un día de estos asistiremos a esa boda con tu novio, ¿no?” (186).

2 “... Gabriel trató de desterrar el recuerdo del desagradable incidente con Miss Ivors. Por supuesto que la muchacha o mujer o lo que fuese era una fanática, pero había un lugar para cada cosa. *Quizá no debió él responderle como lo hizo*” (198).

3 “Se extrañó ante sus emociones en tropel de una hora atrás. ¿De dónde provenían? De la cena de su tía, *de su misma arenga idiota* [discurso de Gabriel durante la cena], del vino y del baile, *de aquella alegría fabricada al dar las buenas noches en el pasillo*” (230-231).

2. El soporte teórico y metodológico del que me voy a servir en este trabajo es, como ya manifiesto en su título, la ciencia narratológica, y especialmente su formulación canónica: Genette (1972). Por lo tanto, los términos —técnicos y no tan técnicos— que en él manejaré —son sólo algunos de ellos *heterodiegético*, *focalización*, *tiempo*, *historia*, *narración iterativa*, *narración singulativa*, *elipsis*, *prolepsis* y *analepsis*— tienen el valor y el significado que cobran en el ensayo de Genette. El lector encontrará una sabia revisión del mismo en Rimmon-Kenan (1976).

3. Hecho que cabe relacionar con una lectura más global del protagonista como ser escindido, como veremos con más detalle en su momento.

4. Si no indico lo contrario, las cursivas que aparecen en este trabajo —las que siguen son las primeras— son más.

Gabriel es, de hecho, objeto de numerosas focalizaciones internas, y podríamos decir que este tipo de focalización, definido como *visión con* (narrador = personaje), es subrayado y acentuado por el DIL (*discurso con*: el discurso del personaje es asumido por el narrador) que reproduce sus palabras.

El tiempo de la narración es ulterior a los acontecimientos en la historia, es decir, el narrador relata en pretérito algo ya ocurrido: la velada que las hermanas Kate y Julia y su sobrina Mary Jane celebran un día de Navidad y aquello que un incidente de esta velada provoca en Gretta y, a su vez, en Gabriel, su esposo; acontece aproximadamente entre las diez de la noche y algunas horas antes de las ocho de la mañana del día siguiente. El lector no llega a saber que la acción transcurre un día de Navidad hasta una intervención de Gabriel en un diálogo con Lily, la sirvienta (“—Ah, Lily ... es Navidad”, 186); el narrador no especifica qué día es éste en concreto: sólo sabemos que es posterior al día de Fin de Año por un comentario de Kate a Gabriel referente al gusto desmesurado de Freddy Malins por el alcohol (“—¡Es un terrible! -dijo ella-. Y su pobre madre que lo obligó a hacer una promesa el Fin de Año”, 193); no sabemos tampoco de qué año se trata, pero ésta es, en principio, una información irrelevante: justamente, lo que interesa al narrador es simular que aquello que vamos a leer ha sucedido ya, a grandes rasgos, X veces, *veintinueve* exactamente, desde el año en que murió el padre de Mary Jane y ella y sus tías se mudaron de la casa de Stoney Batter a la de la isla de Usher.⁵

Tenemos pues, en principio, el esquema antitético al de la narración singulativa del cuento tradicional (“Érase una vez...”). Sin embargo, las expectativas del lector de asistir a la escenificación de una velada no singular serán destruidas por el narrador, y lo serán a partir, sobre todo, de la segunda de las tres grandes elipsis —todas ellas de duración indeterminada e indicadas por medio de una interlínea más ancha que las demás— que estructuran el relato en cuatro partes:

Primera parte	Segunda parte	Tercera parte	Cuarta parte
183-194 [elipsis]	194-214 [elipsis]	214-230 [elipsis]	230-232

Vamos a dar cuenta a continuación de lo más significativo, a nuestro parecer, de cada una de estas cuatro partes. Los resultados de nuestro análisis van a demostrar —así lo esperamos— la pertinencia de lo que ya hemos anticipado en el Resumen inicial.

