

## Los espacios musicales de *Dubliners*

INÉS PRAGA TERENCE

Cualquier intento de analizar la obra de Joyce sólo puede aspirar a añadir pequeñas gotas al océano de interpretaciones existentes. Es bien sabido que éste se propuso mantener entretenidos a los críticos—en nuestro caso a los académicos—durante dos siglos, período que en ningún caso se ha cumplido todavía. De ahí que año tras año, en publicaciones como la que hoy nos convoca o en numerosas empresas individuales, unos y otros tratemos de comprender más y mejor una obra de complejidad extraordinaria, concebida para el placer del lector—nadie lo duda—pero también para su constante desasosiego, para recordarle su condición permanente de “estudioso errante” a través de—valga la paradoja—un fertilísimo desierto literario.

¿Por qué, cabe preguntarse entonces, hablar aquí y ahora de la música en *Dubliners*? Quede claro como punto de partida, no sólo de mi exposición, sino también de mi particular complicidad con este autor, que la música constituye un ángulo esencial para el auténtico deleite de la obra joyceana y uno de sus ingredientes irrenunciables. Porque Joyce fue ante todo un oído privilegiado, capaz de captar los registros y las voces más insospechadas y reproducirlas después literalmente. Un oído privilegiado al que se unía una voz de tenor muy estimable y otros aliados poderosos, como la pertenencia a un país de rica tradición musical y a una ciudad vitalmente sonora y ruidosa. El océano de interpretaciones que acabamos de citar se ha centrado prioritariamente en el “sonido de Dublín” de *Ulysses* y *Finnegans Wake*, exponentes insuperables del malabarismo lingüístico joyceano sobre el que se han vertido ríos de tinta. Quizá haya sido menor, por el contrario, la atención prestada a *Dubliners*, aunque esta obra haya constituido para Joyce un auténtico “aprendizaje” en el arte de fundir e intercalar música y palabra y un notable ensayo del arte que, como prestidigitador verbal y musical, alcanzaría en obras posteriores.

Es suficientemente conocida la afición de Joyce y su familia por la música. A la edad de tres años ya se sentaba delante de un piano y a los seis canta con sus padres en un concurso de aficionados. En Conglowes Wood College recibió lecciones de piano y, tanto allí como en Belvedere College, participó en actuaciones musicales. Ya en la universidad, él mismo se atrevió con algunas composiciones; sabemos que dedicó tiempo y dinero (generalmente prestado) a recibir clases de Benedetto Palmieri, el profesor de canto más reputado de Dublín, y que hizo un esfuerzo similar para alquilar un piano en el que poder practicar, una vez que el de la familia hubo de ser vendido para pagar deudas contraídas. Quizá uno de los ejemplos más ilustrativos de sus pinitos en el campo musical sea su participación en 1904 en el Festival de las Artes (*Feis Ceoil*), donde sólo llegó a alcanzar una medalla de bronce pese a haber

interpretado con éxito las dos composiciones obligatorias, pero donde fue incapaz de leer una partitura sin preparación previa. Posteriormente su obra fue adquiriendo una complejidad muy superior, tanto artística como intelectualmente, lo cual sin duda implicaba un mayor conocimiento de musicología e historia de la música. Coincidió en Zurich con nombres tan ilustres como Ferruccio Busoni, el pianista Eugene Jarnach y el compositor Otto Luening, con los que Joyce mantuvo frecuente relación y discutió las asociaciones de la música con la literatura; durante estos años también entró en contacto con la obra de Berg, Schonberg y Webern, que habrían de tener evidentes ecos en su obra literaria. Luening quedó tan vivamente impresionado con la habilidad de Joyce que en *Odyssey of an American Composer* (1980) dedica un capítulo a describir una tarde en la que los dos asistieron a una representación de "Dance of the Departed Spirit" de *Orfeo y Eurídice* de Gluck. De vuelta a casa, Joyce cogió una frase musical de la obra, convirtió las notas en sílabas, las sílabas en palabras y las palabras en frases, demostrando un prodigioso conocimiento de las conexiones entre música y literatura. El testimonio de Luening nos demuestra que Joyce poseía una rara habilidad para producir formas musicales e improvisar sobre ellas, para hacer casi imperceptible la barrera entre palabras y sonidos.<sup>1</sup>

Pero un dato esencial es sin duda que Joyce había nacido en Dublín, una ciudad cuya principal actividad era precisamente musical y donde la pasión operística era similar e incluso superior a la que podríamos encontrar en Italia. La música era, por otra parte, lo que dotaba de cierta respetabilidad a la vida cultural de Dublín y confería a la ciudad cierto status de capital de la nación.<sup>2</sup> No podemos olvidar, además, que la alianza entre la música y la palabra—o entre música y poesía, para ser más exactos—y sus mutuas influencias había gozado en el siglo XIX de una considerable tradición. Y a todo ello deben añadirse las pugnas entre las melodías nacionalistas y las foráneas, tan presentes no sólo en la obra sino también en la vida de Joyce.<sup>3</sup>

