

TESIS DOCTORAL

AÑO: 2015

“Lennox Robinson y los orígenes del teatro de crítica social en Irlanda”

Autor: María Teresa Osuna Osuna

Licenciada en Filología Inglesa

UNED

Departamento de Filologías Extranjeras y sus Lingüísticas

Facultad de Filología

Director: Dr. D. Ramón Sainero Sánchez

Departamento de Filologías Extranjeras y sus Lingüísticas

Facultad de Filología

Tesis Doctoral

“Lennox Robinson y los orígenes del teatro de crítica social en Irlanda”

Autor: María Teresa Osuna Osuna

Licenciada en Filología Inglesa

Director: Dr. D. Ramón Sainero Sánchez

Dedicatoria

A mi familia por su gran paciencia en todo el tiempo de elaboración de esta investigación, pero, sobre todo, y muy especialmente, a mis padres, María del Carmen y Francisco, por su auténtico interés, comprensión y enorme sacrificio, así como apoyo y ánimo en todo momento.

Y, muy particularmente, a Rafael, sin cuya continua entrega, apoyo, ayuda, colaboración, aliento y directrices, todas emprendidas con gran espíritu de generosidad y sacrificio, no habría sido posible esta ardua tarea de investigación.

Mi más profundo agradecimiento a todos por estar siempre ahí, en las luces y en las sombras.

Agradecimientos

En primer lugar, al Doctor D. Ramón Sainero Sánchez, Director de esta tesis, por su asesoramiento, sugerencias y consejos en la elaboración y resultado final de esta tesis.

En segundo lugar, a las siguientes personas e instituciones por su generosa ayuda y colaboración, y por los permisos necesarios para la reproducción de las imágenes que se incluyen en la investigación: Yolanda Morcillo (Servicio de Información Bibliográfica y Referencia, Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED); Pauline Swords (Abbey Theatre Archives); Jane Gallagher (Special Collections & Archives, Information Services, University of Kent); Glenn Dunne (National Library of Ireland); y Catherine Fitzmaurice (Bandon Genealogy). Asimismo, pedimos disculpas porque en la reproducción de algunas imágenes no se ha podido localizar a los titulares de los derechos de autor.

Y en tercer lugar, a nivel personal, a D. Rafael Jiménez Pascual, Subdirector de la Red de Bibliotecas de la Universidad Nebrija, documentalista y escritor.

Drama e ilustración

La fuerza de su drama ilustra el mundo
en esta tarde incierta de fantasmas;
no ciega la razón de un tiempo en armas
ni oculta su verdad en lo profundo.

Oscura imagen vieja y descompuesta,
xerografía impresa en un pasado
reducto de otro espectro destronado:
obtusa dramaturgia manifiesta.

Busca él siempre en su contra una conciencia,
impuesta entre mil voces animadas
nacidas a un calor de resistencia.

Son voces que despiertan a sus obras,
opuestas a esas otras, derrotadas,
no adscritas a este tiempo de zozobras.

Rafael J. Pascual

Índice

Agradecimientos	3
Índice	5
INTRODUCCIÓN	8
PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO	19
CAPÍTULO 1: Irlanda a principios del siglo XX: el renacer de una identidad nacional	20
1.1. La sociedad irlandesa y los movimientos ideológicos	22
1.2. El nacionalismo lingüístico irlandés de Douglas Hyde	43
1.3. El movimiento dramático irlandés: Fundación del Abbey Theatre	53
1.4. Los hermanos Fay y el nuevo arte dramático experimental	67
PRIMERA PARTE: MARCO EMPÍRICO	87
1.5. Primeros dramas de crítica social	89
1.5.1. <i>London Assurance</i> , de Dion Boucicault	89
1.5.2. <i>The Tale of a Town</i> , de Edward Martyn	107
1.5.3. <i>The Land</i> , de Padraic Colum	121
CAPÍTULO 2: El realismo socio-crítico de Henrik Ibsen en Lennox Robinson y otros escritores irlandeses.	134
2.1. Henrik Ibsen y su influencia en el teatro irlandés: la nueva concepción del teatro moderno.	134
2.2. <i>The Pillars of the Community</i> , <i>A Doll's House</i> , <i>Ghosts</i> y <i>A Public Enemy</i>	135
2.3. Henrik Ibsen y George Bernard Shaw: <i>A Doll's House</i> , <i>Ghosts</i> , <i>Mrs Warren's Profession</i> y <i>Pygmalion</i> .	161
2.4. Henrik Ibsen y Lennox Robinson: Paralelismos y contrastes entre <i>A Doll's House</i> y <i>The Cross Roads</i> .	191

SEGUNDA PARTE: MARCO TEÓRICO	215
CAPÍTULO 3: Lennox Robinson y su entorno familiar y social	218
3. 1. Infancia. Westgrove, Kinsale, Ballymoney	218
3.2. Primeras incursiones en la literatura. Contacto con la Abbey Theatre Company: aproximación a los dramas realistas.	235
3.3. Implicación social y división familiar: acercamiento literario al nacionalismo irlandés.	241
CAPÍTULO 4: Lennox Robinson y el Abbey Theatre	250
4.1. Primeros dramas realistas en el Abbey: <i>The Clancy Name</i> y <i>The Cross Roads</i>	250
4.2. Nuevas técnicas dramáticas como director del «Abbey Theatre»: renovación del estilo realista.	256
4.3. Giras con la compañía del «Abbey» por los Estados Unidos: Boston, Nueva York, Filadelfia y Chicago.	264
SEGUNDA PARTE: MARCO EMPÍRICO	
CAPÍTULO 5: Estudio de las obras de Lennox Robinson en el contexto social irlandés.	
5.1. La cuestión nacionalista	271
5.1.1. <i>Patriots</i>	271
5.1.2. <i>The Dreamers</i>	278
5.1.3. <i>The Lost Leader</i>	284
5.1.4. Pasado, presente y futuro	289
5.2. El antagonismo de dos generaciones	290
5.2.1. <i>Harvest</i>	290

5.2.2. <i>The White Blackbird</i>	299
5.2.3. <i>The Whiteheaded Boy</i>	308
5.2.4. El destino de dos generaciones	315
5.3. El declive de una clase social: análisis sociológico	316
5.3.1. <i>The Big House</i>	317
5.3.2. <i>Killycreggs in Twilight</i>	323
5.3.3. La evolución en los individuos	328
5.4. El conflicto psicológico en la mujer	330
5.4.1. <i>The Clancy Name</i>	330
5.4.2. <i>Crabbed Youth and Age</i>	336
5.4.3. <i>The Far-Off Hills</i>	340
5.4.4. Influencia del código social sobre la mujer	345
5.5. Realidad frente a ficción	346
5.5.1. <i>Church Street</i>	347
5.5.2. <i>The Round Table</i>	350
5.5.3. El conflicto interno en el individuo	355
CAPÍTULO 6: Lennox Robinson visto por la crítica: valoración de sus dramas de crítica social.	357
CONCLUSIONES	367
BIBLIOGRAFÍA	373

INTRODUCCIÓN

Podríamos pensar que toda crítica social lleva implícito un juicio, una reacción, positiva o negativa, consecuencia de un análisis de la sociedad, con la que iríamos en busca de una idea de la evolución y del crecimiento personal de sus miembros, que perseguirían configurar una nueva sociedad. El drama es el género literario que probablemente exponga de manera más cercana las problemáticas sociales y su repercusión en el individuo. Es por ello que, dentro del marco del teatro, pretendemos que nuestro trabajo gire en torno al dramaturgo Lennox Robinson y sus obras de crítica social como difusoras y contextualizadoras del comportamiento de los seres humanos dentro de su comunidad.

Hacia estos dos protagonistas, la comunidad y los individuos que forman parte de ella, habríamos dirigido primordialmente la atención en nuestra investigación por la relevancia que consideramos adquieren en los dramas que Robinson compone bajo la perspectiva del realismo socio-crítico.

Escritor polifacético con una extensa y enriquecedora trayectoria en el mundo del teatro como dramaturgo, actor, director, productor y miembro del comité directivo del Abbey Theatre, por esa simbiosis con *su* teatro y sus aportaciones al drama con sus obras de crítica social, podríamos pensar que Lennox Robinson ha sido, y es, una figura que ha marcado una impronta en la configuración pasada y futura del primer teatro nacional de Irlanda. El alcance de dicha impronta es lo que queremos averiguar con el papel que ejerce Robinson en el drama socio-crítico. A ello debemos añadir cómo, “*apart from the sheer volume of his output and its high quality, Robinson had a knack for exploring new themes and in the end wrote many different types of drama, from peasant play to metadrama and from political play to social comedy and psychological drama*” (Vormann, 2001, p. 9).

Los objetivos de esta tesis son analizar dichas obras en torno a distintos grupos temáticos en los cuales la sociedad y los individuos se convierten en figuras imprescindibles y necesarias dentro del contexto social; asimismo, exponemos el marco histórico que favorece la implantación de la corriente del realismo en Irlanda a comienzos del siglo XX, hasta explicar de qué modo Robinson se sitúa con sus dramas a la vanguardia de dicho movimiento.

Emprendemos esta investigación centrada en la figura de Lennox Robinson como dramaturgo que podría haber estado un periodo de tiempo a la sombra de otros escritores contemporáneos que obtendrían mayor reconocimiento, como William Butler Yeats, Lady Gregory y John Myllington Synge. Nuestro interés, a modo particular, ha estado siempre relacionado con el género costumbrista y la crítica social. La lectura de los dramas sociales de Robinson nos ha abierto la puerta para investigar sobre este tema. Nuestra hipótesis de que el dramaturgo tiene o tuvo un papel destacado en el teatro de crítica social, dada la circunstancia opuesta del desconocimiento general actual sobre su figura y el protagonismo que en su día tuvo en el Abbey, se va a verificar al final.