I. En la primera parte nos son presentados los personajes que integran el núcleo familiar: las hermanas Kate y Julia, sus sobrinos Mary Jane y Gabriel, y Gretta, la

5. En el segundo párrafo del relato hay una concentración de narraciones iterativas con una determinación indefinida de los límites diacrónicos de la serie: “El baile anual de las Morkan”; “Nunca quedaba mal”; “Por años y años y tan atrás como se tenía memoria ... hace sus buenos *treinta* años” — “That was a good thirty years ago *if it was a day*”, dice más explícitamente el original.

esposa de éste; se nos dice también –en 187 y 183 respectivamente– que el padre de Mary Jane (Pat) y la madre de Gabriel (Ellen), hermanos de Kate y Julia, han muerto ya. Vemos asimismo, y siguiendo los desplazamientos de los personajes en el espacio, el marco en el que transcurre buena parte de la acción: las distintas piezas de la casa de la isla de Usher, en las afueras de Dublín, donde viven las anfitrionas. La escalera de la casa, introducida ya en el primer párrafo, es aquí una pura referencia contextual, en tanto que elemento necesario (permite a los personajes acceder a la segunda planta, donde tendrá lugar la cena), pero, como veremos en su momento, en la tercera parte del relato apelará de lleno a nuestra capacidad interpretativa, pues no podrá ya ser leída sólo denotativamente.

Esta primera parte se cierra con la llegada de Freddy Malins, el último invitado, y así se repite lo que ha sucedido otros años: “Freddy Malins llegaba siempre tarde”, se nos dice ya en el tercer párrafo; además, Malins llega con señales de haber bebido más de la cuenta (“viendo que Mr Browne le sonreía ... cruzó el cuarto *con paso vacilante* y empezó de nuevo el cuento que acababa de hacerle a Gabriel”, 193), detalle que corrobora el temor de Kate y Julia: “tenían muchísimo miedo de que Freddy Malins se les apareciera tomado”, también en el tercer párrafo.

II. En la primera elipsis que da entrada a la segunda parte se ha omitido la escena de una contradanza –anunciada en 191 por “una muchacha de cara roja y vestido violeta”– en el salón, lugar al que se han desplazado los personajes desde el “cuarto del fondo” (190) donde tomaban refrescos, y donde ahora Mary Jane toca al piano una pieza “académica” y con gesto de “sacerdotisa” (194) a los ojos de Gabriel. Pero lo que Gabriel piensa sobre el estilo y la actitud de Mary Jane al piano puede muy bien ser considerado también como un comentario proléptico a su propio discurso de Navidad, discurso que pronuncia precisamente al final de esta segunda parte del relato (210-214): el registro que en él va a utilizar lo es todo menos coloquial; solemne y ceremonioso, Gabriel hablará más como hombre leído y de cultura que como simple invitado de honor de sus tías: recurre al mito (las Tres Gracias y Paris, 212 y 213), se autocita (cita parte de una frase escrita por él mismo en una crítica a unos versos de Browning: “si se me permite la frase, ... *vivimos en una era acuciada por las ideas*”, 211), usa neologismos (“esta nueva generación, educada o *hipereducada* como es”, 211) y procedimientos como la anáfora retórica (“Tenemos todos deberes *vivos* y *vivos* afectos que *reclaman*, y con razón *reclaman*, nuestro esfuerzo”, 212)... Esta similitud entre Gabriel y Mary Jane (o, para ser más exactos, entre lo que Gabriel piensa de Mary Jane como pianista y lo que el lector piensa de Gabriel como orador) es subrayada por dos hechos: (1) el vínculo y las circunstancias familiares que los unen, y que el lector ya conoce; y (2) su actividad profesional:

En cuanto a (1), [a] ambos personajes ocupan un mismo peldaño en la escalera genealógica (son primos); [b] tanto la madre de Gabriel como el padre de

Mary Jane han muerto; y [c] Gabriel y Mary Jane son los sobrinos preferidos de Kate y Julia: “las dos [Kate y Julia] besaron a Gabriel, cariñosas. Era el sobrino preferido” (187) –Gabriel tiene un hermano, Constantine, mencionado una única vez y en esta segunda parte del relato (195).

En cuanto a (2), ambos personajes se dedican a la enseñanza (“Venían hasta alumnas de Mary Jane”, 183; “Casi todos los días, [Gabriel], no bien terminaba las clases en el instituto, solía recorrer el malecón”, 196). Esta circunstancia, además de poner en relación a ambos personajes, ayuda también a explicar el tono académico que tiñe su “actuación”.