No es extraño, por tanto, que *Dubliners* ofrezca una crónica fiel y detallada de los ambientes musicales de la ciudad, tanto públicos—pensemos, por ejemplo, en "A Mother" o "A Painful Case"—como privados. En este sentido el relato emblemático sería "The Dead," donde los comensales nos ofrecen un auténtico repertorio de los días de oro del Dublín musical que Gabriel califica en un momento de su discurso como "the spacious days we shall speak of them with pride and affection":

Nobody answered this question and Mary Jane led the table back to the legitimate opera. One of her pupils had given her a pass for *Mignon*. Of course it was very fine, she said, but it made her think of poor Georgina Burns. Mr. Browne could go back farther still, to the old Italian companies that used to come to Dublin—Tietjens, Ilma de Murzka, Campanini, the great Trebelli, Giuglini, Ravelli, Aramburo. Those were the days, he said, when there was something like singing to be heard in Dublin. He told too of how the top gallery of the old Royal used to be packed night after night, of how one night an Italian tenor had sung five encores to *Let Me Like a Soldier Fall*, introducing a high C every time, and of how the gallery boys would sometimes in their enthusiasm unyoke the horses from the carriage of some great *prima donna* and pull her themselves through the streets to her hotel. Why

did they never play the grand old operas now, he asked, *Dinorah, Lucrezia Borgia*? Because they could not get the voices to sing them: that was why.

—O, well, said Mr. Bartell D'Arcy, I presume there are as good singers to-day as there were then.

—Where are they? asked Mr. Browne defiantly.

—In London, Paris, Milan, said Mr. Bartell D'Arcy warmly. I suppose Caruso, for example, is quite as good, if not better than any of the men you have mentioned. (*D* 199-200)

Claro está que el conjunto de relatos rebasa extraordinariamente el carácter de mera crónica de usos y costumbres. En ocasiones *Dubliners* actúa a modo de pinacoteca musical y puebla sus páginas de descripciones y figuras dotadas de un entrañable color local y repletas de fina y cálida ironía, como las que aparecen en el siguiente fragmento de "A Mother":

The artistes were arriving. The bass and the second tenor had already come. The bass, Mr Duggan, was a slender young man with a scattered black moustache. He was the son of a hall porter in an office in the city and, as a boy, he had sung prolonged bass notes in the resounding hall. From this humble state he had raised himself until he had become a first-rate artiste. He had appeared in grand opera. One night, when an operatic artiste had fallen ill, he had undertaken the part of the king in the opera of *Maritana* at the Queen's Theatre. He sang his music with great feeling and volume and was warmly welcomed by the gallery; but, unfortunately, he marred the good impression by wiping his nose in his gloved hand once or twice out of thoughtlessness. He was unassuming and spoke little. He said you so softly that it passed unnoticed and he never drank anything stronger than milk, for his voice's sake. Mr Bell, the second tenor, was a fair-haired little man who competed every year for prizes at the Feis Ceoil. On his fourth trial he had been awarded a bronze medal. He was extremely nervous and extremely jealous of other tenors and he covered his nervous jealousy with an ebullient friendliness. It was his humour to have people know what an ordeal a concert was to him. (*D* 140-1)

Nuestro breve análisis, sin embargo, no pretende centrarse en la función de la música como contexto—aún reconociendo el importante "sabor" que confiere a los relatos—sino abordarla como un componente integral del texto, pulsando y valorando su incidencia en la estructura de los relatos y su papel como hilo conductor de la obra. Nos interesa, en palabras de Harry White, la música como *intelligencer of the text*, definición que matiza del modo siguiente:

Music—the felt life of music in Ireland—conditions Joyce's fiction so completely that it thereby achieves an aesthetic and artistic significance otherwise unavailable to it. Joyce's transformation of the materials of Irish musical culture in *fiction* itself signifies the condition of *music* in Ireland.<sup>4</sup>

Porque *Dubliners* es una perfecta caja de resonancias para la incesante "banda sonora" que vertebra la fisonomía y el espíritu de la ciudad. Los relatos graban la música callejera, las baladas, los organillos, sin olvidar el estruendo y vocerío de una ciudad de principios del siglo XX y el arte irlandés de la conversación que hacía de los

dublineses—en palabras del propio Joyce—“the most hopeless, useless and inconsistent race of charlatans I have ever come across, on the island or the continent.” De este modo se va trazando un auténtico mapa de la ciudad por medio de una mágica multiplicidad de espacios públicos y privados, interiores y callejeros, reales e imaginarios.

No será, como pudiera pensarse, una música fortuita la que se va intercalando en los relatos al azar. Se trata, muy al contrario, de un primoroso repertorio que se inserta y suena en los momentos cruciales y que se convierte en *variaciones musicales sobre un mismo tema: la relación amorosa fallida, el viaje sentimental frustrado*. Y es que la música no sólo colorea de sonidos la textura grisácea de los relatos sino que parece prolongar la capacidad narrativa de la palabra cuando ésta enmudece, completando las historias en aquellos espacios vacíos del sortilegio verbal.<sup>5</sup> Mucho se ha hablado de la sobria maestría con que Joyce crea vidas y personajes sin apenas superar la técnica básica del apunte, del trazo elemental. Mario Vargas Llosa incide sobre este aspecto al afirmar que los relatos encierran “episodios que en cualquier relato romántico estimularían la efusión retórica, la sobrecarga emocional y plañidera y aquí la prosa los ha enfriado, infundiéndoles una categoría plástica y privándolos de cualquier indicio de autocompasión y del menor chantaje emocional al lector.”<sup>6</sup> Abundando en este juicio me atrevo a afirmar que la música contribuye a esta austeridad emocional, erigiéndose en una especie de correlato objetivo de las frustraciones de los personajes, de sus ilusiones malogradas, de sus sueños rotos. Y es aquí donde Joyce invoca la capacidad de la música para construir espacios reales e imaginarios propios porque, como indica John Shepherd, “sound evokes a sense of space very different from that evoked by other phenomena”<sup>7</sup> y puede crear, a juicio de Martin Stokes, un verdadero *sense of place*:

The musical event, from collective dances to the act of putting a cassette or CD into a machine, evokes and organizes collective memories and present experiences of place with an intensity, power and simplicity unmatched by any other social activity. The “places” constructed through music involve notions of difference and social boundary. They also organize hierarchies of a moral and political order. People can use music to locate themselves in quite idiosyncratic and plural ways.<sup>8</sup>

En *Dubliners* la simple mención de un instrumento o de títulos y estrofas de canciones marca puntos de encuentro y desencuentro que se corresponden con una situación crucial. Las diversas manifestaciones musicales se interiorizan en un personaje, se sincronizan de manera ajustada con su ritmo vital y su tonalidad afectiva, se hacen eco preciso de evocaciones, frustraciones o pasiones. Tal podría ser el siguiente ejemplo de “Araby,” donde la pasión del protagonista—un niño enamorado—se reverbera en el bullicio callejero, al mismo tiempo que crea su propio espacio íntimo y doliente:

Her image accompanied me even in places the most hostile to romance. On Saturday evenings when my aunt went marketing I had to go to carry some of the parcels. We walked through the flaring streets, jostled by drunken men and bargaining women, amid the curses of labourers,

the shrill litanies of shop-boys who stood on guard by the barrels of pigs' cheeks, the nasal chanting of street-singers, who sang a *come-all-you* about O'Donovan Rossa, or a ballad about the troubles in our native land. These noises converged in a single sensation of life for me: I imagined that I bore my chalice safely through a throng of foes. Her name sprang to my lips at moments in strange prayers and praises which I myself did not understand. My eyes were often full of tears (I could not tell why) and at times a flood from my heart seemed to pour itself out into my bosom. I thought little of the future. I did not know whether I would ever speak to her or not or, if I spoke to her, how I could tell her of my confused adoration. *But my body was like a harp and her words and gestures were like fingers running upon the wires.* (D 22-3; la cursiva es nuestra)

No será ésta, sin embargo, la única ocasión en la que el arpa—instrumento irlandés por excelencia—aparece como metáfora del cuerpo enamorado que siente sobre sí, con intensidad directa y dolorosa, los dardos de Cupido. En el relato denominado “Two Gallants” los dos protagonistas—jóvenes, arrogantes, apuestos—comentan con cinismo y desvergüenza los modos de abordar y disfrutar de las muchachas y obtener de ellas los mayores favores sexuales y materiales. Esto es lo que uno de ellos está a punto de conseguir esa tarde de una criadilla de la ciudad. La conversación que ambos mantienen, y en la que Corley define a la muchacha que le espera como “a fine decent tart,” coincide con el sonido callejero de un arpa que un músico toca con descuido y aburrimiento. El arpa, por su parte, se siente exhibida al público de forma impudorosa:

Not far from the porch of the club a harpist stood in the roadway, playing to a little ring of listeners. He plucked at the wires heedlessly, glancing quickly from time to time at the face of each newcomer and from time to time, wearily also, at the sky. *His harp too, heedless that her coverings had fallen about her knees, seemed weary alike of the eyes of the strangers and of her master's hands.* One hand played in the bass the melody of *Silent, O Moyle*, while the other hand careered in the treble after each group of notes. The notes of the air throbbed deep and full. (D 48; la cursiva es nuestra)

Con la feminización del arpa y su simbología se crea un montaje espacial y sincrónico de variaciones sobre el tema de la sexualidad turbia. Así, instantes después de asistir a esta exhibición y tañido impudoroso del “cuerpo femenino” del arpa, el otro protagonista, Lenehan, reproducirá los mismos compases y el mismo hastío del arpista que acaba de escuchar, sustituyendo el cuerpo de mujer que desea por los barrotes de una verja. Y no olvidemos, además, que Lenehan está esperando el relato de la aventura del amigo que, de forma simultánea, está tocando presumiblemente las mismas “variaciones” vejatorias sobre la criadilla:

As he walked on slowly, timing his pace to theirs, he watched Corley's head which turned at every moment towards the young woman's face like a big ball revolving on a pivot. He kept the pair in view until he had seen them climbing the stairs of the Donnybrook tram; then he turned about and went back the way he had come.