El núcleo de nuestro trabajo se centra en sus reconocidos como “social dramas” bajo aquellos aspectos que se materializan dentro de un contexto de crítica social. Son catorce obras de entre, aproximadamente, treinta que componen casi la totalidad de su producción dramática. Para haber sido un dramaturgo de enorme influjo e implicación en el teatro irlandés del siglo XX apenas encontramos dos publicaciones que se dediquen exclusivamente a un estudio extenso y en profundidad de su figura: la primera, de Michael J. O’Neill, *Lennox Robinson* (1964); la segunda, la tesis doctoral de Hartmut Vormann *The Art of Lennox Robinson: Theoretical Premises and Theatrical Practice* (2001). Esto respaldaría la presunción de que es un autor poco conocido. Existe una tercera, la introducción de Christopher Murray a la publicación *Selected Plays of Lennox Robinson* (1981), donde simplemente se hace una breve presentación biográfica de Lennox Robinson y de las obras

escogidas para el volumen en cuestión: *Patriots, The Whiteheaded Boy, Crabbed Youth and Age, The Big House, Drama at Inish y Church Street*.

Compartimos la afirmación de Vormann de que O'Neill, deserves credit for his survey of Robinson's life and work. Carefully as he charts Robinson's development as a dedicated man of the theatre, however, O'Neill does not really analyse the plays. In the course of his plot summaries he invariably alleges some fault so that he can dismiss the work in question and continue with his account of Robinson's career. (p. 13).

Esto justifica el que, de acuerdo con nuestra hipótesis y objetivos, procedamos a estudiar las obras de forma complementaria a Vormann, pues el análisis de ambos trabajos es distinto.

La tesis doctoral de Vormann se divide en dos partes: la primera pretende "to give a detailed account of what might be called his [Robinson's] aesthetics of drama" (Vormann, 2001, p. 15); la segunda se centra en un análisis de las obras de nuestro dramaturgo "not just with regard to their effect on other dramatist but also with a view to ascertaining their intrinsic value. The emphasis, however, will be on analysis rather than on value judgements" (p. 15). A pesar de que se ha explorado en fondos archivísticos de instituciones como The National Library of Ireland, The British Library y The New York Public Library en busca de estudios actualizados de carácter científico a partir de la investigación de Vormann, no se ha localizado ninguno. Consideramos que nuestra investigación es un estudio selectivo de los dramas de Robinson en el contexto de crítica social, un elemento marcadamente diferenciador del análisis, bajo el marco de la "theatrical practice", que realizaría Vormann. Estimamos que lo hasta aquí expuesto trataría de justificar el carácter innovador de nuestra investigación. Pero, además, previamente hemos realizado una contextualización histórica de la corriente del realismo, a la que se adscribe Robinson; también, un estudio, en particular, de los "social

dramas” del maestro noruego Henrik Ibsen, que supusieron la antesala de los primeros dramas socio-críticos irlandeses; un análisis comparativo de estos con los primeros “realistic dramas” irlandeses; y, muy particularmente, una comparativa y un paralelismo entre dos figuras irremplazables en el género del drama socio-crítico: Ibsen y Robinson. Las de ambos son composiciones centradas en planteamientos de problemas sociales, morales y políticos contemporáneos con una demolición de los convencionalismos y una presentación de sentimientos e ideales recién descubiertos.

En definitiva, creemos que nuestra investigación complementaría el último estudio sobre Lennox Robinson que realiza Vormann en el año 2001, aportando una especialización en las obras de aquél en un contexto de crítica social, muy especialmente si tenemos en cuenta que estas componen uno de los tipos de drama que llevaría a Robinson a la cima.

Para intentar dar respuesta a la hipótesis propuesta nos planteamos las siguientes preguntas, que se resolverán al dar cumplimiento a nuestros objetivos:

- a) ¿Qué significa el género del teatro para Lennox Robinson?
- b) ¿Por qué su figura es merecedora de un estudio pormenorizado?
- c) ¿Cuál es el proceso evolutivo de su implicación y entrega absoluta al primer teatro nacional de Irlanda?
- d) ¿Por qué su identificación principalmente con el drama socio-crítico?
- e) ¿Qué aportan sus dramas realistas a la sociedad en general y al teatro en particular?

Para poder responderlas se ha elaborado un diseño investigador bajo un marco teórico y un marco empírico en dos cuerpos bien diferenciados: el de los orígenes del teatro de crítica social, que contextualiza el trabajo, y el que se centra en la figura de Lennox Robinson, la parte biográfica y la analítica de sus obras como dramaturgo perteneciente a la corriente del realismo.

Nuestro trabajo está organizado en seis capítulos: En el capítulo 1 ofrecemos una contextualización histórica del renacer del sentimiento de identidad nacional y del espíritu independentista y patriota que confluye en la progresiva implantación de la corriente del Irish Literary Revival en la sociedad irlandesa; también en la fundación de movimientos ideológicos que abogan por la recuperación de un nacionalismo cultural en la sociedad, conquistando al público mediante la actividad teatral a través del primer teatro nacional de Irlanda, el Abbey Theatre. Este objetivo condiciona radicalmente los textos dramáticos a representar en el nuevo Teatro, obras exclusivamente celtas e irlandesas de elevado nivel, con objeto de llenar un espacio vacío e interferir en la concepción de patria irlandesa supeditada a los ingleses. Observamos cómo despuntan los primeros dramas líricos con elementos simbolistas, para enseguida abrirse camino las obras pertenecientes a la nueva corriente del realismo impulsada con éxito en el Continente por Henrik Ibsen. Este nuevo movimiento contribuye eficazmente al auge del Abbey Theatre, porque en Irlanda se responde con bastante acierto al nuevo modelo de teatro moderno que se forja definitivamente en él. Seremos testigos de cómo, aunque Robinson emprende el camino hacia la nueva “realistic school”, nunca se alejará por completo de la influencia inspiradora del idealismo del poeta y dramaturgo William Butler Yeats.

A la figura de Ibsen y la introducción e influencia de sus dramas en el teatro irlandés dedicamos el capítulo 2. Aquí abordamos de qué modo el maestro noruego se convierte en una de las revelaciones más significativas y cómo sus dramas de crítica social son un estímulo para los jóvenes dramaturgos irlandeses, entre ellos Edward Martyn, Dion Boucicault y Padraic Colum, porque cuestionan los convencionalismos, la hipocresía, la mezquindad, las debilidades de la sociedad. Nos centramos en la aportación de Ibsen con sus composiciones *The Pillars of the Community*, *A Doll's House*, *Ghosts* y *A Public Enemy*, por tratarse de “social dramas” desafiantes que conquistan y *arrastran* a Edward Martyn, a George Bernard

Shaw y a nuestro dramaturgo. De ahí el estudio, así como las comparaciones sistemáticas y paralelas, entre *A Doll's House* y *Ghosts*, de Ibsen, con *Mrs Warren's Profession* y *Pygmalion*, de Shaw, por un lado; y entre *A Doll's House* y *The Cross Roads*, de Lennox Robinson, por otro. Hemos elegido al dramaturgo irlandés Bernard Shaw por su plena identificación y valoración de los dramas sociales de Ibsen en la aportación de éste al teatro moderno que se desarrolla en Irlanda. Bernard Shaw es de los dramaturgos irlandeses que mejor toma el testigo y profundiza en el drama social moderno concebido por Ibsen, hasta el punto de escribir el ensayo *The Quintessence of Ibsenism*. Estudiamos el enfoque que Ibsen confiere a sus propios dramas, dirigido particularmente hacia sus personajes, individuos que siguen unas pautas de comportamiento encaminadas a luchar en contextos de animadversión social y a reaccionar contra el estricto sometimiento a las normas sociales.

En el capítulo 3 abordamos la parte biográfica de Robinson relacionada con su atracción e incursión en el género del teatro. Somos conocedores de hasta qué punto su timidez y su modestia marcan de un modo muy especial su personalidad para siempre, fomentan su vocación hacia la escritura desde muy joven y le conducen al mundo de los adultos. Partiendo de estas inquietudes de tipo intelectual Robinson contacta con círculos literarios, y se ofrece para colaborar en la primera revista literaria creada por su familia, *Contributions*. Consolida su admiración por Yeats y se inclina por el idealismo desplegado por los fundadores del Irish Literary Renaissance, movimiento a favor del fomento y desarrollo de la literatura en gaélico.

En el capítulo 4 tenemos la oportunidad de observar en Robinson su proceso de entrega al teatro en cuerpo y alma a partir del momento en que tiene ocasión de ver la representación de la obra de Yeats *Kathleen Ni Houlihan*. Cómo confirma consigo mismo su interés por este género porque reconoce que siente la necesidad de “sing of what I know”, y

su decisión de escribir su primer drama irlandés, *The Clancy Name*. Esta primera composición sentará las bases del “realistic movement”.

Robinson se asoma ya de manera inequívoca a la nueva escuela e invita a una aproximación a ella con el deseo de que la incorporen definitivamente en el Abbey. Cuando nuestro dramaturgo comienza a convertirse en escritor profesional que cultiva un tipo de drama con cierto éxito, Yeats, director del Abbey Theatre, le nombra director de escena también del Abbey. Robinson desarrolla una nueva técnica dramática en su teatro y se coloca a la vanguardia de la nueva corriente del realismo que emerge en el teatro irlandés. Su figura emerge con fuerza y triunfa entre el insaciable público del Abbey; comienzan las giras de la compañía por ciudades de los Estados Unidos como Boston, Nueva York, Filadelfia y Chicago.

En el capítulo 5 estudiamos aquellos dramas de Robinson que se centran en un realismo socio-crítico, corriente que le conduciría a su inmersión en el género de la comedia satírica, con la que también triunfaría y obtendría un reconocimiento mayor por parte de sus contemporáneos. La elección de las obras se ha hecho en función de las diferentes temáticas que consideramos sustanciales dentro del contexto social, y con objeto de probar que el comportamiento de los individuos va encaminado generalmente a entregarse a una sociedad con unas normas sociales y morales que han de someterse a reformas si como seres humanos deseamos alcanzar cierta plenitud. Circunscritos bien a una cuestión nacionalista; a un conflicto con personas de distinta generación a la nuestra; a un declive de la clase social a la que pertenecemos; a un conflicto psicológico; o a nuestro mundo ficticio frente al real; cualquiera que sea la problemática que nos envuelva, deriva hacia un mismo núcleo: alcanzar un ideal, el de la libertad en el individuo.