Entre el inicio y el final de esta segunda parte tiene lugar una discusión entre Gabriel y Miss Ivors (195-198). Es ésta una discusión importante, pues, (a) nos hace leer con prevenciones el discurso que pronunciará Gabriel, supuesto portavoz de una Verdad –la hospitalidad irlandesa– en la que probablemente él mismo no cree: “estoy harto de este país, ¡harto!”, había replicado a Miss Ivors (197) –así, a un discurso académico en la forma le corresponde un discurso con poca credibilidad en el fondo–; y (b) suscita otra discusión entre el mismo Gabriel y Gretta (199). En efecto, en un momento de la disputa con Miss Ivors, ésta propone a Gabriel que la acompañe con su esposa en un viaje, el verano, al oeste de Irlanda, propuesta que Gabriel rechaza aduciendo otros proyectos pero que ilusiona a Gretta cuando sabe de ella por el mismo Gabriel: “–¡Oh, vamos, Gabriel! -gritó-. Me encantaría volver a Galway de nuevo”; la negativa de Gabriel (“–Ve tú si quieres -dijo Gabriel fríamente”) provoca un comentario irónico de Gretta a Mrs Malins: “–Eso es lo que se llama un hombre agradable, Mrs Malins”. Un poco más tarde el narrador presenta a Gabriel retirado en el alféizar de una de las ventanas del salón repasando los temas de su discurso; pero Miss Ivors vuelve a su mente, y Gabriel se pregunta: “¿Tendría su vida propia *oculta* tras tanta propaganda?” (200). Esta pregunta, que permanece en suspenso, no deja de sorprendernos, referida a Miss Ivors, y sólo es pertinente en la medida en que más tarde, al final de la tercera parte del relato, la podremos llenar de contenido y significado interpretándola como una señal del narrador para que la refiramos a Gretta (y la contestemos afirmativamente): en efecto, allí Gabriel, y con él el lector, *descubrirá* un acontecimiento importante en la vida de Gretta estrechamente vinculado, precisamente, con su pasado en el oeste de Irlanda (en Galway, en concreto), y que saldrá a la luz en una conversación en la habitación del hotel donde el matrimonio pasa la noche.

Si el enfrentamiento de Miss Ivors y Gretta con Gabriel y un deseo común –viajar al oeste de Irlanda– vinculan a estos dos personajes femeninos, un mismo atributo –la locuacidad– une a Mrs Malins con su hijo Freddy: al final de cada una de las dos discusiones mencionadas (en 198 y 199) el narrador intercala, en DIL, lo que la madre de Freddy Malins explica a Gabriel; su poderosa verborrea no es sino un eco de la de su hijo, de quien el narrador nos dice, al final de la primera parte, que relata un mismo cuento primero a Gabriel y después a Mr Browne, como hemos observado ya.

En síntesis, pues, hemos visto que en esta segunda parte del relato el narrador construye indirectamente los personajes por medio de sutiles correlaciones y paralelismos entre ellos; concretamente, hemos establecido tres parejas: Mary Jane y Gabriel, Miss Ivors y Gretta, y Mrs Malins y Freddy Malins.

III. La segunda elipsis, en 214, introduce la tercera parte del relato, hasta 230. Así como la elipsis que da entrada a la segunda parte puede ser cubierta por el lector gracias a una indicación proléptica de un personaje sin nombre (una “muchacha de cara roja” que anuncia una contradanza), sabemos aquí lo que ha sucedido en la historia por una serie ordenada de indicaciones analépticas situadas en la cuarta y última parte del relato: “[Gabriel] se extrañó ante sus emociones en tropel de una hora atrás. ¿De dónde provenían? De la cena de su tía, de su misma arenga idiota, *del vino y del baile*, de aquella alegría fabricada al dar las buenas noches en el pasillo, del placer de caminar junto al río bajo la nieve” (230-231). Así pues, entre la aclamación colectiva que cierra el discurso de Gabriel (y, por tanto, la segunda parte del relato) y el momento presente (ya es de “madrugada” –214–: la “fiesta” se da por terminada y los invitados se disponen a dejar la casa) ha transcurrido como mínimo un tiempo en el que los personajes han bebido y bailado.

Como si el relato se doblara sobre la superficie de un espejo, en un momento posterior a la partida de tres de los invitados (Mr Browne, Mrs Malins y el hijo de ésta, 217-218) el narrador hace intervenir a Mary Jane (220) para que acredite y corrobore parte de lo que él ha contado ya al inicio del relato (184). Veámoslo:

NARRADOR “Eso [la muerte del padre de Mary Jane, momento a partir del cual sus tías celebran la Navidad en la casa de la isla de Usher] ocurrió hace sus buenos *treinta años*. *Mary Jane*, entonces una *niñita* vestida de corto...” (184).

