

Análisis comparativo-textual: *The Dead* de James Joyce y la transposición de Huston

NOEMÍ PEREIRA ARES

Universidade da Coruña (Spain)

Abstract

El propósito de esta aportación es contribuir al estudio comparativo del fenómeno literario y el fenómeno cinematográfico. Empleando el método comparativo semiótico-textual como marco teórico, se lleva a cabo un análisis comparativo de «Los muertos» de James Joyce y la transposición filmica dirigida por John Huston, *Dublínenses: Los muertos*, prestando especial atención a las interferencias que se producen entre los sistemas semióticos de ambos textos. El marco teórico que ampara nuestra propuesta parte de un análisis del texto narrativo verbal y el texto narrativo fílmico, atendiendo especialmente al sistema semiótico que utilizan. El estudio comparativo en sí mismo formaría parte de una segunda fase en la que se analizan las convergencias, divergencias e interferencias entre ambos textos. Establecido el marco teórico, el artículo constituye un ejercicio de intertextualidad al analizar toda una serie de códigos y recursos propios del texto narrativo fílmico que son explotados por Joyce en el texto narrativo verbal. Así, el autor irlandés hace uso de los códigos visuales y gráficos, códigos sonoros y sintácticos. El estilo cinematográfico que Joyce muestra en «Los Muertos» le ofrece a Huston un guión fílmico de por sí al sugerir diferentes tipos de planificación, iluminación o montaje. Es interesante ver cómo Huston aprovecha estas indicaciones en el proceso transpositivo. El artículo explora, por tanto, una cadena de intertextualidad en un proceso en el que la imagen cinematográfica transita al texto narrativo verbal y de aquí pasa de nuevo al soporte fílmico con la transposición de Huston. No es de extrañar que la novella de Joyce haga uso de muchos códigos cinematográficos, ni tampoco lo es que el director norteamericano emplee recursos propios del texto narrativo verbal puesto que tanto Joyce como Huston desarrollaron una pasión especial por un arte en el que no llegaron a triunfar: el cine y la literatura respectivamente. Independientemente de la influencia que el cine primitivo haya tenido en el escritor irlandés, esta comunicación pretende mostrar la intertextualidad presente en su obra, así como señalar la naturaleza visual del fenómeno literario.

What Joyce does in literature is quite near to what we do and even closer to what we have intentions of doing with the new cinematography. (Eisenstein, 1983: 120-121)

Esta cita extraída de una carta que el director ruso Eisenstein envió al crítico francés León Moussinac, puede considerarse el punto de partida de numerosos ensayos posteriores que intentaron descifrar cuánto Joyce debe al cine y cuánto el cine tomó de Joyce, enriqueciendo de esta forma tanto los estudios literarios como los estudios cinematográficos. Aunque el *Ulysses* (1922) y *Finnegans Wake* (1939) han sido las obras que han gozado de mayor atención en aproximaciones comparativas entre texto verbal y texto fílmico, el último relato de *Dubliners* (1914) y la correspondiente transposición fílmica de John Huston, *The Dead* (1987)^[1], ofrecen grandes posibilidades en un análisis comparativo.

No es de extrañar que la *novella* de Joyce haga uso de muchos recursos cinematográficos, ni tampoco lo es que el director norteamericano emplee recursos propios del texto narrativo verbal puesto que tanto Joyce como Huston desarrollaron una pasión especial por un arte en el que no llegarían a triunfar: el cine y la literatura, respectivamente. Joyce demostró un gran interés por un arte cinematográfico que estaba dando sus primeros pasos y ello lo llevó a abrir el primer cine de Dublín en 1909. La importancia que el séptimo arte desempeñó en la vida del escritor irlandés encuentra un paralelismo claro en la influencia que el discurso cinematográfico tuvo en su estilo narrativo. De hecho, el propio Joyce era consciente del carácter cinematográfico de su obra y, adelantándose a cualquier aproximación crítica, afirmó que el *Ulysses* «could not be translated into another language, but might be translated into another medium, that of the film» (en Ellmann 1983: 561). Por lo que respecta a Huston, su carrera como director está estrechamente ligada al concepto de transposición, puesto que muchos de sus primeros trabajos están basados en obras literarias. La estrecha vinculación entre cine y literatura se hace todavía más fuerte en el caso de *The Dead* —la única obra de Joyce que el director norteamericano consiguió llevar al cine— puesto que Huston fue un apasionado joyciano desde que a sus quince años le regalaran una edición clandestina del *Ulysses*.