Finalmente, en el capítulo 6 exponemos el triunfo conseguido por Robinson con sus dramas de crítica social y sus comedias satíricas, gracias a que sus textos dramáticos abordan

los temas más acordes con las circunstancias y requisitos impuestos por la sociedad.

Analizamos cómo se produce progresivamente la evolución en el dramaturgo a través de sus obras, hasta que alcanza la madurez, el éxito y el reconocimiento por parte del público de su teatro, de los críticos y de sus contemporáneos.

Para nuestra investigación se ha recurrido principalmente al método deductivo-inductivo: partimos de lo general, el marco histórico, para dirigirnos a lo particular, el estudio biográfico de Robinson y un análisis selectivo de sus obras agrupadas bajo un contenido común enmarcado siempre dentro de un contexto de crítica social. Una breve introducción presenta las obras y la unidad temática del grupo antes de iniciar el nudo de nuestro análisis. Aquí estimamos importante conectar la obra en cuestión con el Abbey Theatre para un conocimiento del grado de implicación de nuestro dramaturgo con su teatro. Para las obras se realiza un estudio descriptivo de aquellos personajes más comprometidos con un contexto y una problemática social determinada. A modo de conclusión, un breve desenlace al final de cada apartado sirve para fijar un objetivo común a las obras de cada grupo; se enfoca hacia la necesaria reacción en el individuo de enfrentarse a la sociedad para configurar y conquistar un nuevo horizonte y unos nuevos ideales a nivel social y personal.

El método descriptivo se combina, así, con la fórmula analítica-sintética y con el procedimiento deductivo-inductivo. Consideramos que la metodología empleada supone una aportación relevante para la validación de la investigación como refuerzo para distinguir las particularidades y propiedades de las obras enmarcadas en el realismo socio-crítico.

Finalmente, en lo que respecta a las fuentes bibliográficas, hemos tenido acceso principalmente a fuentes primarias, fuentes documentales y fuentes originales de información que constituyen material de primera mano, porque consideramos que nos han permitido centralizar nuestro trabajo en el enfoque de crítica social. Aquí incluimos las obras, sometidas

a estudio en nuestro trabajo, de: Dion Boucicault, *London Assurance*; Edward Martyn, *The Tale of a Town*; Padraic Colum, *The Land*; Henrik Ibsen, *The Pillars of the Community*, *A Doll's House*, *Ghosts* y *A Public Enemy*; George Bernard Shaw. *Mrs Warren's Profession* y *Pygmalion*; y, por último, las de Lennox Robinson que forman el núcleo de nuestra investigación: *The Cross Roads*, *Patriots*; *The Dreamers*; *The Lost Leader*; *Harvest*; *The White Blackbird*; *The Whiteheaded Boy*; *The Big House*; *Killycreggs in Twilight*; *The Clancy Name*; *Crabbed Youth and Age*; *The Far-Off Hills*; *Church Street* y *The Round Table*. Se ha hecho la selección, en concreto, de estas catorce obras de entre la producción dramática de Robinson por contener mayor fuerza y canalizar mejor los elementos de estudio del trabajo centralizados en la crítica social. Han quedado excluidas aquellas que quedan fuera del campo de nuestro estudio enfocado a la crítica social, como *The Lesson of His Life* (una farsa); *Never the Time and the Place* (una breve sátira sobre la videncia), *All's Over, Then?* (drama psicológico en torno al amor) y *Ever the Twain* (sátira sobre la cultura e identidad americana en confrontación con la europea). También otras cuya temática resulta repetitiva de algunos dramas ya analizados, como *Drama at Inish*, *Give a Dog y Bird's Nest*; y aquellas que no fueron representadas en el Abbey, como *When Lovely Woman*¹, porque estimamos necesario para nuestro trabajo que los dramas tengan una relación directa con el Abbey Theatre dada la estrecha conexión de nuestro dramaturgo con dicho teatro.

No obstante, un primer grupo de fuentes secundarias que consideramos necesarias son aquellas que proporcionan una panorámica extensa sobre los orígenes del teatro en Irlanda. Entre esta bibliografía incluimos publicaciones como la de Andrew E. Malone, *The Irish Drama* (1929); Una Ellis-Fermor, *The Irish Dramatic Movement* (1967); y Mary Luckhurst, *A Companion to Modern British and Irish Drama: 1880-2005* (2006).

¹ Según O'Neill, "the Abbey directors refused the play because they considered it too blasé in tone and not suitable for Abbey requirements" (p. 143).

Un segundo grupo lo constituyen volúmenes que se centran en la figura del dramaturgo noruego Henrik Ibsen. Aquí la bibliografía hallada es abundante, pero se ha realizado una selección concretada en el realismo y los “social dramas” del maestro noruego, por ser el tema de nuestra investigación. Dentro de este grupo incluimos a autores como Malcolm Bradbury, con *El mundo moderno: diez grandes escritores* (1990); Cándido Pérez Gallego, con *Para leer a Henrik Ibsen: inventor del teatro actual* (1990); Robert Brustein, con *The Theatre of Revolt: Studies in modern drama from Ibsen to Genet* (1991); o Jorge Dubatti, con *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno* (2006).

Un tercer grupo está constituido por obras en torno a la figura de George Bernard Shaw como impulsor del teatro moderno. Podemos citar las publicaciones de Agustín Hamon con *El Molière del siglo XX: Bernard Shaw y su teatro* (1911); Antonio López Santos con *Bernard Shaw y el Teatro de Vanguardia* (1989); y Gilbert K. Chesterton *George Bernard Shaw: Biografía* (2010).

Si con los tres primeros grupos referidos nuestro propósito es ofrecer una panorámica amplia de los orígenes del teatro de crítica social, el cuarto grupo nos sirve para aportar datos biográficos más exhaustivos sobre la figura de Lennox Robinson. Dentro de él incluimos a un autor cuyo estudio resulta imprescindible para nuestra investigación: Michel J. O’Neill con *Lennox Robinson* (1964); también, pero como fuentes primarias, las aportaciones que realiza el mismo Robinson con sus dos relatos autobiográficos, *Three Homes* (1938) y *Curtain Up: an Autobiography* (1942).

Para el quinto y último grupo, el de las obras propiamente objeto de nuestro estudio, Hartmut Vormann y su tesis doctoral *The Art of Lennox Robinson: Theoretical Premises and Theatrical Practice* (2001), resulta esencial si queremos proporcionar información basada en un análisis actualizado de los dramas socio-críticos que componen el conjunto de nuestro trabajo, teniendo en cuenta que a partir de la tesis de Vormann no hemos localizado otras

publicaciones de investigación más actuales sobre la producción dramática de Robinson objeto de nuestra tesis.

Existe una documentación, principalmente en la National Library of Ireland, en forma de manuscritos y cartas, de y sobre la figura de Robinson, que excedía el propósito de una investigación canalizada a través del trabajo analítico de las obras seleccionadas del propio Robinson como fuente primaria, así como del resto de bibliografía utilizada como respaldo a la parte teórica y de contextualización del trabajo, identificados ambos con las partes ya descritas de la investigación.

En las conclusiones se responderá y se verificará la hipótesis planteada de que, a pesar del desconocimiento general actual sobre su figura, el dramaturgo tuvo un papel destacado en el teatro de crítica social y un notorio protagonismo en el *Abbey*. Se dará fe del cumplimiento de los objetivos para situar correctamente la figura del autor tras el desarrollo de la investigación.

Un posible campo de estudio alternativo para futuros investigadores interesados en las relaciones de Robinson con otros de los autores, que nosotros mismos hemos analizado en este trabajo, estaría en la extracción de datos e información que contienen los manuscritos y la correspondencia mantenida entre ellos como complemento a los estudios de investigación realizados sobre una figura de la dramaturgia tan desconocida como Lennox Robinson.

PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 1: Irlanda a principios del siglo XX: el renacer de una identidad nacional

A finales del siglo XIX, asistimos en Irlanda al renacimiento de un sentimiento de identidad nacional profundamente arraigado gracias a un agudo espíritu independentista y patriota, con tintes de libertad política, y al descubrimiento de un pasado cultural glorioso y propio. El nacionalismo se constituye ya como una fuerza social considerable que penetra más allá del campo de la política, haciendo sentir su presencia en Dublín, especialmente entre la juventud y la intelectualidad, que de forma activa le muestran su lealtad. Una obligación creciente de desarrollar un tipo especial de política nacionalista, entusiasta y antibritánica, salta a la escena política y, sobre todo, a la política cultural. La apremiante necesidad del país de creer en sí mismo fomenta la búsqueda de una identidad propia ligada a un pretérito de esplendor. La labor de continuidad con dicho pasado, de los escritores irlandeses, les permite independizarse de la tradición literaria inglesa, de la que distan en numerosos aspectos, convirtiéndose en los portavoces de un pensamiento nacional y en vehículos de expresión de ideas y sentimientos. Nos presentan Irlanda tal y como es, no como observadores sino desde la experiencia personal, mostrando en su obra su propia personalidad y un estilo único, lo contrario de lo que demandaba el público, peligrosamente sensible y reacio a renunciar a toda forma de pensamiento que resultara familiar. El hecho de que Dublín sea una pequeña ciudad homogénea representa un factor que influye en la tensión existente entre el dramaturgo y el público en el momento en que se destrozan sobre el escenario las actitudes y abstracciones complacientes, así como la imagen del país.