MARY JANE “–*Dicen* –dijo *Mary Jane*– que no habíamos tenido una nevada así en *treinta años*” (220).⁶

Este efecto especular es intensificado por un incidente que se repite: antes de la partida de los tres personajes mencionados más arriba, Gabriel, como en el momento de su entrada en la casa (185), oye el piano desde la planta baja (215); también la referencia a su abrigo está presente en ambos casos:

“[Gabriel] miró al *cielo raso* ... atendió un momento al *piano* y luego echó una ojeada a la muchacha, que ya doblaba su *abrigo*” (185).

6. Mary Jane era entonces una “niña pequeña”: lo que dice aquí es lo que le han dicho (“Dicen que...”), pues treinta años atrás era demasiado joven como para poderlo recordar ahora.

“Gabriel avanzó del desván detrás de la oficina, luchando por meterse en su abrigo y, mirando alrededor, dijo: ... –¿Quién toca arriba? ... –En todo caso, alguien teclea al piano” (215).

Esta doble simetría la podemos esquematizar de la siguiente forma:

	Primera parte		Tercera parte	
página:	184	185	215	220
contenido:	ref. temporal	piano	piano	ref. temporal

Entre 215 y 220, (1) Gabriel narra el relato del caballo Johnny (que había pertenecido a su abuelo Patrick Morkan), y (2) Bartell D’Arcy canta una canción (que ha inmovilizado a Gretta en el primer rellano de la escalera).⁷

(1) El relato de Gabriel contrasta, en propósito y en resultado, con el discurso de Navidad que pronuncia al final de la segunda parte –en que es escuchado por la concurrencia como una figura de la Autoridad, y por consiguiente de la Verdad. En su relato del caballo Johnny, en cambio, la voz de la Autoridad es reemplazada por la del bufón, y la Verdad por la parodia: en efecto, no es la fidelidad a los hechos lo que interesa a Gabriel, sino su revés histriónico; y, con éste, el de sí mismo. Con la imitación que realiza de Johnny girando alrededor de la estatua de “Guillermito el rey” Gabriel consigue su objetivo: provocar la hilaridad de los otros personajes. Pero no la nuestra: más allá de la apariencia cómica de Gabriel, el lector percibe la intención del narrador: revelar la alteridad del personaje. Rey cuando discursa y bufón del rey cuando interpreta –no en vano simula dar vueltas alrededor de una estatua real–, soberano y payaso, Gabriel es un ser dual y discordante, que oscila entre lo que parece y lo que es, y, como tal, encarna a la conciencia irónica y escindida.⁸ Recordemos –lo hemos constatado al inicio de nuestro estudio– que el narrador recurre con frecuencia a dos discursos distintos –directo (DD) e indirecto libre (DIL)– para expresar la duplicidad del protagonista.

(2) La canción que canta Bartell D’Arcy, como hemos dicho ya, paraliza a Gretta en el primer rellano de la escalera. Posteriormente –al final de esta tercera parte del relato–, Gretta revelará a Gabriel que la canción la cantaba Michael Furey, un joven que ella conoció en Galway cuando allí vivía con su abuela y que, por amor a ella, desafió la muerte: en efecto, el joven murió –contaba sólo *diecisiete* años– al inicio del invierno, poco más tarde de una semana después de que Gretta le escribiera “una carta diciéndole que [se] iba a Dublín” (229) y de que lo encontrara, la noche antes de dejar

7. El relato y la canción tienen lugar, respectivamente, antes y después de la partida de Mr Browne y de Mrs Malins y su hijo (en 215-216 y 218-219).

8. Más tarde el narrador nos hará saber que Gabriel no se reconoce nunca plenamente en el espejo: “Cuando cruzó frente al espejo giratorio se vio de lleno: ... la cara cuya expresión *siempre lo intrigaba* cuando la veía en un espejo” (226-227).

Galway, “al final del jardín, *tiritando*” (229) bajo la *lluvia*. Así pues, la letra de la canción puede ser considerada como el reflejo anticipatorio de esta escena previa al fin de Michael Furey:

LA JOVEN DE AUGHRIM

Oh, la *lluvia* cae sobre mi pasado pelo
Y el rocío moja la piel de mi cara,
Mi *hijo* yace *aterido* de frío...