Now that he was alone his face looked older. His gaiety seemed to forsake him and, as he came by the railings of the Duke's Lawn, he allowed his hand to run along them. The air which the harpist had played began to control his movements. His softly padded feet played the melody while his fingers swept a scale of variations idly along the railings after each group of notes. (D 50)

Si acabamos de comprobar el efecto de expansión, de concatenación del deseo sexual que suscita la forma de tocar un instrumento, podemos suponer que el mismo efecto puede conseguirse cuando se trata de evocar recuerdos dolorosos. En el episodio de "Eveline" cabe recordar que la protagonista se debate entre la duda de seguir a su amante, un marino, hasta Buenos Aires, o permanecer al lado del padre que tiene a su cuidado, cuando la música de un organillo callejero evoca la promesa hecha a la madre muerta y la deuda contraída de permanecer en el hogar:

Her time was running out but she continued to sit by the window, leaning her head against the window curtain, inhaling the odour of dusty cretonne. Down far in the avenue she could hear a street organ playing. She knew the air. Strange that it should come that very night to remind her of the promise to her mother, her promise to keep the home together as long as she could. She remembered the last night of her mother's illness; she was again in the close dark room at the other side of the hall and outside she heard a melancholy air of Italy. The organ-player had been ordered to go away and given sixpence. She remembered her father strutting back into the sick-room saying:  
— Damned Italians! coming over here! (D 32-33)

Pero, más que las alusiones a instrumentos musicales, son las canciones las que vertebran con más fuerza los relatos de la obra convirtiéndose, como afirma Harry White, en metáforas musicales con un enorme poder de evocación:

Joyce drew upon that vast culture of song that characterized middle class life in Dublin so that balladry, Moore's melodies, operatic arias, together with a host of popular songs and theatrical numbers, are woven into an immense fabric of musical metaphor by which music is enlisted as a means of imagining the past and modifying the present.<sup>9</sup>

Varía extraordinariamente el espacio que cada canción ocupa en el relato, aunque esto no guarda relación directa con su incidencia en el desarrollo del mismo.<sup>10</sup> El caso más extremo es el siguiente ejemplo de "An Encounter," donde se alude a una melodía mental, sin título, simple expresión de la exultancia de un niño que se propone hacer novillos una mañana: "The granite stone of the bridge was beginning to be warm and I began to pat it with my hands in time to an air in my head. I was very happy" (D 13). Otras veces no se cita el título pero se alude al tema de una canción para glosar actitudes de los personajes: por ejemplo sabemos que a Eveline su novio le cantaba *The Lass That Loves a Sailor*, una cancioncilla del compositor inglés Dibdin, que Joyce utiliza con marcada sutileza para desvelar el amor de la joven: "He was awfully

fond of music and sang a little. People knew that they were courting and, when he sang about the lass that loves a sailor, she always felt pleasantly confused" (D 32).

Asimismo en "Two Gallants" simplemente se menciona el título de la melodía que interpreta el arpista, *Silent, O Moyle*, perteneciente a *Irish Melodies* de Thomas Moore. Pero que la dimensión musical alcance tales mínimos—sólo la inserción del título—no presupone en ningún caso irrelevancia para la historia. Podemos comprobar, por el contrario, que esta simple mención refuerza el nudo narrativo en el caso de Eveline—un marino que anima a escaparse con él a una novia llena de dudas morales—o la petulancia de "Two Gallants," que encuentra un eco adecuado en la leyenda que encierra la canción *Silent, O Moyle*. Aunque no se explica en el relato, ésta se basa en *The Song of Fionnuala* y cuenta cómo los hijos del dios Lir fueron convertidos en cisnes por su madrastra Aoife y condenados a vagar hasta la llegada del cristianismo con San Patricio, sufriendo una brusca metamorfosis de su pletórica juventud a la decrepitud de la vejez cuando recuperan la condición de humanos. En ambos casos los dos títulos de canciones amplían los horizontes imaginativos de unas historias que—como todas las que componen *Dubliners*—basan su maestría en la sobriedad.

Hay otras dos ocasiones en que se nos brinda el título de la canción que dos protagonistas femeninas van a interpretar y que ofrecen una coherencia perfecta con el contexto y momento narrativo, con el ambiente musical de la época y con la edad y condición de las cantantes: la balada *Killarney* que una soprano canta en "A Mother" y el aria *Arrayed for the Bridal* que Julia Morkan interpreta en "The Dead." Ambos ejemplos prueban cómo refuerza una canción la caracterización del personaje, añadiendo claves que el relato vacila en aclarar. En el caso de la balada *Killarney*, Joyce nos describe el momento musical en los siguientes términos:

The first part of the concert was very successful except for Madam Glynn's item. The poor lady sang *Killarney* in a bodiless gasping voice, with all the old-fashioned mannerisms of intonation and pronunciation which she believed lent elegance to her singing. She looked as if she had been resurrected from an old stage-wardrobe and the cheaper parts of the hall made fun of her high wailing notes. The first tenor and the contralto, however, brought down the house. Kathleen played a selection of Irish airs which was generously applauded. The first part closed with a stirring patriotic recitation delivered by a young lady who arranged amateur theatricals. It was deservedly applauded; and, when it was ended, the men went out for the interval, content. (D 145)<sup>11</sup>