Partiendo de este contexto interdisciplinar, la presente aportación se propone llevar a cabo un estudio comparativo de una misma realidad ficcional, la historia de «The Dead», en dos soportes comunicativos distintos: el libro impreso (la *novella* de Joyce) y el filme (la transposición de Huston). Para ello, hemos optado por emplear el método *comparativo semiótico-textual* propuesto por Paz Gago «como un método expositivo y analítico especialmente adecuado para abordar los procesos transpositivos» (2004: 200). Este marco teórico parte de un análisis del texto narrativo verbal y el texto narrativo fílmico, atendiendo especialmente al sistema semiótico que emplean, para continuar con un estudio comparativo en el que se analizan las convergencias, divergencias e interferencias entre ambos textos.

[1] En versión original, la transposición de «The Dead» («Los muertos») lleva el mismo título que el relato. Sin embargo, en la versión española se optó por emplear el título de la colección en traducción *Dublineses: Los muertos*.

El estudio comparativo del texto literario y el texto fílmico queda justificado por la convergencia de dos de sus rasgos fundamentales: la narratividad y la ficcionalidad. Lo que distingue a un texto de otro es precisamente el soporte comunicativo que emplea y, por consiguiente, el sistema semiótico que utiliza. El texto verbal hace uso de un sistema semiótico simbólico, mientras que el texto visual combina sistemas de signos simbólicos con sistemas de signos icónicos e indiciales. Además, el texto fílmico emplea una serie de códigos que le son específicos: tecnológicos, visuales, gráficos, sonoros y sintácticos (Carmona, 1991: 84-103). Una vez establecidas las convergencias y divergencias, el método comparativo-textual se propone poner de manifiesto las interferencias del texto narrativo verbal en el texto narrativo fílmico y viceversa (Paz Gago, 2004: 220-225). Este último aspecto del análisis comparativo, el de las interferencias, es el que apoya nuestro estudio y así las siguientes páginas exploran qué recursos propios del texto fílmico aparecen en el texto narrativo verbal de Joyce, prestando especial atención a lo que Paz Gago denomina *naturaleza visual del fenómeno literario* (1999: 204). Este ejercicio de intertextualidad tiene una relevancia especial al tener por objeto un texto del autor irlandés ya que «Joyce escribió muchas escenas con ojos de cineasta» (Morales Ladrón, 1999: 144).

Diversos estudios han intentado buscar las fuentes de inspiración cinematográfica que pudieron llevar a Joyce a desarrollar un estilo narrativo claramente visual (Burkhal, 2001). Sin embargo, los resultados parecen no haber sido demasiado fructíferos, sobretodo si tenemos en cuenta que muchas de las técnicas cinematográficas que Joyce emplea en sus obras no habían sido explotadas todavía por el cine primitivo (Deane, 1969: 236). Todo ello parece apuntar hacia otra realidad: la visualidad intrínseca del texto literario. Una visualidad que se hace patente durante el proceso de descodificación del mensaje verbal:

[El lector] ha transformado interiormente en imágenes el mensaje del discurso verbal, del relato, que revive en su mente, en su imaginación, con sus colores y sus contornos; reconstruye plásticamente lo que transmiten las descripciones, elemento configurador de la narración junto a los diálogos y las digresiones. (Paz Gago, 1999)

Dicha visualidad propicia una relación interdisciplinar entre el texto narrativo literario y el texto narrativo fílmico. De hecho, el propio Eisenstein comenta en su artículo «Dickens, Griffith y nosotros» que el director norteamericano se habría inspirado en las técnicas narrativas de Charles Dickens para el montaje fílmico de la película *After Many Years* (1908).

La obra de Joyce se presenta como un perfecto ejemplo para explorar la naturaleza visual del texto literario y las interferencias entre texto verbal y texto fílmico. Para ello hemos identificado aquellos códigos cinematográficos que, aun no siendo específicos del texto literario, aparecen en la *novella*. Por otra parte, es interesante observar como Huston hace uso de un texto verbal que se presenta a modo de guión cinematográfico ofreciéndole detalles sobre montaje, planificación, iluminación o sonido. Estamos, por tanto, ante una cadena transpositiva donde la imagen cinematográfica que Joyce concibe transita al soporte verbal y de ahí Huston la transpone de nuevo al soporte visual años más tarde.