Gretta se identificaría pues con la *joven* del título de la canción sobre quien cae la lluvia, y Michael Furey con el *hijo*. Tengamos en cuenta, además, (a) que Gabriel recuerda a Gretta, una vez ya ha bajado la escalera, *secándose* el pelo ante el fuego unos días antes; y (b) que *Aughrim* es un lugar cercano a Galway.⁹

A partir de las consideraciones precedentes nada tiene de extraño que, desde el vestíbulo de la casa, Gabriel vea a Gretta en el primer rellano de la escalera “como si fuera ella el símbolo de algo”: lejana, estática y sin cromatismo (“[Gabriel] podía ver retazos del vestido, color terracota y salmón, que la oscuridad hacía parecer blanco y negro”, 218), Gretta es por unos segundos liberada del peso y el flujo cambiante del presente y poseída por el re-conocimiento mental de una vivencia de su pasado. Nada mejor que la escalera –figura clásica de la elevación integrada de todo el ser¹⁰– puede expresar la ascensión que experimenta Gretta con el recuerdo de un amor que cree heroico.

La partida de los cuatro últimos personajes (Bartell D’Arcy y Miss Callaghan, y Gabriel y Gretta) permite cerrar definitivamente el mundo de la casa de la isla de Usher y abrir una rendija al exterior (“las casas y el río”, “los techos”, “el muro del malecón”, “el palacio de las Cuatro Cortes”, 221), la cual, a su vez, cede muy pronto su lugar a la irrupción del pasado que la proximidad de Gretta provoca en Gabriel: recuerdos fragmentarios, relacionados con ella y con su vida juntos, que despiertan su pasión y que, consecuentemente, desembocan en el deseo de estar a solas con ella en la intimidad de la habitación del hotel. Aquí, realizará una de sus fantasías:¹¹

«Ella se había quitado el sombrero y la capa y se paró delante de un gran espejo movable a *zafarse el vestido*. Gabriel se detuvo a mirarla un momento y después dijo: ‘¡Gretta!’ . *Se volvió ella* lentamente del espejo» (225);

9. Esto último, claro está, no se nos dice en el relato. Como dato del extratexto, pues, apela de lleno a nuestro conocimiento del mundo, a nuestra –digámoslo con un término más semiótico– enciclopedia.

10. Son palabras de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant en el artículo correspondiente de su *Dictionnaire des symboles* (París, 1969, Robert Laffont y Éd. Jupiter).

11. “... la llamaría quedamente: ‘¡Gretta!’ Tal vez no lo oyera ella enseguida: *se estaría desnudando*. Luego, algo en su voz llamaría su atención. *Se volvería ella* a mirarlo...” (222-223).

y recuperará el primero de sus recuerdos¹² a través de una asociación metonímica de causa-efecto suscitada por el contacto de su mano con la de Gretta:

«Su *mano* estaba húmeda y cálida: no respondía a su caricia, pero él continuaba acariciándola tal como había acariciado su *primera carta* aquella *mañana* de *primavera*» (229).

Más gráficamente,

página:	222	222-223		225	229
contenido:	carta	fantasía		realización	carta

Las circunstancias en las que Gabriel recibió esta primera carta entran significativamente en oposición con las que rodean a la que Gretta escribió a Michael Furey antes de dejar Galway y que supuestamente motivó que éste, a pesar de su delicado estado de salud y a pesar de la lluvia, fuera a su encuentro (recordemos que la última ocasión en que Gretta vio a Michael Furey fue una *noche* de principios de *invierno*); no nos parece casual que Gretta informe a Gabriel de las circunstancias de su carta a Michael Furey precisamente después de que él recuerde por segunda vez la primera carta de ella.

Así pues, podemos concluir que el narrador subraya simbólicamente –y bien tópicamente, todo hay que decirlo– un amor que empieza (Gabriel-Gretta) y un amor que termina (Michael Furey-Gretta) por medio de la doble referencia temporal primavera-mañana (inicio), por una parte, e invierno-noche (fin), por otra.

Como la segunda parte, la tercera termina en un momento de clímax. Allí, colectivo y exultante: la aclamación al discurso de Gabriel; aquí, privado y dramático: el llanto incontrolado de Gretta encima de la cama. Con su relato, Gretta ha ido destruyendo progresivamente las expectativas de Gabriel. Y el fracaso de éste en la intimidad no es sin duda sino el revés de su triunfo en público.