En cuanto a la interpretación de *Arrayed for the Bridal* por parte de Julia Morkan, no cabe duda de que se trata de una "prueba de fuego musical" que el personaje resuelve con "her voice, strong and clear in tone" (D 193), si bien el "triumfo" de esta interpretación reviste cierto tono grotesco cuando Freddy Malins, el borrachín del relato, se empeña en demostrar que la anciana, pese a su edad, canta incluso mejor que treinta años antes. Un leve patetismo empaña la escena, sobre todo cuando líneas más adelante sabemos que Julia ha "desperdiciado" el talento de su garganta asistiendo

día y noche a un coro parroquial del que además serán expulsadas las mujeres por disposición papal. Es conmovedor el dramático esfuerzo de la anciana cantante por mantener la garra juvenil, precisamente en un aria que ha formado parte de su repertorio personal, y que para ella puede demostrar, mejor que ninguna otra, que el deterioro del tiempo no alcanza las cuerdas vocales de las buenas intérpretes. Un tono muy distinto preside el relato "The Boarding House," cuyo eje es una breve estrofa que canta Polly Mooney:

On Sunday nights there would often be a reunion in Mrs Mooney's front drawing room. The music hall *artistes* would oblige; and Sheridan played waltzes and polkas and vamped accompaniments. Polly Mooney, the Madam's daughter, would also sing. She sang:

*I am... a naughty girl  
You needn't sham:  
You know I am. (D 57)*

El tono picante, procaz de las palabras de Molly evidencia no sólo su impudorosa actuación sino que, y esto es lo más importante, crea el espacio premonitorio de una historia de flirteos sin inocencia. Posteriormente uno de los inquilinos de la pensión es "invitado" por la dueña a desposar a la traviesa Polly tras comprobar los escarceos sexuales entre éste y su hija, quien muestra al respecto una total despreocupación. El impudor y la provocación femeninos son rasgos de la protagonista, algo que evidencia la canción ya en sus primeras palabras—"I am a naughty girl"; pero también sabemos de la consentida complicidad del varón burlado—"You needn't sham: You know I am"—que ha sido advertido, en una estrofa tan breve, de lo arriesgado de emprender una aventura amorosa con esa clase de muchacha.

Es evidente que tres versos son suficientes para sugerir una historia de encuentros calculados que van a decidir los destinos de los jóvenes. Efectos similares, aunque con estrategias diferentes, se consiguen en otro relato, "Clay," con la omisión de una estrofa de la canción *I dreamt that I dwelt in marble halls* que la protagonista, María, entona al final del relato:

Then she played the prelude and said Now, Maria! and Maria, blushing very much, began to sing in a tiny quavering voice. She sang *I Dreamt that I Dwelt*, and when she came to the second verse she sang again:

*I dreamt that I dwelt in marble halls  
With vassals and serfs at my side  
And of all who assembled within those walls  
That I was the hope and the pride.*

*I had riches too great to count, could boast  
Of a high ancestral name,  
But I also dreamt, which pleased me most,  
That you loved me still the same.*

But no one tried to show her her mistake; and when she had ended her song Joe was very much moved. He said that there was no time like the long ago and no music for him like

poor old Balfe, whatever other people might say; and his eyes filled up so much with tears that he could not find what he was looking for and in the end he had to ask his wife to tell him where the corkscrew was. (D 102)

María es, al contrario que Polly, una mujer gris, menuda e insignificante, como lo es su vida. El relato, sin embargo, nos la muestra en una fecha importante: es el día de Halloween y por este motivo va a asistir a casa de Joe, un joven a quien ella crió, ahora felizmente casado con otra mujer y con hijos. La fiesta de Halloween implica un juego de adivinación que, una vez más, va a ser premonitorio de la vida de la protagonista: se vendan los ojos a los participantes por turnos y éstos deben escoger algún objeto de los depositados en una bandeja o un plato. Entre estos objetos hay un breviario (que presagia la entrada en el convento), un anillo (que significa futuro matrimonio), el agua como símbolo de larga vida y la arcilla que anuncia una muerte cercana. Será ésta, la arcilla, la desafortunada elección de María aunque el resto del grupo, abrumado por el trágico mensaje, le hace elegir de nuevo y esta vez será el breviario el que parece determinar su entrada en el convento. Pero el sentimiento que jalona el relato y que Joyce dosifica con su maestría habitual, es la frustración femenina en frases como "(she said) she did not want any ring or man either" (D 97), o el encuentro brevísimo con un caballero en un autobús que la altera notablemente. El desgarró final será la conciencia plena de que le espera la muerte física o la muerte conventual, y sobre todo, la conciencia plena de la renuncia al amor como imposición del destino. Esto queda patente cuando canta, a petición del resto del grupo, la canción mencionada, uno de los pasajes más conocidos de la opereta *The Bohemian Girl*, en la que María repite dos veces la misma estrofa que expresa los sueños de la protagonista de una vida de mayores placeres, riquezas y amores, aspiraciones paralelas a las de María. En cambio evita la segunda estrofa de la canción donde se reafirman los sueños de seguir siendo solicitada y amada, cualquiera que fuese su condición social. Esta omisión por parte de María de una estrofa que expresa ilusiones y sueños, revela a Joe toda una vida de amor callado por parte de ella y su amarga sumisión a la muerte, física y amorosa, que la arcilla acaba de presagiarle. En este caso es la "sonoridad" del silencio, la melodía que no suena y la canción que no se canta las que expresan el vacío amoroso de la protagonista.