Para lograr transmitir lo auténtico de la personalidad se empieza a utilizar el idioma anglo-irlandés como resultado de un pueblo que habla una lengua pero sigue pensando en otra: a finales del siglo XIX el irlandés es el idioma de los hogares y el inglés, de la Iglesia, la política, la prensa, el sistema educativo, el comercio. El inglés es necesario en el ámbito

laboral a todos los niveles, en el Ejército, en la Policía; su conocimiento constituye una ventaja para los emigrantes irlandeses que se marchan principalmente a países de habla inglesa; incluso los emigrantes de habla irlandesa escriben las cartas que envían a casa en inglés, por sus escasos conocimientos de irlandés. Al obtener unos importantes beneficios aprendiendo el idioma anglosajón, los irlandeses lo aprenden con entusiasmo. Pero, el coste en términos culturales es muy alto, pues van desapareciendo folklore, canciones y poesía tradicionales que se transmitían de generación en generación. El empobrecimiento cultural y el cambio lingüístico a resultas del abandono del irlandés, que se realiza con absoluta indiferencia por una elevada dosis de ignorancia, provocan la reacción de los intelectuales y de los escritores, que recurren a la lengua irlandesa como herramienta fundamental para responder y expresar los estados de ánimo, las emociones y los sentimientos del pueblo.

Consiguen renovar la conciencia y fomentar una nueva comprensión de la política, el deporte, el idioma y la cultura en su sentido más amplio: logran que Irlanda vuelva a ser interesante para los propios irlandeses. Fomentan la recuperación del ideal nacional, el renacimiento del interés en la lengua irlandesa y su restablecimiento como idioma vivo, todo ello como germen para el proceso de *desanglicización* en un país anglicanizado a través de la educación,² la presión social y el hambre.

En las décadas de 1880 y 1890, Irlanda se distingue claramente de Inglaterra en ciertos aspectos: desarrolla una política republicana basada en los derechos de los ciudadanos; existe una literatura y una cultura política modernistas: una generación más joven y muy formada, al hallar pocos puestos disponibles acordes con sus capacidades o aspiraciones, se vuelca en la escritura y abandona la política para orientarse hacia tareas instructivas e intelectuales. Las

² El idioma de la enseñanza es una lengua vernácula estandarizada. Para los irlandeses que permanecen en su propio país, esa lengua es la inglesa, y la vida llevada en el ámbito del idioma inglés se convierte en una suerte de expatriación.

mujeres irlandesas, tanto unionistas como nacionalistas, se implican cada vez más en la vida pública y en fines específicamente políticos y formativos, convirtiéndose una minoría de ellas en la primera generación de irlandesas que acceden a una educación superior universitaria o de tercer nivel.

El desarrollo político y cultural que se produce en el país a resultas de la necesidad imperiosa de Irlanda de distinguirse de Inglaterra se traduce en el surgimiento de unas teorías intelectuales que abarcan tanto al protestantismo como al catolicismo, al unionismo y al nacionalismo, como la base del renacer gaélico de finales del siglo XIX.

Aunque con un importante componente político, dicho idealismo cultural está bastante más preocupado en hacer renacer el interés por cada elemento del pasado irlandés – tradición, lengua, vida cotidiana, mitología, historia –, de manera que se devuelva todo el orgullo y la confianza en sí mismos a los irlandeses. Las tradiciones y los idiomas de naciones olvidadas ya no se consideran vestigios extraños, sino contribuciones frescas a la cultura europea.

1.1. La sociedad irlandesa y los movimientos ideológicos

Con estas premisas surgen una serie de pequeñas organizaciones o movimientos, aparentemente marginales e independientes entre sí, que dan paso a un nacionalismo cultural. En un principio tratan de avivar la atracción por el idioma con la publicación de antiguos manuscritos irlandeses, pero no hallan eco entre sus paisanos por ser un interés puramente académico, centrado en trabajos considerados eruditos. Como durante un siglo o más el único intento por enseñar o editar en irlandés había sido obra de sociedades proselitistas, a la población católica romana de Irlanda le habían enseñado a mirar con recelo a aquellos que trataban de aprender su idioma, sin realizar ninguna tentativa por hacer revivir la lengua muerta.

En el contexto de este despertar a las tradiciones y los valores característicos del pueblo irlandés se crea, en 1884, The Gaelic Athletic Association (GAA) “con el objeto de preservar y cultivar nuestros pasatiempos nacionales y de aportar distracciones a los irlandeses en sus horas de esparcimiento” (O’Beirne Ranelagh, 1999, p. 147).

Tras fundar el Dublin Metropolitan Hurling Club en diciembre de 1883, Michael Cusack, profesor de la escuela pública y atleta en su juventud, amante de la cultura, la lengua y la literatura gaélica - participa activamente en el movimiento a favor del renacimiento del irlandés -, considera junto a Maurice Davin, ex-atleta de reputación internacional, fundar una organización nacional para la preservación del deporte irlandés.

Impulsado por un fuerte sentido de identidad con su pueblo, un carácter en extremo patriota y un sentimiento de hostilidad hacia el Gobierno, las instituciones del Estado y las fuerzas de la ley y el orden, Cusack comienza a publicar varios artículos anónimos en los periódicos nacionalistas *United Ireland* y *The Irishman*. El 11 de octubre de 1884 ambos periódicos publican su artículo “A word about Irish athletics”, donde apela al pueblo irlandés a rechazar los deportes y las costumbres inglesas, *importados e impuestos* hasta destruir la nacionalidad irlandesa. Se marca como objetivo fomentar todos los juegos y pasatiempos propiamente irlandeses, así como promover el patriotismo local e inspirar cierta hostilidad intransigente hacia los deportes extranjeros. Al igual que otros nacionalistas, considera el atletismo y deportes como el *hurling*,³ el fútbol y el balonmano juegos intrínsecamente irlandeses que deben practicarse para promover una identidad patria distintiva, porque la recuperación de los deportes tradicionalmente irlandeses implicará una nueva moral y el estímulo del orgullo por la nación. Cusack rechaza el control que ejerce la Amateur Athletic Association de Inglaterra e insta a los irlandeses a recuperar la integridad y una Irlanda irlandesa:

³ Deporte irlandés a medio camino entre el jockey y el rugby. *Gran Diccionario Larousse* (2004).

The Irishman.

No movement having for its object the social and political advancement of a nation from the tyranny of imported and enforced customs and manners can be regarded as perfect if it has not made adequate provision for the preservation and cultivation of the National pastimes of the people. Voluntary neglect of such pastimes is a sure sign of National decay and of approaching dissolution. The strength and energy of a race are largely dependent on the National pastimes for the development of a spirit of courage and endurance. A warlike race is ever fond of games requiring skill, strength, and staying-power. The best games of such a race are ever free from danger. But when a race is declining in martial spirit, no matter from what cause, the national games are neglected at first and then forgotten. And as the corrupting and degrading influences first manifest themselves in capital towns and large cities, so, too, we find that the national pastimes and racial characteristics first fade and disappear from such large centres of population. And further, as persons whose reason is unhinged often put off the substantial and decent clothes suitable to their condition, and deck themselves in gaudy frippery and fading flowers, thereby demonstrating that the throne of man's dignity is uncrowned, so, too, we find the deteriorating residents of cities and the thoughtless votaries of fashion ever impatiently looking out with feverish anxiety for some change in their dreary pastimes after having abandoned those of the people. The corrupting influences which for several years have been devastating the sporting grounds of our cities and towns are fast spreading to our rural population. Foreign and hostile laws and the pernicious influence of a hated and hitherto dominant race drove the Irish people from their trying-places at the cross-roads and hurling fields back to their cabins where but a few short years before famine and fever reigned supreme. In these wretched homes—homes consecrated by sufferings which should appal the devil—the Irish peasant too often wasted his evenings and his holidays in smoking and card-playing. A few years later a so-called revival of athletics was inaugurated in Ireland. The new movement did not originate with those who have ever had any sympathy with Ireland or the Irish people. Accordingly labourers, tradesmen, artists, and even policemen and soldiers were excluded from the few competitions which constituted the lame and halting programme of the promoters. Two years ago every man who did not make his living either wholly or partly by athletics was allowed to compete. But with this concession came a law which is intolerable as its existence in Ireland is degrading. The law is, that all Athletic Meetings shall be held under the rules of the Amateur Athletic Association of England, and that any person competing at any meeting not held under these rules should be ineligible to compete elsewhere. The management of nearly all the meetings held in Ireland since has been entrusted to persons hostile to all the dearest aspirations of the Irish people. Every effort has been made to make the meetings look as English as possible—foot-races, betting and flagrant cheating being their most prominent features. Swarms of job-hunting mashers sprang into existence. They formed Harrier Clubs, for the purpose of training through the winter, after the fashion of English professional athletes, that they might be able to win and pawn the prizes offered for competition in the summer. We tell the Irish people to take the management of their games into their own hands, to encourage and promote in every way every form of athletics which is peculiarly Irish, and to remove with one sweep everything foreign and inimical in the present system. The vast majority of the best athletes in Ireland are Nationalists. These gentlemen should take the matter in hand at once, and draft laws for the guidance of the promoters of meetings in Ireland next year. The people pay the expenses of the meetings, and the representatives of the people should have the controlling power. It is only by such an arrangement that pure Irish athletics will be revived, and that the incomparable strength and physique of our Race will be preserved.

Artículo de Cusack titulado “A Word about Irish Athletics” publicado por los periódicos *The Irishman* y *United Ireland*.

Cusack cuenta con el apoyo de Maurice Davin en la formación y organización de la nueva sociedad deportiva; sin embargo, éste recomienda la redacción de un manual con unas normativas para todos los deportes irlandeses en una carta que reciben los periódicos *The Irishman* y *United Ireland*:

Dear Sir – I am much very pleased to see that you take an interest in Irish Athletics. It is time that a handbook was published with rules, &c., for all Irish games. The English Handbooks of Athletics are very good in their way, but they do not touch on many of the Irish games which, although much practised, are not included in the events on programmes of athletics sports (...) If a movement such as you advise is made purpose of reviving and encouraging Irish games and drafting rules, &c., I will gladly lend a hand if I can be of any use. (Davin, 1884).