IV. La elipsis que abre la cuarta parte (230) es, como las restantes, de duración indeterminada, pero es más acotable: sabemos que entre el final de la tercera parte y el inicio de ésta –“Ella [Gretta] dormía profundamente”– ha transcurrido menos de una hora: “[Gabriel] se extrañó ante sus emociones en tropel de *una hora atrás*. ¿De dónde provenían? ... del placer de caminar junto al río bajo la nieve”, momento, éste, previo al encuentro, “en la esquina de Winetavern Street” (223), del coche que conduce al matrimonio al hotel.

Lo que leeremos en esta cuarta y última parte del relato guarda una relación directa con la revelación de Gretta a Gabriel referente a su pasado en Galway. O, para

12. “Junto a la taza de té del *desayuno*, un *sobre* color heliotropo que él acariciaba con su *mano*. *Los pájaros* *piaban* en la *enredadera* y la *luminosa telaraña* del *cortinaje* cabrilleaba sobre el piso” (222).

ser más exactos, con el efecto que esta revelación provoca en el protagonista. Dicho en pocas palabras, el relato de Gretta ha transformado la pulsión libidinal –*eros*– de Gabriel en impulso de muerte –*thánatos*. La transición de aquélla a éste es expresada por medio de la descripción de las botas que Gretta ha dejado al lado de la silla sobre la que reposa parte de su ropa; las botas son objeto de la mirada de Gabriel y pueden ser consideradas como el correlato objetivo¹³ de la situación presente de la pareja: “Una bota se mantenía *en pie, su caña fláccida caída, su compañera yacía recostada a su lado*” (230). No nos parece aventurado postular que la primera bota, derecha pero con la “caña fláccida caída”, representa a Gabriel *de pie* en la habitación pero ya *sin apetito sexual* –“caña fláccida caída” = falo relajado–; y que la segunda, “compañera” de la primera, figura a *Gretta durmiendo en la cama*.¹⁴

De la caída de *eros* a la elevación de *thánatos* no hay más que un paso: en efecto, inmediatamente después de la descripción de las botas de Gretta “vistas” por Gabriel, el pensamiento del protagonista, reproducido por el narrador en DIL, convoca tanto la posibilidad como la realidad de la muerte, referidas, respectivamente, a su tía Julia y a su abuelo Patrick Morkan y su caballo: “¡Pobre tía Julia! Ella, también, sería muy pronto una *sombra* junto a la sombra de Patrick Morkan y su caballo” (231). Pero las sombras de Julia y Patrick Morkan no son más que unas entre muchas, un elemento de una serie de correspondencias que, en la mente de Gabriel, acaban por atraparle a él mismo y a Gretta: “Uno a uno se iban convirtiendo ambos en *sombras*”; sin embargo, nos encontramos aquí no con el drama, como en el caso anterior, sino con la épica de la muerte, pues ésta ha sido suscitada por el recuerdo de la hazaña heroica de Michael Furey: “Mejor pasar audaz al otro mundo en el apogeo de una pasión que marchitarse consumido funestamente por la vida.” Y la épica cederá el paso, finalmente, al Mito: “Su alma se había acercado a esa región donde moran las huestes de los muertos”, es decir, el Hades, lugar del que, por una parte, y como es bien sabido, no es posible regresar, y que, por otra parte, ha sido con frecuencia situado, a lo largo de la historia literaria, en Irlanda: isla-occidente, Irlanda es el poniente del mundo al que viaja el alma de Gabriel: “Había llegado la hora de variar su rumbo al poniente. Sí, los diarios estaban en lo cierto: nevaba en toda Irlanda.”¹⁵

13. Tomamos la expresión de T. S. Eliot. El correlato objetivo (*objective correlative*) es para el inglés el único medio –sin duda exagera– de expresar artísticamente la emoción, y consiste en “a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked ... The artistic ‘inevitability’ lies in this complete adequacy of the external to the emotion”. (cf. Eliot 1919/1951: 145; la cursiva es del autor).

14. Por lo demás, la identificación del zapato con la persona no es ninguna novedad. Constituye una de las muchas lecciones, por ejemplo, del cuento de la *Cenicienta*: la joven se casará con el príncipe después de que éste la haya podido localizar gracias al zapato que ella perdió en su palacio al huir del baile.

15. Palabras que, por otro lado, recuperan –vía Gabriel y en DIL– una frase pronunciada por Mary Jane en la tercera parte del relato –“Leí esta mañana en los *periódicos* que nevaba en toda *Irlanda*” (220)–, pero, como acabamos de constatar, confiriendo a “Irlanda” un significado figurativo.