Hasta ahora hemos hablado de referencias a temas musicales, instrumentos y canciones que, desde uno u otro ángulo, iluminan el relato pero que no superan la mera inserción o alusión, por muy reveladora que ésta resulte. No obstante hay dos relatos en *Dubliners* donde la música se convierte en verdadero eje, en el factor que se enseorea del resto de la historia, que domina los acontecimientos y que incluso sella los destinos. Me refiero a "A Painful Case" y "The Dead" que glosaré a continuación.

Parte de la crítica ha resaltado el paralelismo entre la historia de "A Painful Case"—un amor imposible entre un hombre y una mujer casada que acaba con la trágica muerte de ésta al ser rechazada—y la ópera wagneriana *Tristram e Isolda*. Incluso el barrio del oeste de Dublín donde vive el protagonista, Chapelizod, es una derivación

del francés *Chapel d'Iseult*, que invita, como otros detalles de la trágica historia, a establecer un paralelismo entre el relato joyceano y la ópera wagneriana. No voy a centrarme en este aspecto—aunque no dudo en sugerirlo como una de las interpretaciones más inquietantes del relato—porque lo que aquí nos interesa resaltar es el papel central de la música en la historia. Del propio protagonista se nos dice que es un saturnino cuya melancolía sólo puede ser disipada por los hábitos de tocar el piano de la casa de huéspedes en que vive o asistir a conciertos y óperas de Mozart, su autor preferido. Precisamente en uno de estos conciertos conocerá a una mujer, Mrs. Sinico, con quien volverá a coincidir en otra representación musical y con quien poco a poco establecerá una relación clandestina a través de la música, que se convierte para ambos en un espacio común de unión y exaltación:

He went often to her little cottage outside Dublin; often they spent their evenings alone. Little by little, as their thoughts entangled, they spoke of subjects less remote. Her companionship was like a warm soil about an exotic. Many times she allowed the dark to fall upon them, refraining from lighting the lamp. *The dark discreet room, their isolation, the music that still vibrated in their ears united them. This union exalted him, wore away the rough edges of his character, emotionalised his mental life.* Sometimes he caught himself listening to the sound of his own voice. He thought that in her eyes he would ascend to an angelical stature; and, as he attached the fervent nature of his companion more and more closely to him, he heard the strange impersonal voice which he recognised as his own, insisting on the soul's incurable loneliness. We cannot give ourselves, it said: we are our own. The end of these discourses was that one night, during which she had shown every sign of unusual excitement, Mrs Sinico caught up his hand passionately and pressed it to her cheek. (D 107; la cursiva es nuestra)

Posteriormente se produce una ruptura y la muerte violenta de la mujer al ser destrozada por un tren, noticia que el protagonista conoce a través de la prensa: "Death of a Lady at Sydney Parade—A Painful Case." Y es realmente prodigioso el declive del tono musical a lo largo de las páginas, el descenso gradual de la sonoridad hasta el silencio de la soledad total que el protagonista siente al final de la historia. Inicialmente se nos describen con detalle los conciertos a los que los dos amantes asistían y más tarde las veladas musicales en casa de Mrs Sinico, que sin duda actuaban como sustituto de una relación sexual: es evidente que la música comienza creando espacios públicos que luego se convierten en privados a medida que la intimidad entre ambos se acentúa. Y es también la música la que abandona totalmente a Duffy cuando éste sabe de la muerte de ella: deja de oír las voces de la ciudad, de la gente, sólo oye el silencio que es lo único que suena. Pocas veces el silencio ha sido tan plástico como en este relato que se convierte, en sus párrafos finales, en un espacio vacío en el plano musical, espiritual y físico:

He turned back the way he had come, the rhythm of the engine pounding in his ears. He began to doubt the reality of what memory told him. He halted under a tree and allowed the rhythm to die away. He could not feel her near him in the darkness nor her voice touch

his ear. He waited for some minutes listening. He could hear nothing: the night was perfectly silent. He listened again: perfectly silent. He felt that he was alone. (D 113-4)

Sin embargo ha sido "The Dead" la historia más citada y comentada por la crítica y donde la música adquiere extraordinarios poderes en el manejo de tiempos y espacios. El relato es uno de los más sonoros del libro donde predomina, al menos en sus tres cuartas partes, "a great deal of confusion and laughter and noise": canciones, bailes, bullicio de botellas y conversación, movimiento de vasos y platos, música, en definitiva, de festejo. No en vano es la fiesta anual que las señoritas Morkan ofrecen a amigos y familiares y donde de forma gradual asistimos a recitales y bailes que compiten con la animada conversación de los asistentes. Hablábamos anteriormente de los espacios que ocupaba la música en momentos cruciales, como si la palabra se revelase incapaz de glosarlos y los nudos de frustración o amargura no resistiesen la representación verbal. En "The Dead," por el contrario, música y palabra corren paralelas en unas páginas que alternan los ecos musicales de la fiesta con la inquietud de Gabriel por el discurso que ha de pronunciar:

He ran over the headings of his speech: Irish hospitality, sad memories, the Three Graces, Paris, the quotation from Browning. He repeated to himself a phrase he has written in his review: *One feels that one is listening to a thought-tormented music.* (D 192)