El 27 de octubre elaboran una circular - que publican los periódicos nacionalistas *United Ireland*, *Freeman's Journal* y *Irish Sportsman*, así como el periódico inglés *Daily Telegraph* - en la que anuncian que se va a celebrar una reunión para debatir el futuro del deporte en Irlanda, así como la fundación de una sociedad para el fomento de los deportes tradicionales irlandeses y la preservación y el cultivo de los pasatiempos nacionales:

You are earnestly requested to attend a meeting which will be held at Thurles on the 1st of November to take steps for the formation of a Gaelic Association for the preservation and cultivation of our National Pastimes and for providing rational amusement for the Irish people during their leisure hours. The movement which it is proposed to inaugurate has been approved by Mr. Michael Davitt, Mr. Justin McCarthy, M.P., Mr. William O'Brien, M.P., Mr. T. Harrington, M.P., and other eminent men who are interested in the social elevation of the race.

(University College Cork, Ireland. Recuperado de

http://multitext.ucc.ie/d/First_Meeting_of_the_Gaelic_Athletic_Association_GAA_November_1884).

En esta histórica reunión se elige definitivamente el nombre oficial de la organización, the Gaelic Association for the Preservation and Cultivation of National Pastimes; más adelante, the Gaelic Athletic Association:

Two clergymen – Father Keran, of Carton, County Clare, and Father Cantwell, of Thurles – wrote expressing their approval of the movement, and Mr Morrison Little, the Secretary of the Caledonian Association, also wrote in terms of warm approval. Mr C. Crowley, of Bandon; Mr George Listen, solicitor, Bruff; and Mr John Hargrave, Six-mile-bridge, County Clare, promised every assistance to the movement.

On the motion of Mr Cusack, seconded by Mr Power, Archbishop Croke, Mr Parnell, and Mr Davitt were appointed patrons of the new association; and on the motion of the same gentleman, the title of the new association was fixed as ‘The Gaelic Association for the Preservation and Cultivation of National Pastimes’.

(University College Cork, Ireland. Recuperado de

http://multitext.ucc.ie/d/First_Meeting_of_the_Gaelic_Athletic_Association_GAA_November_1884).

Aunque se celebra un segundo encuentro en diciembre de 1884 en el Hotel Victoria de Cork, no es hasta la celebración de la reunión de enero de 1885 cuando definitivamente se da el paso de redactar una normativa o reglamento para todos los deportes irlandeses. El fuerte apoyo con que cuenta la nueva organización, a resultas del énfasis y la importancia que se le otorga a los juegos domésticos y a la necesidad de que estén bajo control nacional, resulta básico y significativo en el aumento del número de clubes que se afilian a la GAA; resurgen deportes ya desaparecidos como el hurling y el fútbol. En octubre de 1885 se celebra la primera reunión general anual de la GAA, donde se exponen los logros obtenidos por la Asociación en todo el país en el periodo de un año: el más notorio, la celebración de ciento cincuenta reuniones deportivas en torno a juegos como el hurling, el fútbol y el atletismo, contando todos ellos con un gran apoyo del público.

Sin embargo, este enorme aliento y aceptación comienzan a diluirse cuando, en 1886, Cusack es expulsado como secretario de la organización a consecuencia del control que

ejercen sobre la GAA los *Fenianos*⁴, nacionalistas irlandeses que se oponen al dominio británico sobre Irlanda, y del nuevo carácter político que adopta dicho movimiento en la década de 1890. A partir de 1901, la GAA se reconstruye de nuevo como grupo abiertamente nacionalista pero no explícitamente revolucionario: se excluye de la asociación a toda persona que participe en deportes extranjeros y a cualquier miembro de la Policía y de las Fuerzas Armadas británicas.

La GAA, finalmente, inicia una transformación de la vida social en Irlanda acompañada de una revitalización⁵. Irlanda muestra una actitud antibritánica porque importa de Inglaterra su moda, su literatura, su música, sus danzas, sus juegos y sus pasatiempos, hasta el absoluto descrédito de los deportes nacionales. La actitud de rechazo a los juegos extranjeros es expresión de un espíritu de cruzada que busca salvar a la nación de una anglicanización. La GAA ayuda a promover un nuevo sentido del orgullo irlandés, despertando tanto el interés de la Irlanda rural como el de los intelectuales, preocupados por el lamentable empobrecimiento de la cultura irlandesa.

⁴ En 1858 John O' Mahony fundó una sociedad secreta americano-irlandesa auxiliar a la que denominó la Hermandad Feniana por la legendaria banda de guerreros de Fiann MacCool, la Fianna (O'Beirne, 1999, p. 119).

⁵ Así lo testimonia Monseñor J.B. Dollard en 1907 cuando habla de la transformación que experimenta la parroquia de Mooncoin en el Condado de Kilkenny, donde pasó su niñez y adolescencia:

I remember the great change that came over the country. Until then everything was lonely and stagnant, and the young men in their idle hours loitered in dull fashion by the street and fence corners. In a few months how different things became! The country was soon humming with interest and activity, the ambitions of the young men were aroused, every parish had its newly-formed hurling or football team, prepared to do or die for the honour of the little village (...) The GAA widened the horizons of the young men and made them proud of their country, giving them a new interest in it. (pp.18-19).

The Gael

THE OFFICIAL JOURNAL OF THE
GAELIC ATHLETIC ASSOCIATION.

No. 38. VOL. I.]

{Registered for Transmission
Abroad.}

SATURDAY, JANUARY 7th, 1888.

PRICE ONE PENNY.

THE THURLES CONVENTION.

On Wednesday last, in accordance with the arrangements made by the Provisional Committee (Messrs. Davin, Power, Frewin, and O'Riordan), the representatives elected by the various counties, met at Thurles. There were close on a hundred delegates in attendance. Before the proceedings commenced, and while the delegates were being admitted, some questions of dispute arose as to the admission of the delegates from Limerick, Kilkenny, and Waterford. In the latter county two conventions were held—one at Kilmachomas, and the other in Waterford City. In Kilkenny a misunderstanding arose as to where the convention should be held, and the result was that two conventions were also held there—one in the Workingmen's Club and the other in the Tholsel; while at Limerick a small section of the delegates assembled at the County Convention, headed by from the meetings, and afterwards formed the Rev. Eugene Sheehy, C.C., withdrew another, and carried out the business. These questions—as to who should represent the counties referred to at the Convention held today—were submitted to His Grace the Archbishop of Cashel, and he decided that the delegates elected at Kilmachomas Convention

The following letter from the Archbishop was read amid loud applause:—

TO THE DELEGATES OF THE G.A.A., IN CONVENTION ASSEMBLED AT THURLES.

The Palace, Thurles,
January 4, 1888.

GENTLEMEN.—Allow me to congratulate you on the very satisfactory results, as far as I know, that have hitherto attended your desire to reconstruct the Gaelic Athletic Association and place it on a solid and satisfactory basis, as well as on the becoming and brotherly feeling that has manifested itself so conspicuously, and almost without exception, in the County Conventions that have been recently held. I trust that your present meeting—the crowning one of all that are past—will be equally successful in this respect, while otherwise productive of even more beneficial results. I have no desire, gentlemen, nor have I a right, to interfere in any way with your deliberations; but it can hardly be said that I am entering on a province that does not belong to me as patron of your society if I venture to offer, as I do, a few facts for your consideration, and a few practical suggestions thereon. First, then, I beg to call your serious attention to the grave matter of *drink* in connection with our Gaelic sports.

The Chairman ruled that the elections should be proceeded with, and vacated the chair, which was taken by Father Buckley, who asked were there any candidates to be proposed.

Mr. Crowe (Limerick), asked was it competent for a person in proposing a gentleman to offer any observations as to his claims (cries of "no, no," "yes, yes," "no speeches," and some confusion.

Messrs. Maurice Davin and E. M. Bennett were then proposed as candidates.

Alderman Horgan said that, in the interests of harmony and unity, he would propose a man who, he was sure, they would all feel proud of—a man well known in the Gaelic world, and who would meet with their unanimous approval—that man was Mr. John Mandeville, Mitcheltown, and late of Tullamore Gaol (loud cheers, and great excitement).

A Delegate—He is drawing a red herring across the track.

Mr. Fleming, B.A., Waterford—They are putting forward a fellow-prisoner of Mr O'Brien, and they refused to pass a vote of sympathy with him before (cheers, and excitement).

Mr. P. J. Kelly—Any man that has done anything to overthrow landlordism meets with our approval—Mr. Mandeville has it (cheers).

Here followed great confusion, amidst which, Father Buckley said he had no desire, under

Fragmento del periódico oficial de la Gaelic Athletic Association, *The Gael*. 7 de enero, 1888. Hace referencia a una convención celebrada en Thurles el 4 de enero, 1888. Se congregaron muchos nacionalistas y Maurice Davin fue elegido de nuevo presidente. Recuperado de <http://multitext.ucc.ie/viewgallery/1022>. Reproducido con autorización.



Fotografía de Michael Cusack c. 1880. Recuperado de

http://multitext.ucc.ie/d/Photograph_of_Michael_Cusack_c_1880s. Reproducido con autorización.



Fotografía de Maurice Davin portando numerosas medallas deportivas c. 1880. Recuperado de http://multitext.ucc.ie/d/Maurice_Davin_photographed_with_his_many_sports_medals_c_1880s. Reproducido con autorización.

Además, el último cuarto del siglo diecinueve es testigo del inicio de la producción de una literatura y de la existencia de cierta actividad literaria organizada que se desliga por completo de unos objetivos políticos. 1889 supone el despertar de un nuevo espíritu en Irlanda y el comienzo de una nueva fase en su evolución literaria con el agrupamiento, en Dublín y en Londres, de ciertos escritores jóvenes que se reúnen con el objetivo de promover la literatura irlandesa y un nacionalismo cultural literario distinto del político, en el que la literatura es elemento central esencial para la identidad nacional:

A true literary consciousness – national to the centre – seems gradually to be forming out of all this disguising and prettifying, this penumbra of half-culture! We are preparing likely enough for a new Irish literary movement – like that of '48' - that will show itself in the first lull in politics. (Sheafe Krans, 1905, p. 10).