Siguiendo a Ramón Carmona (1999: 86-103), los códigos cinematográficos pueden dividirse en cuatro grandes grupos: visuales, gráficos, sonoros y sintácticos. Comenzando por

los códigos sintácticos, éstos hacen referencia principalmente al montaje y para ello remitimos al artículo de Paul Deane «Motion Picture Techniques in James Joyce's 'The Dead'». Deane afirma que en «The Dead» Joyce «works in terms of sequences and scenes, rather than in such literary divisions as chapters or parts» (231-232). El artículo realiza un análisis filmico del propio texto literario descomponiéndolo en secuencias, escenas y planos. Asimismo, se enumeran los recursos que Joyce emplea en su manipulación del tiempo de la historia —*flashbacks*, *flashforwards* o *intercuttings*—, algunos de los cuales transitarán al soporte visual en la transposición de Huston, mientras que otros serán eliminados.

Dentro de los códigos visuales (Carmona, 1991: 86-105), la planificación juega un papel relevante en las descripciones que nos ofrece la *novella* de Joyce. Si en el texto filmico los diferentes tipos de planos cinematográficos muestran los objetos a diferente escala y distancia, las descripciones en el texto verbal también pueden ser generales o en detalle. En «The Dead», éstas parecen articularse a modo de directrices de planificación, apuntando a soluciones cinematográficas que incluyen diferentes tipos de planos —planos generales, primeros planos, planos de detalle, primerísimos planos, etcétera— con distinta angulación —normal, picado, contrapicado.

«The Dead» se inaugura a modo de guión cinematográfico ofreciendo un sugerente plano en contrapicado, seguido de un plano en picado: «Allá estaban Miss Kate y Miss Julia, riéndose y chismeando y ajetreándose una tras la otra hasta el rellano de la escalera, para mirar abajo y preguntar a Lily quién acababa de entrar» (p. 165). El contrapicado, que dejaría patente la posición de dominio de las anfitrionas en lo alto de las escaleras, da paso a un cambio en el ángulo de enfoque sugiriendo un picado que vendría guiado por la mirada de tía Kate y tía Julia hacia el final de las escaleras, lugar donde se encuentra Lily. De esta forma, Joyce está facilitando la tarea de Huston y éste sigue fielmente las indicaciones del autor como muestran los fotogramas 1 y 2. La posterior llegada de los invitados y el reencuentro de las hermanas Morkan con Gabriel y su esposa tienen también gran relevancia en términos de planificación. En un intento de dejar patente la admiración que Gabriel siente por su mujer, Joyce convierte el texto verbal en una sucesión de primerísimos planos que se enlazan a través de un *raccord* de miradas y que dan paso a una serie de planos de detalle de la ropa de Gretta en lo que semeja un movimiento vertical de la cámara (grúa): «No —dijo Gabriel, volviéndose a su esposa— [...] [Gretta] se deshizo en carcajadas mirando a su marido, cuyos ojos admirados y contentos, iban de su vestido a su cara y su pelo» (p. 169).

Este énfasis que Joyce pone en la mirada de Gabriel y el empeño por hacer que el lector se aproxime a la realidad de la historia a través de los ojos de este personaje, como si de un cinerrador^[2] filmico se tratase, es inherentemente visual. El momento en el que Gabriel espera impaciente que Mary Jane acabe su pieza musical es un ejemplo de ello:

Los ojos de Gabriel, irritados por el piso que brillaba encerado debajo del macizo candelabro, vagaron hasta la pared sobre el piano. Colgaba allí un cromo con la escena del balcón

[2] Frente al enunciador del texto narrativo verbal, el narrador, Paz Gago propone hablar de *cinerrador* para hacer referencia al enunciador del texto filmico (Paz Gago, 2004: 219).

de *Romeo y Julieta*, junto a la reproducción del asesinato de los principitos en la Torre que tía Julia había bordado en lana roja, azul y carmelita cuanto era niña [...] (p.175)