Pero será una balada la que introduzca un giro definitivo, no sólo en el tono del relato, bullicioso y ruidoso hasta entonces, sino en el destino del protagonista, Gabriel Conroy. *The Lass of Aughrim*, definida en el texto como "the distant music," establece de forma inmediata una separación espacial y una sensación de lejanía considerables probando la siguiente afirmación de Yi-Fu Tuan: "feeling for distance, which we tend to think of as an exclusive effect of visual-kinesthetic experience, is powerfully enhanced by sound."<sup>12</sup> Así sucede con esta canción, que se oye confusamente cuando los huéspedes están a punto de abandonar la fiesta, y que paraliza literalmente a la mujer de Gabriel en la escalera mientras la escucha:

He stood still in the gloom of the hall, trying to catch the air that the voice was singing and gazing up at his wife. There was grace and mystery in her attitude as if she were a symbol of something. He asked himself what is a woman standing on the stairs in the shadow, listening to distant music, a symbol of. If he were a painter he would paint her in that attitude. Her blue felt hat would show off the bronze of her hair against the darkness and the dark panels of her skirt would show off the light ones. *Distant Music* he would call the picture if he were a painter.

The hall-door was closed; and Aunt Kate, Aunt Julia, and Mary Jane came down the hall, still laughing.

— Well, isn't Freddy terrible? said Mary Jane. He's really terrible.

Gabriel said nothing, but pointed up the stairs towards where his wife was standing. Now that the hall-door was closed the voice and the piano could be heard more clearly. Gabriel held up his hand for them to be silent. The song seemed to be in the old Irish tonality and

the singer seemed uncertain both of his words and of his voice. The voice, made plaintive by distance and by the singer's hoarseness, faintly illuminated the cadence of the air with words expressing grief:

*O, the rain falls on my heavy locks  
And the dew wets my skin,  
My babe lies cold . . . (D 211)*

"The Lass of Aughrim,"<sup>13</sup> que cuenta la seducción, abandono y muerte de una joven mujer, era una de las canciones favoritas de Joyce, que la había oído por primera vez en boca de su mujer, Nora, y a quien expresa en sus cartas cuánto le conmovía cantarla: "I was singing an hour ago your song, *The Lass of Aughrim*. The tears come into my eyes and my voice trembles with emotion when I sing that lovely air."<sup>14</sup> En "The Dead" descubrimos que la melodía de la trágica balada evoca una historia de amor de juventud de Gretta, la esposa de Gabriel, una historia nunca narrada de "a person long ago who used to sing that song . . . a young boy named Michael Furey . . . he died when he was only seventeen" (D 220). Sin embargo la clave de la historia es que el joven murió de amor, como la muchacha de la balada, y en ese momento Gabriel siente la dramática revelación de que el privilegio de morir por amor es algo desconocido para él. Y es que si *The Lass of Aughrim* tenía para Joyce tan alto valor emocional era porque la propia Nora había vivido un episodio de juventud similar, los amores con un pobre muchacho que murió de tuberculosis y que nunca olvidó.

Pero lo realmente importante es la extraordinaria gama de sensaciones y asociaciones que la balada desencadena y que la convierte en el nexo entre el pasado y el presente, la barrera entre el amor soñado y el amor real, el tránsito entre el bullicio colectivo de la fiesta y la dolorosa intimidad de Gabriel y Gretta cuando comparten por primera vez este secreto. Y, sobre todo, la balada irrumpe en el *paisaje* hasta ahora urbano del relato para *ruralizarlo*, para teñirlo con los ecos trágicos de un muchacho del campo y *desplazar* la ciudad y sus habitantes del eje narrativo. Es evidente que el recuerdo se apodera de la historia e inunda el texto de espacios pertenecientes a "otra" Irlanda—el oeste, el campo, la llanura central, el río Shannon—que tiene como epicentro la balada y la tumba del joven que murió de amor.<sup>15</sup> La música corona así los relatos de *Dubliners* convocando los espacios de los vivos y los muertos y mostrando la supervivencia de los segundos frente a los primeros: "The time had come for him to set out on his journey westward." Revelando, en otras palabras, el carácter eterno del paisaje que encierra una balada

Hemos pulsado la incidencia de la música en los diferentes relatos comprobando cómo se sincroniza con los ritmos vitales de los personajes, con sus tonalidades afectivas, con sus registros espirituales. Y hemos constatado que la música siempre suena—o deja de sonar—como variaciones de un amor fallido, creando espacios de amor y desamor para las gentes de Dublín. Por eso "oímos" los acordes de la pasión adolescente en "Araby," de la cínica vejación femenina en "Two Gallants," de la falta de coraje en el amor de "Eveline," de la callada amargura de "Clay," de la impotencia afectiva y sexual de "A Painful Case," de la fuerza del recuerdo en "The Dead."

La música alcanza registros muy diversos y asume la función de colorear los paisajes grises de los dublinese, de teñir la ciudad de espacios color sepia—que es el color marchito del tiempo sin retorno—y, sobre todo, la de instalar el hilo musical de la melancolía en cada rincón, en cada personaje, en cada intento malogrado de una vida que pudo haber sido y no fue.