Se inicia un periodo que se caracteriza por una conciencia de unidad de objetivos y por la formación de asociaciones nacionales apolíticas intelectuales. Un elemento representativo de dichas agrupaciones es la cooperación entre nacionalismo y literatura, que conduce a un movimiento conocido como Irish Literary Revival. La auténtica explosión de la necesidad que tiene el país de restablecer su identidad, de reclamarse herederos de una cultura antigua y propia, y de eliminar definitivamente esos aspectos peyorativos que los ingleses han ido fabricando en torno a la idea de Irlanda y lo irlandés se manifiesta con el Irish Literary Revival, que surge entre 1890 y 1920. A William Butler Yeats, poeta y dramaturgo, se le reconoce como el presidente del movimiento, ayudado por Douglas Hyde, Lady Gregory, John Millington Synge, George Moore y George Russell (AE). Se trata de una agrupación de masas relativamente coherente, a pesar de las diferencias existentes en religión, clase, género, y convicciones políticas. Su objetivo es rescatar la lengua irlandesa del uso exclusivamente oral y popular para elevarlo a categoría literaria; una asociación cultural que combina el nacionalismo con un gran interés por la tradición literaria gaélica.

El resurgir de la lengua irlandesa se impone como su prioridad absoluta como vehículo de profunda protesta contra la homogeneización, y para acentuar el reconocimiento de que ser anglicanizado no resulta en absoluto lo mismo que ser inglés. El Irish Literary Revival se preocupa de fomentar y responder al renacimiento del idioma hablado; de reclamar o establecer una continuidad con la tradición, la leyenda, y con valores espirituales intangibles asociados al idioma y atribuidos a una Irlanda Gaélica más o menos imperecedera.

El grupo de escritores que constituyen este movimiento se erige en representante de unos ideales que están en juego, y trata de despejar el camino para el desarrollo de una crítica libre. El Irish Literary Revival representa el despertar de los valores literarios nacionales existentes, pero ocultos y olvidados por la difusión de la anglicanización; dos de sus objetivos prioritarios lo constituyen investigar las tradiciones y la cultura irlandesa, y traducir todo el material para recuperar y restablecer el idioma y la literatura gaélica, infundiendo un nuevo espíritu que revitalice la literatura irlandesa y elimine el desuso en que había caído el lenguaje. Se recopilan pruebas orales de cultura popular; se traducen cuentos y poesía irlandesa cargada de tradición, actividades que se intensifican, pero no se inician, con este movimiento⁶. Serán, finalmente, funciones básicas en la evolución y formación de la literatura anglo-irlandesa moderna.

La cristalización definitiva del movimiento de cohesión es la creación, en 1892, de la Irish Literary Society en Londres, y de la National Literary Society en Dublín. Los primeros pasos se dan en Londres, donde en 1883 se funda el Southwark Irish Literary Club para ocuparse de la educación de los niños irlandeses del sur de Londres. Con el paso de los años, el Club sigue la línea adoptada por las sociedades literarias: se pronuncian conferencias sobre temas irlandeses, se recopilan y publican obras de poetas irlandeses, y se estimulan trabajos

⁶ Desde su fundación en 1785, la Real Academia Irlandesa había reunido manuscritos irlandeses y había fomentado la transcripción y la edición del material en irlandés. (Vance, 2002, p, 101).

de escritores irlandeses. En 1888 se funda la Pan-Celtic Society, más restringida que el Southwark Irish Literary Club por exigir realizar alguna contribución original a la literatura irlandesa o tener una relación literaria con la lengua irlandesa. Se centra, principalmente, en una aportación activa para la creación de una nueva literatura. Incluir entre sus miembros a los que poseían conocimientos de irlandés se puede considerar el germen de la idea que posteriormente elabora Douglas Hyde para la fundación de la Gaelic League.

Con la misma corriente en Dublín y en Londres, se refuerza la cooperación hacia unos objetivos literarios, así como el intercambio de hombres e ideas entre las sociedades de ambas capitales. En 1892, ambas sociedades son representativas de la literatura anglo-irlandesa contemporánea; contienen los elementos que conforman el renacimiento literario. Durante unos años tras la inauguración de la Irish Literary Society y de la National Literary Society es lícito hablar de un movimiento literario en Irlanda. El principal objetivo es fomentar el nuevo crecimiento de la literatura irlandesa publicando la obra de escritores hasta ahora olvidados, y de los jóvenes que empiezan a hacerse oír; además, ofrecer conferencias sobre temas celtas, que resultan una excelente propaganda y una de las más útiles contribuciones al renacimiento literario. No en vano, entre aquellas dificultades con las que se tropiezan están los esfuerzos contraproducidos de miembros bienintencionados menos interesados en la literatura, y la actitud escéptica de los editores, por lo que en la National Literary Society se promulga la siguiente declaración:

Every Irish movement of recent years has drawn a great portion of its power from the literary movement, but that movement is over, and it is not possible to live for ever upon the past. A living Ireland must have a living literature. (Dunleavy, 1991, pp. 180-181).

En 1893, se crea la Gaelic League para hacer campaña en favor del renacimiento del idioma irlandés, y fomentar la música y el baile autóctono, así como la lectura de poesía;

Douglas Hyde es elegido presidente (recopila y traduce cuentos populares irlandeses, y es pionero en crear una forma de anglo-irlandés sensible a la sintaxis y al estilo de los originales irlandeses). La urgencia de la creación de la Gaelic League la provoca “the very rapid decline of the spoken language, but it was responding to the ineffectiveness rather than the absence of preventive measures” (Vance, 2002, p. 100).

La Liga es acogida con más éxito que la Society for the Preservation of the Irish Language y la Gaelic Union, sus precursores. La Society for the Preservation of the Irish Language establece como prioridades la vuelta a la publicación de textos irlandeses raros, el fomento de cursos de irlandés, y la habilitación de los estudiantes de irlandés como profesores de dicha lengua para la preservación del idioma como asignatura académica. Para los fundadores de la Gaelic Union este programa resulta insuficiente, siendo necesario, ante todo, una propaganda activa que implique una expansión del uso del irlandés como único medio para evitar su desaparición.

Los primeros miembros de la Gaelic League son conscientes de la naturaleza de la tarea a la que se enfrentan y de la necesidad de un enfoque más dinámico. La Liga surge en el momento más adecuado: en 1880 es muy necesario el espíritu de vanguardia característico de este movimiento para conseguir estimular la imaginación de los irlandeses del mejor método de fomento de la lengua irlandesa y del papel de ésta para obtener una idea más completa de nacionalidad. Movimiento considerado apolítico y no sectario en los comienzos, entre sus principales objetivos están la preservación del irlandés como idioma nacional, así como su propagación como lengua hablada para destacar la importancia de la individualidad del pueblo irlandés. Obtiene el apoyo de católicos y protestantes, de nacionalistas y unionistas, en favor de una demanda de la enseñanza del irlandés en las escuelas. Gran parte de la actividad de la Liga gira en torno a que se garantice el reconocimiento adecuado al irlandés en las escuelas, hasta conseguir, posteriormente, que sea asignatura de matrícula obligatoria. Para

alcanzar la meta de lograr la inclusión de la lengua nativa en el programa oficial de las escuelas públicas, la Liga recurre a la propaganda como método de persuasión más efectivo; algo de gran importancia táctica, en especial por la introducción de la cuestión del gaélico en la política irlandesa.

Durante los primeros años avanza a un ritmo muy lento: en 1897 solamente existen 43 delegaciones. Pero, por su carácter apolítico se consigue que a partir de 1901 despegue y se produzca el mayor progreso. Al año siguiente, el número de delegaciones se duplica a 227, y un crecimiento similar se produce en 1902-03. En 1904, existen casi 600 delegaciones y un total de 50.000 miembros (Mac Aodha, 1993, p. 21). Sin embargo, esta explosión repentina durante los primeros años del siglo XX no es ninguna casualidad, sino producto del interés de sus miembros - voluntarios carentes de formación - de que se recurra a métodos de enseñanza eficaces y a instructores cualificados. En julio de 1904 se inaugura la primera escuela de enseñanza de irlandés que ofrece cursos de formación intensiva a profesores de la Liga. Sus miembros, además de impartir clases de irlandés, enseñan bailes, historia, folklore y música autóctona; cumple las funciones de un movimiento de educación de adultos.

En las tres primeras décadas de su existencia ejerce una importante y creciente influencia en la sociedad contemporánea. Pero, dicho influjo y los intereses generales de sus miembros se extienden más allá de lo que se pueden considerar asuntos estrictamente culturales: la Liga participa en el destino de Irlanda como entidad propia, otorgándosele un lugar especial dentro del nacionalismo irlandés moderno. Dentro del movimiento se realiza un esfuerzo continuado por proporcionar a los irlandeses más confianza en sí mismos y en su país: “An Irish-speaking Ireland, looking at Irish interests from an Irish point of view, can become prosperous and content” (Nowlan, 1993, p. 47).

Casi todas las controversias en las que se ve involucrada se centran en torno al lugar que ocupa el idioma en el sistema educativo irlandés, destino inevitable de una organización

cuya principal actividad es la enseñanza del irlandés. Desde sus comienzos, sus miembros son absolutamente conscientes de que mientras el sistema educativo del Estado continúe siendo anti-irlandés o siga ignorando el idioma, solamente una minoría de irlandeses tendrá alguna vez la oportunidad de aprenderlo. Por eso, su prioridad es garantizar que la enseñanza del irlandés encuentre un lugar dentro del sistema educativo, tanto en la enseñanza primaria como secundaria, y en la universidad. Gran parte del éxito de la Gaelic League se debe al apoyo económico que recibe de las delegaciones que se constituyen en América, sin cuya financiación – gracias a la labor de recaudación de fondos emprendida por Douglas Hyde durante su gira americana (se recaudaron más de 11.000 libras) – la Liga no hubiera podido ampliar su área de trabajo ni el irlandés hubiera alcanzado su posición actual (O Cochthaigh, 1917, p.80).