Con el vagar de los ojos de Gabriel asistimos a una panorámica vertical en un perfecto ejemplo de ocularización interna primaria (Jost, 1987). Así, podemos afirmar que Joyce va más allá de la focalización (Genette, 1969) propia del texto verbal y, a modo de texto fílmico, recrea un proceso de ocularización que queda patente al incluir un léxico relacionado con la visión. En su transposición, Huston omite este proceso de ocularización interna primaria y se limita a mostrar a un Gabriel reflexivo a través del empleo de un primerísimo plano (fotograma 3). Sin embargo, en una secuencia posterior, mientras tía Julia deleita a los invitados con su canto, Huston parece retomar la secuencia narrativa del texto de Joyce y presenta una sucesión de planos de detalle de diferentes objetos pertenecientes a las hermanas Morkan (fotogramas 4, 5, 6). En esta secuencia fílmica, sin embargo, los objetos no se nos muestran a través de la mirada de Gabriel —ocularización interna primaria— sino a través de la mirada proyectada por el cinerador.

Otro ejemplo del juego de ocularización que Joyce crea en la *novella* ocurre durante el discurso final de Gabriel y el brindis en honor a las anfitrionas:

Gabriel apoyó sus diez dedos temblorosos en el mantel y sonrió, nervioso, a su público. Al enfrentarse a la fila de cabezas volteadas levantó su vista a la lámpara [...] todos los huéspedes se levantaron, copa en mano, y, volviéndose a las tres damas sentadas, cantaron al unísono [...] La tía Kate hacía uso descarado de su pañuelo y hasta tía Julia parecía conmovida. (pp. 188-191)

En primer lugar, la imagen de la mano de Gabriel apoyada en la mesa nos sugiere un primerísimo plano cuya justificación se encuentra en demostrar el nerviosismo del personaje a través del temblor de sus dedos. La referencia a la fila de cabezas, además de hacer uso de la profundidad, parece sugerir que Joyce concibió la escena como un plano general visto desde los ojos de Gabriel, en otro ejemplo de ocularización interna primaria. A continuación, la perspectiva óptica cambia de Gabriel a las tres anfitrionas, a través de cuyos ojos percibimos ahora al resto de invitados entonando sus nombres. La perspectiva óptica vuelve a cambiar y observamos a las «Tres Gracias» a través de la mirada de Gabriel, de todos los comensales o simplemente del cinerador. Toda esta serie de cambios de ocularización que Joyce sugiere en su texto es aprovechada por Huston en su transposición como muestran los fotogramas 7, 8 y 9.

El transcurso de la cena resulta también muy cinematográfico y Huston no duda en emplear las soluciones fílmicas que el propio Joyce le propone. El director norteamericano inaugura la secuencia fílmica de la cena con un plano de detalle que muestra el ganso que espera en la mesa a ser trinchado (fotograma 10) de la misma forma que Joyce daba comienzo a la secuencia narrativa correspondiente:

Un ganso gordo y pardo descansaba a un extremo de la mesa y al otro extremo, sobre un lecho de papel plegado adornado con ramitas de perejil, reposaba un jamón grande, des-

pellejado y rociado de migajas [...] Entre estos extremos rivales corrían hileras paralelas de entremeses: dos seos de gelatina, roja y amarilla [...] (p. 183)

Joyce está creando una sensación de perspectiva al mencionar ambos extremos de la mesa y deja constancia por escrito de un *travelling* que mostraría los diversos manjares colocados a lo largo de la mesa. De hecho, la sensación de movimiento de la cámara se recoge en el texto verbal a través del empleo del lexema CORRER: «corrían hileras paralelas de entremeses».

El final de la *novella* resulta interesante tanto desde el punto de vista del montaje —*flashbacks*, *flashforwards*, *intercuttings*— como de los códigos visuales que emplea. Huston parece no tener que transponer el texto de Joyce llegado este momento, sino simplemente seguir las directrices de un texto literario concebido a modo de guión. Cuando Gretta se queda dormida, Huston muestra una serie de primerísimos planos de la mujer y omite otros planos de detalle que el propio Joyce parece sugerir:

Gabriel, apoyado en un codo, miró por un rato y sin resentimiento su [Gretta] pelo revuelto y su boca entreabierta, oyendo su respiración profunda [...] (fotograma 11) La miró mientras dormía como si ella y él nunca hubieran sido marido y mujer. Sus ojos curiosos se posaron un gran rato en su cara y su pelo [...] (fotograma 12) Sus ojos se movieron a la silla sobre la que ella había tirado algunas de sus ropas [...] (p. 205)

La planificación y el juego de luces y sombras que Huston recrea en el momento final de la *epifanía* no es más que una exhaustiva ejecución de los códigos cinematográficos que Joyce parece incluir en su texto. Gabriel se asoma a la ventana mirando hacia abajo en lo que se soluciona con un plano en picado (fotograma 13) y observa como la nieve cae en un contrapicado (fotograma 14). Las reflexiones de Gabriel sobre los vivos y los muertos se acompañan de una serie de planos generales de evocadores paisajes nevados (fotograma 15) que darán paso a escenarios desoladores de viejos cementerios (fotograma 16), en un uso específico del *zoom-out*. Veamos ahora la correspondencia con la descripción de Joyce:

Leves toques en el vidrio lo hicieron volverse hacia la ventana. De nuevo nevaba. Soñoliento vio cómo los copos, de plata y de sombras, caían oblicuos hacia las luces. [...] Caía nieve en cada zona de la oscura planicie central y en las colinas calvas, caía suave sobre el mégano de Allen y, más al oeste, suave caía sobre las sombrías, sediciosas aguas de Shannon. Caía, así, en todo el desolado cementerio de la loma donde yacía Michael Furey, muerto. (p. 206)

Como podemos percibir en esta última secuencia narrativa, los códigos lumínicos, es decir, aquellos códigos que «organizan los diferentes usos de la luz en la composición de un encuadre» (Carmona, 1991: 102) juegan también un papel relevante en un texto plagado de referencias a la iluminación de los espacios, el tipo de luz y el color de la misma. La luz «lívica» (p. 167) que ilumina las dependencias de la casa de las hermanas Morkan en las primeras secuencias narrativas se oscurece todavía más con la escena de Gretta sobre las escaleras, embelesada por el canto de «The Lass of Aughrim» (La joven de Aughrim):

Se quedó en la oscuridad del zaguán mirando hacia la escalera. Había una mujer parada en lo alto del primer descanso, en las sombras también. No podía verle a ella la cara, pero podía ver retazos del vestido, color terracota y salmón, que la oscuridad hacía parecer blanco y negro [...] Gabriel se sorprendió por su inmovilidad [...] Había misterio y gracia en su pose, como si fuera ella el símbolo de algo. Se preguntó de qué podía ser símbolo una mujer de pie en una escalera oyendo una melodía lejana. Si fuera pintor la pintaría en esa misma posición. (p. 195)

La descripción se articula como un plano en contrapicado que Huston no desaprovecha en su transposición (fotograma 17). La luz que Joyce proyecta sobre la escena no se limita a hacer visible la figura de Gretta (luz «neutra»), sino que juega un papel simbólico al conferirle un carácter místico a la imagen. La inmovilidad que Joyce imprime al cuerpo de la irlandesa encuentra una solución cinematográfica en un plano fijo, cuando no en una fotografía o, como el propio Joyce sugiere líneas más tarde, un cuadro. En su transposición, Huston omite el juego de luces y sombras que Joyce le propone y, por consiguiente, Gabriel consigue reconocer a su mujer desde el primer momento (Wawrzycka, 1998).

A la salida de la casa de las hermanas Morkan, Joyce propone romper la oscuridad nocturna con una iluminación agresiva que presagia los momentos de angustia e impotencia que momentos más tarde invadirán a Gabriel: «Todavía era oscuro [...] Las lámparas ardían todavía con un fulgor rojo en el aire lóbrego y, al otro lado del río, el palacio de las Cuatro Cortes se erguía amenazador contra el cielo oneroso» (p. 197). Ya en el hotel, Joyce decide iluminar la habitación con la luz que proviene del exterior: «No queremos luz. Hay bastante con la de la calle [dijo Gabriel] [...] La fantasmal luz del alumbrado público iluminaba el tramo de la ventana a la puerta [...] Se volvió ella lentamente del espejo y atravesó el cuadro de luz para acercarse» (p. 200). El texto verbal propone todo un juego de luces y sombras que, de nuevo, tendrían un valor simbólico en una potencial dramatización puesto que, como indica el narrador, Gabriel abandona la zona de luz cuando se ve invadido por sentimientos de vergüenza e inferioridad: «Instintivamente dio la espalda a la luz, no fuera que ella pudiera ver la vergüenza que le quemaba el rostro» (p. 203). La transposición de Huston recrea de nuevo muchas de estas directrices de iluminación como podemos observar en los fotogramas 18, 19 y 20.