## Notas

<sup>1</sup> Véase Jack W. Weaver, *Joyce's Music and Noise. Theme and Variation in His Writings*. (Gainesville: University Press of Florida, 1998) 4. Véase asimismo Robert Haas, "Music in *Dubliners*," *Colby Quarterly* 28.1 (March 1992): 19-33.

<sup>2</sup> Véase Richard Pine, "Music in Ireland 1848-98. An Overview," *Music in Ireland 1848-1998*, ed. Richard Pine (Dublin: Mercier, 1998) 19, donde escribe:

Music was a necessity in the sense that Dublin, in particular, required a certain level of cultural activity in order to retain its respectability as a capital city. But it was a luxury, in the sense that resources were not committed to raising that activity above the subsistence level.

<sup>3</sup> Seamus Deane, en "Poetry and Song 1800-1900," *The Field Day Anthology of Irish Writing*, Vol. 2, ed. Seamus Deane (Derry: Field Day, 1991) 4-5, resume así no sólo el repertorio de la época sino también el papel de la música en la resistencia antibritánica:

Three kind of music influenced the development of poetry through the century. Moore's Irish melodies provided nationalist sentiment with a degree of respectability that was guaranteed by the possession of a drawing room and a piano forte. When the sentiment prevailed over the nationalist feeling, these melodies, which were for their audience in Ireland like arias from an extended national operetta, had to compete with songs from three genuine operettas that became such an integral part of Dublin musical life by the turn of the century: *The Bohemian Girl* (1843) by Michael Balfe (1803-70), *The Lily of Killarney* (1862) by Julius Benedict (1804-85) and *Maritana* (1845) by William Vincent Wallace (1814-65). Balfe's "I dreamt I dwelt in marble halls," Benedict's "The Moon has raised her lamp above," and Wallace's "Yes, let me like a soldier fall" and "There is a flower that bloometh" became, with Moore's songs, part of the standard repertoire of those ubiquitous tenors including James Joyce's father, Joyce himself and John McCormac. *The Nation's* poets used many old Irish airs and some of their own making to further the militant tradition of rebellion against the English or, as they put it, "Saxon" rule and oppression. Poetry and popular songs became an important weapon in the long war against colonialism. It was assumed, therefore, that when the old Irish music was put to new English lyrics, the native spirit would hibernate the English language rather than be Anglicised by it."

<sup>4</sup> Harry White, *The Keeper's Recital: Music and Cultural History in Ireland 1770-1970* (Cork: Cork UP, 1998) 157-8.

<sup>5</sup> Véase Jean Michel Rabaté, "Silence in *Dubliners*," *James Joyce: New Perspectives*, ed. Colin MacCabe (Brighton: The Harvester Press, 1982).

<sup>6</sup> Mario Vargas Llosa, "El Dublín de Joyce," *La verdad de las mentiras* (Madrid: Alfaguara, 2002) 65.

<sup>7</sup> John Shepherd, *Music as Social Text* (Cambridge: Polity Press, 1991) 20.

<sup>8</sup> Martin Stokes, ed., *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place* (Oxford: Berg, 1994) 3.

<sup>9</sup> White 157.

<sup>10</sup> Véase Zack Bowen, *Bloom's Old Sweet Song: Essays on Joyce and Music* (Gainesville: University Press of Florida, 1995); asimismo Ruth Bauerle, ed., *The James Joyce Songbook* (New York: Garland Publishing Co., 1982); e ibid. ed., *Picking Up Airs: Hearing the Music in Joyce's Text* (Urbana: University of Illinois Press, 1993).

<sup>11</sup> Es evidente la crítica implícita de la manera sofisticada, “anglicada,” de interpretar la canción—por otra parte de un altísimo tono emocional—algo bastante frecuente en la época victoriana y que contrasta con el estilo mucho más puro y simple de los cantantes tradicionales ingleses. Será Tomás Ó Canainn quien nos advierte sobre “this kind of playing practised by performers in the last century, who overloaded all their airsmith arpeggio runs which had no connection with the tune and only emphasized the fact that they were unable or afraid to dwell on the beauty of the air itself.” Véase *Traditional Music in Ireland* (London: Routledge and Kegan Paul, 1978) 36-37.

<sup>12</sup> Yi-Fu Tuan, *Space and Place: The Perspectives of Experience* (London: Edward Arnold, 1977) 92.

<sup>13</sup> Véase Hugh Shields, “The History of the Lass of Aughrim,” *Irish Musical Studies I: Musicology in Ireland*, eds. Gerard Gillen & Harry White (Dublin: Irish Academic Press, 1990) 58-73; *Ibid. Narrative Singing in Ireland* (Dublin: Irish Academic Press, 1993) 47-8. Véase asimismo Richard Ellmann, *James Joyce* (Oxford: Oxford University Press, 1959/1982) 248.

<sup>14</sup> Richard Ellmann, *James Joyce* (New York: OUP, 1959) 165.

<sup>15</sup> Para referirnos a estos espacios sugerimos el término “soundscape.” Véase Ann Saddlemeyer, “Synge's Soundscape,” *Irish University Review* 22 (Spring/Summer 1992): 62.