Gracias a la encomiable labor de este movimiento se consigue un extraordinario avance en el terreno educativo entre 1879, en que el irlandés es reconocido por primera vez como materia voluntaria en la escuela pública, y 1913, en que se acepta que sea asignatura de matrícula obligatoria en la universidad pública. El éxito de la Liga supone para los irlandeses despertar al valor de una lengua propia, a un nuevo ideal de nacionalidad y al deseo universal de que el irlandés se hable en toda Irlanda. Ante todo, logra crear un sentido de unidad y esfuerzo compartido por que vuelva a la vida algo muy valioso que está a punto de extinguirse.

En mayo de 1897, se celebra por primera vez en Dublín el primer festival nacional organizado por la Gaelic League con el propósito de “to stimulate public interest in the Irish language movement and to encourage the cultivation of modern Ireland” (Dunleavy, 1991, p. 202). Sin embargo, a partir de 1905-1906 un conjunto de factores desencadenan una serie de problemas en el movimiento: a la vuelta de su gira americana Douglas Hyde debe enfrentarse a actitudes conflictivas, por parte de algunos miembros que le acusan de despotismo y por las delegaciones más importantes, que reclaman una mayor autonomía. Ante todo, Hyde insiste

en la necesidad de evitar toda actitud que implique un enfrentamiento público. Sin el idioma como base la Liga pierde su identidad y se convierte en otro grupo pro-nacionalista. Su carácter apolítico y su política de desanglicanización lograrían separar a Irlanda de Inglaterra de la manera más efectiva posible. Pero, la posterior identificación e implicación de la Liga con objetivos políticos provoca su caída y desaparición al eliminarse la necesidad de una organización que defiende la cultura de la nación.

Hazelbrook, Malahide,

12 June, 1893.

Dear Sir,

It is proposed to arrange, by agreement among persons interested in the preservation of Gaelic as a spoken language, for a preliminary consultative gathering of ~~a not very~~ ^{an in} formal kind // to ~~discuss~~ ^{initiate} practical steps towards the formation, on the lines

~~The formation of a Society,~~
~~on the lines indicated in a recent~~
~~article in the Gaelic Journal,~~
indicated in a recent article in
the Gaelic Journal or otherwise
as may be determined, of

An Organization to maintain
and promote the use of Gaelic
as a spoken language in Ireland:

Also to discuss the means by which
the aim of such an organization may
best be attained.

Your coöperation is very earnestly
desired, as also that of any friends of
the movement with whom you may ~~be~~
~~in communication~~ have influence.

Kindly communicate early with
Rev. E. O'Growney, M. R. S. A., Maynooth
College, ^{8 Waterloo}
~~avenue, 11th Street & Road,~~ ~~audit~~
office, G. N. Railway, Dublin, or with
me at above address or at the office of
the Accountant-General, Four Courts,
Dublin.

Yours very truly

Borrador de una carta de Eoin Mac Neill proponiendo la fundación de una sociedad a favor de la preservación del idioma irlandés. Recuperado de <http://www.nli.ie/1916/pdf/3.4.2.pdf>. Reproducido con autorización.

Preliminary meeting

At a meeting held on Monday, 13 July 1893, at 9 Lower O'Connell-street, Dublin. Douglas Hyde LL.D. in the chair, the following also present:

Chas Percy Bushe

Jas Micht Cogan

Thos W Ellerker

Rev. Wm Hayden S.J.

Patrick J Hogan, M.A.

Martin Kelly

John McNeill BA

Patrick O'Brien.

J. O'Neill Russell.

Fitzgerald?

It was moved by Jm McNeill seconded by Jm Cogan and resolved

That a Society be formed under the name of the Gaelic League for the purpose of keeping the Irish Language spoken in Ireland.

Moved by J O'Neill Russell, seconded by M Kelly and resolved unanimously.

That we here present constitute ourselves ~~to~~ a Society under the name and for the purpose aforesaid

Acta de la reunión preliminar de la Gaelic League. Recuperado de <http://www.nli.ie/1916/pdf/3.4.2.pdf>.

Reproducido con autorización.

THE GAELIC LEAGUE.

(FOUNDED, *July*, 1893.)

OBJECTS.

1. The preservation of Irish as the national language of Ireland, and the extension of its use as a spoken tongue.
2. The study and publication of existing Gaelic literature, and the cultivation of a modern literature in Irish.

MEANS.

The means by which it is sought to achieve these objects are:—

1. The establishment of branches of the League in suitable centres, especially in the Irish-speaking districts.
2. The encouragement of the formation of classes for the study of Irish.
3. The holding of public meetings and lectures for the purpose of stimulating and informing public opinion on behalf of the Irish language.
4. To encourage the people who know Irish to speak it habitually where it is understood, and to impart the language to the young.
5. To endeavour to secure that, as in Wales, the national language shall be the medium of instruction in the National Schools in those districts where it is the home language of the people, and that greater facilities than at present be afforded for its teaching in the National and Intermediate Schools in all parts of the country.
6. The publication and distribution of books and pamphlets in Irish, or relating thereto.
7. The publication of the *Gaelic Journal*, a magazine devoted exclusively to the objects of the League and issued mainly in the Irish language.
8. The encouragement of Irish music and songs in Irish.
9. To inform the public on questions relating to the movement by contributions to magazines and journals.
10. The collection of the oral Gaelic literature, consisting of folk tales, poems, songs, proverbs, riddles, &c., still extant among the people.
11. The free grant of Irish books to branches of the League that cannot easily obtain them otherwise.

Octavilla de la Gaelic League. Recuperado de <http://www.nli.ie/1916/pdf/3.4.2.pdf>. Reproducida con autorización.

En el impulso de la consecución de una integridad cultural, conjuntamente con una independencia política, periódicos como *The Leader* y *United Irishman* juegan un papel importante como vehículos de expresión de las muchas sombras de opinión que abraza el

nacionalismo cultural sobre aquellos elementos que conforman la tradición irlandesa y el mensaje que se transmite al mundo moderno. El entusiasmo por el lenguaje y las costumbres consideradas irlandesas, así como el interés por el pasado gaélico son ingredientes comunes, pero más allá de estos intereses están la controversia y los debates, que añaden vigor y actividad a la vida intelectual a la vuelta de siglo. Contrario a todo lo que se centre en la influencia inglesa sobre Irlanda, *The Leader*, ante todo, persigue con determinación la consecución de una unidad nacional mediante el desarrollo y la expansión del irlandés, la cultura autóctona, el Catolicismo y la independencia. Detesta muy particularmente toda resolución falsa, amén de cualquier movimiento que fomente la creación de una literatura irlandesa en inglés. Resulta esencial recurrir a una prolongada y extensa propaganda activa en inglés que alcance a una población anglicanizada, una divulgación que proporciona *The Leader* a favor de la cultura gaélica y en la que se habla de “la batalla de dos civilizaciones”. Contrario a la fusión cultural, para *The Leader* todo aquello proveniente de la cultura inglesa supone una amenaza para el restablecimiento y la supervivencia del idioma irlandés.

La vía por la cual se produce la consolidación definitiva del anglo-irlandés es su identificación con el pasado irlandés, hasta llegar a recuperarlo. El movimiento literario anglo-irlandés de finales del siglo XIX produce una literatura irlandesa en inglés con la pretensión de ocupar su lugar como parte de la civilización europea, y tiene una gran deuda con la manera en que escritores como W. B. Yeats, J. M. Synge y Lady Gregory tratan las leyendas, el folklore y las tradiciones irlandesas; elementos que utilizan de una manera literaria, provocando la crítica en los círculos que están a favor y luchan por el renacimiento del gaélico. Especialmente, se produce una oposición radical a que se concluya que la literatura y el drama irlandés se deben producir en inglés. Pero, estas críticas no oscurecen la causa común de los *revivalists* del gaélico y de los hombres del movimiento literario anglo-irlandés: su preocupación por la difusión del idioma y las tradiciones irlandesas.

Los movimientos culturales irlandeses, una alternativa a los valores representados por Londres, convierten a Dublín en el centro de gravedad del mundo artístico; se rechaza la idea de que tradición e innovación son elementos opuestos y se fomenta la creación de obras inspiradas en la cultura tradicional irlandesa, para diferenciarla estrictamente de la inglesa; dichas composiciones se producen en Dublín y Cork. En términos culturales Irlanda está ocupando su lugar.

1.2. El nacionalismo lingüístico irlandés de Douglas Hyde

Para que aumente la conciencia hacia todo lo irlandés, la creciente población de irlandeses residentes en Londres insiste en que sus hijos nacidos ingleses no pierdan contacto con la historia y la literatura de Irlanda⁷.

Las características del partidario de la Irlanda irlandesa, tal como empiezan a perfilarse en 1900, son las siguientes:

- Una persona preferiblemente católica o, en caso contrario, sumamente respetuosa con los nacionalistas católicos y con todas las cuestiones relativas a la definición y las costumbres de la Irlanda irlandesa.
- Profesa un nacionalismo más radical que el de otros nacionalistas irlandeses.
- Puede ser nacionalista constitucional o republicano
- Es un entusiasta de la lengua irlandesa, aunque no siempre es capaz de hablarla o escribirla; pero, estará estudiándola o, al menos, considerando dicha posibilidad.

⁷ Yeats era aún un muchacho cuando se fundó el Southwark Junior Irish Literary Club. En 1888, unos cinco años después de que se convirtiera en el Southwark Irish Literary Club, descubrió su existencia y se hizo miembro activo, siendo de éste, en un sentido, de donde posteriormente surgiría la Irish Literary Society.