Además de los ya comentados códigos visuales, el texto de Joyce hace uso de numerosos recursos equiparables a los códigos gráficos del texto filmico: didascalias, títulos, subtítulos y escritos varios (Carmona, 1996: 105-106). Entre ellos, los más relevantes en «The Dead» son las numerosas palabras cuyos lexemas pertenecen al campo semántico de lo audiovisual. Además de las referencias a la mirada que hemos venido señalando, encontramos otras muchas alusiones como las que se producen al final de la cena: «Gabriel echó una ojeada a sus tías» (p. 190) y «los cantantes se miraron cara a cara como en melodioso concurso, mientras cantaban con énfasis» (p.191). Ya en el hotel, Gretta «miraba por la ventana» (p. 198) y poco después «Gabriel arrojó abrigo y sombrero sobre un sofá y [...] miró abajo hacia la calle para calmar su emoción» (p. 200).

Al margen del empleo de vocablos relacionados con el medio audiovisual, el texto de Joyce, en su dramatización de la escena final, introduce una serie de frases cortas a modo de acotaciones que bien podrían asociarse a los códigos gráficos del texto filmico. Cuando Gretta

DÉCOUPAGE



FOTOGAMA 1



FOTOGAMA 2



FOTOGAMA 3



FOTOGAMA 4



FOTOGAMA 5



FOTOGAMA 6



FOTOGAMA 7



FOTOGAMA 8



FOTOGAMA 9



FOTOGAMA 10



FOTOGAMA 11



FOTOGAMA 12



FOTOGAMA 13



FOTOGAMA 14



FOTOGAMA 15



FOTOGRAMA 16



FOTOGRAMA 17



FOTOGRAMA 18



FOTOGRAMA 19



FOTOGRAMA 20

relata su historia, el narrador interviene para dar indicaciones sobre cómo se debería dramatizar la narración tales como: «Hizo una pausa para continuar» (p. 204) y/o posteriormente «Hizo una pausa para controlar su voz y luego siguió» (p. 204). Asimismo, después del corte a modo de cambio de secuencia que Joyce introduce hacia el final del relato, se indica que «ella [Gretta] dormía profundamente» (p. 205). Estas frases cortas que nos dan indicaciones de cómo los personajes actúan bien podrían entenderse como didascalias o acotaciones cinematográficas.

Los códigos sonoros juegan también un papel muy importante en una obra llena de sonoridad. Joyce no deja que su «novela-guion» carezca de indicaciones referentes a la voz, el ruido o la música de fondo. En lo referente a las voces, el autor irlandés permite que el lector tenga acceso a las palabras de los propios personajes, sin que éstas estén mediatizadas por el narrador, a través del empleo del estilo directo libre que encuentra su mejor manifestación en los monólogos interiores de Gabriel. El texto filmico, en su intento de transponer las voces de la novela, hace uso de lo que conocemos como *voz off* y *voz over*. Curiosamente, Huston decide no hacer uso de la *voz over* para rescatar los pensamientos de Gabriel durante el transcurso de la cena y sólo emplea este recurso en la última escena, enfatizando así la *epifanía* final del personaje.

Los ruidos también están presentes desde el comienzo del texto al «sona[r] la quejumbrosa campana» (p. 165) hasta el final del banquete cuando el «ruido de la vajilla» y el «sonido de cubiertos» (p. 184) se entremezclan con los aplausos de los invitados. El momento previo al discurso de Gabriel es descrito como una sucesión de ruidos que, paradójicamente, dan paso al silencio:

Gradualmente, según se llenaban las copas, la conversación se detuvo. Siguió una pausa, rota sólo por el ruido del vino y las sillas al moverse. Las Morkan, las tres, bajaron la vista al mantel. Alguien tosió una o dos veces y luego unos cuantos comensales tocaron en la mesa suavemente pidiendo silencio. (p. 187)