De todas estas consideraciones se desprende, nos parece, la intención del narrador: sugerir que el año en que ha transcurrido la acción que ha relatado será, en la historia, el último de la serie diacrónica abierta treinta años antes. Parecen corroborar tal lectura las palabras de Mary Jane que preceden en el relato a las que acabamos de citar en nota: “–Dicen –dijo Mary Jane– que no habíamos tenido una nevada así en treinta años”; la circunstancia de que, de entre el conjunto de años de la serie de treinta, sólo en el último la nieve sea tan copiosa y abundante como en el primero expresa y traduce la clausura definitiva del mundo representado por el narrador.

Al fin y al cabo, “los muertos” son las últimas palabras del relato. Y así el texto pone de relieve su *final* por medio de la temática particular del fin. Fijémonos además en que esta alusión metalingüística implícita del texto a sí mismo tiene su paralelo en su secuencia inicial, donde el motivo de la entrada de los invitados anuncia su *apertura*: “Lily ... no había todavía acabado de hacer pasar a un invitado al cuarto de desahogo ...”¹⁶

En una última superposición del discurso, las palabras terminales de *Los muertos* reflejan uno de los umbrales paratextuales que dan entrada al texto: claro está, estas palabras no son otras que las del título.¹⁷

Extratexto	Paratexto	Texto
	<i>Los muertos</i>	“ ... los muertos”

No en vano “The Dead” es *el último* de los quince relatos de *Dubliners*.¹⁸

16. El inicio y el final del texto literario como lugares o puntos estratégicos del mismo han generado ya una rica bibliografía. Philippe Hamon es sin duda alguna uno de los investigadores más interesados por el tema. En uno de sus estudios más fecundos (Hamon 1977) explora la idea –una idea que nos concierne de lleno– de que la necesidad del texto literario de asegurarse un mínimo de legibilidad para paliar la ambigüedad fundamental que le impone el hecho de ser diferido (descontextualizado) y destinado a un público heterogéneo (imprevisible) lo lleva a imitar la operación metalingüística –la paráfrasis, la exegesis–, y ello, especialmente, en lugares estratégicos como su inicio y su final. Hamon demuestra que en estos puntos privilegiados prolifera con frecuencia un discurso que, metafóricamente, describe el proceso mismo de la lectura: en el inicio, por ejemplo, un personaje –léase, también, el lector– entra en un lugar cerrado, abre una puerta, atraviesa un umbral, se sorprende de un incidente, espera algo, nace...; simétricamente, en el final –en la *clausule*– el narrador comenta y parafrasea su propio texto usando una temática clausular estereotipada que remite a la idea de una terminación, de un fin: son motivos muy usados aquí el mutismo, la partida, la caída, la noche y –no podía faltar– la muerte.

17. La metáfora arquitectónica del título como umbral –condición que el título comparte con el resto de los elementos paratextuales (como el prólogo, las dedicatorias, las notas a pie de página, etc.)– es de Genette (1987).

18. No en vano tampoco –aunque sea éste un argumento externo más que interno– leemos en la cubierta posterior de la edición española del libro en Alianza (Madrid, 1974) que, pese a la aparente independencia de las narraciones que lo componen, *Dubliners* posee una “profunda unidad orgánica” –pues sus relatos “se ordenan en torno a cuatro motivos: las primeras experiencias infantiles, las frustraciones de la juventud, los desengaños de la madurez, la ruina final de las ilusiones”–; y, también en su cubierta posterior, en la más reciente publicada por RBA Editores (Barcelona, 1995) se nos dice que los relatos describen “las distintas fases de la vida de un hombre, desde la infancia hasta la decadencia que preludia la muerte”.

Referencias bibliográficas

- ELIOT, T. S. (1919): “Hamlet”, en *Selected Essays*, Londres, Faber and Faber, 1951, 141-146.
- GENETTE, G. (1972): *Figures III*, París, Seuil.
– (1987): *Seuils*, París, Seuil.
- HAMON, Ph. (1977): “Texte littéraire et métalangage”, *Poétique* 31, 261-284.
- RIMMON-KENAN, S. (1976): “A comprehensive theory of narrative: Genette’s *Figures III* and the structuralist study of fiction”, *Poetics and Theory of Literature* 1, 33-62.