Finalmente, la música es un elemento esencial en la obra al desarrollarse la acción en el «baile anual de las Morkan» (p. 165). Joyce introduce numerosas referencias musicales que actúan a modo de música de fondo o banda sonora en el filme y que, sin duda, le imprimen un mayor carácter cinematográfico al texto verbal. Así, al comienzo de la *novella*, Gabriel espera «fuera a que el vals termin[e] en la sala, escuchando las faldas y los pies que se arrastraban, barriéndola» (p. 168). Joyce está introduciendo aquí el concepto de fuera de campo concreto (Burch, 1970) a través del empleo de una melodía que proviene de un espacio contiguo fuera del foco óptico y al cual tendremos acceso en la siguiente secuencia. Un ejemplo similar aparece hacia el final de la *novella*, cuando Gretta se queda inmóvil escuchando el canto de Bartell D'Arcy que proviene de un espacio *off*, al cual nunca tendremos acceso (fuera de campo imaginario).

En conclusión, el análisis fílmico del texto verbal de Joyce revela que éste es inminente-mente visual y cinematográfico. Independientemente de que la narrativa de Joyce haya estado influenciada por la pasión que el autor desarrolló por el séptimo arte, lo que queda patente es que «The Dead» hace uso de los principales códigos cinematográficos, incluyendo recursos que el cine no había explorado en el momento en que Joyce escribió la *novella*. Esto parece apuntar hacia otra realidad: la naturaleza visual del fenómeno literario. Para Huston, esta visualidad latente en el último relato de *Dubliners* parece ofrecerle de antemano indicaciones que facilitan la transposición de la historia de un soporte a otro. Estamos, por tanto, ante una cadena transpositiva donde la imagen cinematográfica que Joyce concibe transita al soporte verbal y de ahí Huston la transpone de nuevo al soporte visual años más tarde.

BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, J. y Marie, M. (1988): *L'analyse des films*. París: Nathan. ed. esp.: *Análisis del film*, Barcelona: Paidós, 1990.
- Burch, N. (1969): «Plastique du montage». En *Praxis du cinéma*. París: Gallimard. trad. esp.: *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 1970.
- Burkhall, T. (2001): *Joycean Frames: Film and the Fiction of James Joyce*. Routledge: New York.
- Carmona, R. (1991): *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Deane, P. (1969): «Motion Picture Technique in James Joyce's 'The Dead'». En *James Joyce Quarterly*. 6: 231-36.
- Eisenstein, S. M. (1944): «Dickens, Griffith y nosotros». En *Reflexiones de un cineasta*. Madrid: Artiach, 1970, 180-236. 2ª ed.: Barcelona: Lumen.
- (1983): *Immoral Memories: An Authobiography*. Trans. Herbert Marshall. Boston: Houghton.
- Ellmann, R. (1982): *James Joyce, New and Revised Edition*. New York: Oxford UP.
- Genette, G. (1983): *Figures III*. ed. esp. *Figuras III*. Barcelona: Lumen. 1989.
- Jost, F. (1987). *L'Oeil-caméra. Entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.

- Joyce, J. (1914). «The Dead». En *Dubliners*. London: Grant Richards Ltd. trad. esp.: «Los muertos». En *Dublineses*, trans. G. Cabrera-Infante. Barcelona: Lumen, 1987, 165-206.
- Morales Ladrón, M. (1999): «Joyce en el cine - El cine en Joyce». En *El Cine: Otra dimensión del Discurso Artístico*, Camarés Lage, J. L., Escobedo de Tapia y Bueno Alonso J. L. eds., 143-156. Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones.
- Paz Gago, J.M. (1999). «Teoría e historia de la Literatura y teoría e historia del Cine». En *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*, Castro de Paz, J. L., Couto Cantero, P. y Paz Gago, J. M. eds., 197-212. Madrid: Visor.
- (2004): «Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual». *Revista de la Asociación Española de Semiótica* 13, 199-232.
- Wawrzycka, J. (1998): «Apotheosis, Metaphor and Death: John Huston's *The Dead Again*». *Papers on Joyce*, No.4: 67-74.

FILMOGRAFÍA

The Dead, 1987. [Filme] Dirigido por John Huston. USA: Liffey Films, Zenith Entertainment Ltd.