- Es un apasionado detractor de la influencia inglesa en todas sus variedades, incluidos los deportes extranjeros; y, por ello, apoya la GAA.

A este perfil se ajusta, sin duda alguna, una de las personas que ejerce mayor influencia en la Irlanda de comienzos de siglo, el político y erudito irlandés Douglas Hyde, gran impulsor de la cultura irlandesa y uno de cuyos mayores logros es conseguir que el estudio del gaélico sea obligatorio en las escuelas públicas.

Protestante de habla inglesa, desde muy joven siente un fuerte amor por la lengua irlandesa y gran simpatía por los irlandeses católicos, influyéndole ambos factores en su visión de algunos asuntos de actualidad. A resultas de su relación con ellos, con los que estaba en contacto diariamente, desde joven recopila en un diario fragmentos de conversaciones en irlandés, además de historias populares tradicionales que le animan a proseguir en el estudio de la cultura nativa, llegando él mismo a identificarse por completo con la Irlanda de habla irlandesa. A partir de un primer contacto con miembros de la Society for the Preservation of the Irish Language, accede a manuscritos y libros raros de la Royal Irish Academy; entabla amistad con miembros que le animan a traducir y a escribir verso original en irlandés moderno. Entiende, como muy pocos habían comprendido antes que él, que ni las barreras geográficas ni una absoluta libertad política podían preservar la nacionalidad irlandesa si se permitía que el irlandés desapareciera gradualmente. En consecuencia, se implica muy personalmente en la recuperación y conservación de dicha lengua, ingresando y participando activamente en algunos movimientos, como la Society for the Preservation of the Irish Language, la National Literary Society y la Gaelic League, organizaciones creadas para la preservación, renacimiento, y difusión de la lengua y cultura de Irlanda. Desde la fundación de la Liga, Hyde garantiza y expone clara y contundentemente su carácter apolítico, y que su objetivo fundamental es el restablecimiento del irlandés como lengua hablada y escrita. Para su consecución es imprescindible el alejamiento de cualquier programa o partido político, de

manera que no se la prive de su universalidad. El idioma nacional ha de restablecerse si se desea que renazca el sentido de identidad nacional.

Antes de cumplir veintiún años, a ambos lados del Atlántico aparecen publicados en periódicos algunos poemas y traducciones de Hyde en irlandés, por lo que se le empieza a considerar un “nacionalista de la cultura”. A los treinta años ya es una figura de renombre internacional, una autoridad de la lengua y la cultura popular irlandesa. Su *A Literary History* se lo dedica a “the only body in Ireland which appears to realize that Ireland has a past, has a history, has a literature, and the only body in Ireland which seeks to render the present a rational continuation of the past” (Dunleavy, 1991, p. 209).

Hyde rechaza categóricamente la actitud conformista esclava de los irlandeses y su renuncia a aquello que es claramente el elemento distintivo de su cultura: el idioma. Para él, principal artífice de una extensa campaña de propaganda a favor de todo lo irlandés - música, literatura, juegos, y costumbres de todo tipo – para que Irlanda recupere su identidad independiente lo verdaderamente importante es el idioma hablado y la literatura escrita en dicho idioma. A diferencia de otros, está dispuesto a hacer lo que sea necesario en su favor: inicia una campaña de concienciación que conlleva una revolución educativa; imparte conferencias y celebra reuniones por toda Irlanda; por todas partes salen a su encuentro personas llenas de gran entusiasmo que tienen inculcado de una manera tan sólida el instinto del idioma y de la raza que sólo necesitan una sugerencia para ser conscientes de todo lo que la lengua irlandesa significa para Irlanda. Hyde destruye la actitud de indiferencia y hostilidad de los irlandeses hacia su propio idioma, y les enseña la importancia vital que constituye preservar su lengua. Además, escribe pequeñas obras de teatro y ofrece una visión general de la literatura irlandesa. Inicia un método de recopilación del folklore gaélico: no modifica en absoluto las historias, sino que las transcribe exactamente como las oye, incluyendo en un apéndice las circunstancias bajo las que las obtiene. Sus obras no se consideran literatura pura,

sino libros de *erudición* directamente relacionados con el renacimiento del gaélico, y cuya meta es reproducir el relato en su forma arcaica original.

Por el cuidado científico y preciso con el que busca proporcionar el equivalente anglo-irlandés de los textos, tiende a fijar con más eficacia y exactitud el lenguaje de una raza de habla inglesa pero básicamente gaélica. Las traducciones en prosa de Hyde son sus más bellas contribuciones originales a la literatura anglo-irlandesa, y se convierten en el punto de partida de un nuevo lenguaje literario. Muy pocos hacen tanto como él por vencer la apatía, reavivar el verdadero orgullo nacional, cambiar el rumbo y guiar a su pueblo a una nueva dirección. El Renacimiento debe, en parte, sus logros más afortunados a la directa colaboración de Hyde y a sus trabajos en favor de la recuperación del gaélico.

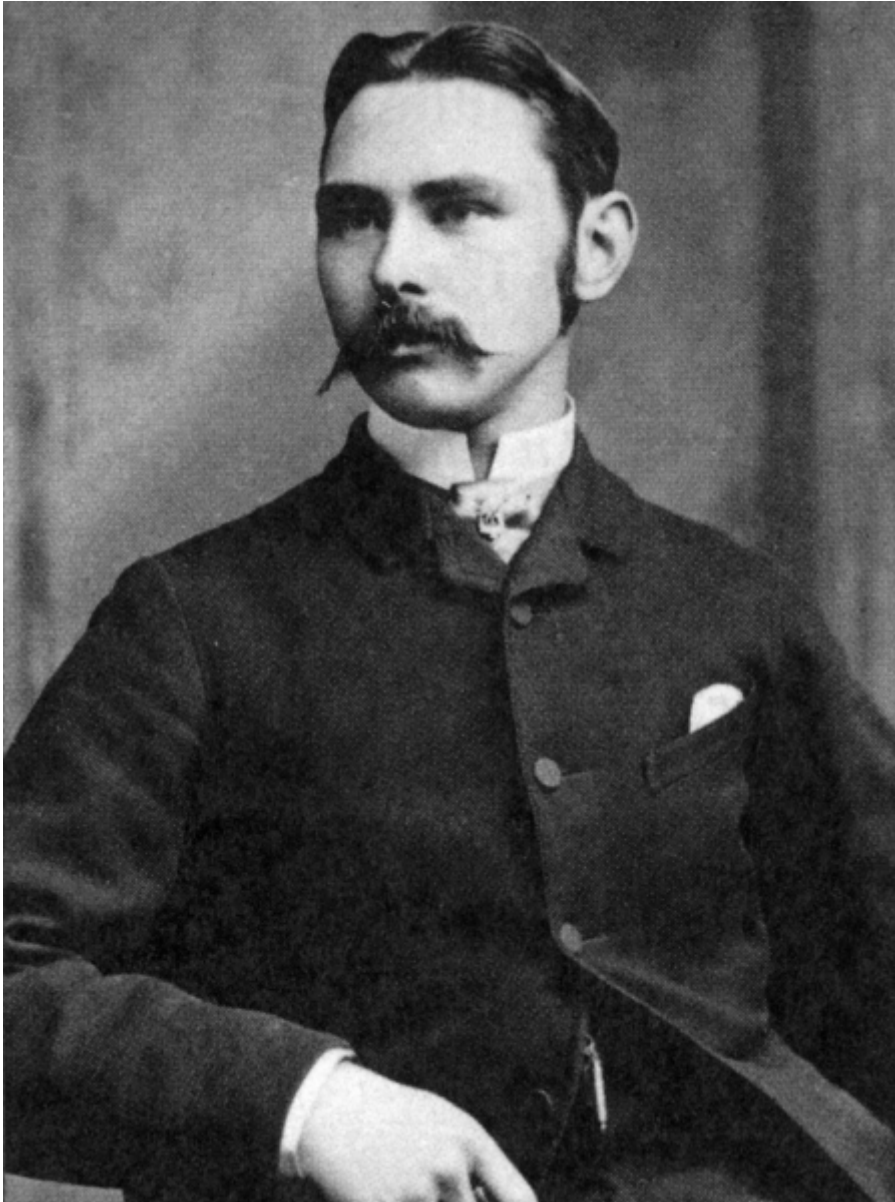
Hasta este momento, podemos observar una clara consolidación del irlandés en el terreno literario y lingüístico; sin embargo, en el ámbito político su recuperación provoca cierta confusión: se producen divisiones entre los reformistas, que se oponen al renacimiento del idioma; los unionistas, conservadores que creen que la paz entre Irlanda e Inglaterra es necesaria para la pérdida de la identidad independiente de Irlanda; los nacionalistas pragmáticos, que consideran el irlandés un idioma anacrónico que paraliza las relaciones de Irlanda con el mundo; otros para quienes el lenguaje es una causa perdida; los reformistas revolucionarios, que apoyan el renacimiento del idioma por considerar el irlandés una insignia nacionalista; y los nacionalistas con intereses culturales, pragmáticos convencidos de que el idioma puede salvarse. Los irlandeses no asumen su derecho a reclamar su pertenencia a una nación independiente, para lo cual es necesario, ante todo, que rechacen todo aquello que no han hecho suyo y que realmente no necesitan.

A mediados de la primera década del siglo XX la Irlanda irlandesa atraviesa una crisis ideológica, intelectual y moral relacionada con el resurgimiento del gaélico. Para los partidarios de la Irlanda irlandesa la recuperación del idioma es de una primacía absoluta, la

válvula de escape para el desarrollo de la idea de nacionalidad. En este sentido, encuentran inspiración en el artículo de Hyde “The Necessity for De-Anglicising Ireland”, donde el autor sostiene que Irlanda debe seguir sus propias tradiciones en el lenguaje, la literatura e, incluso, la moda. Para Hyde, la idea de la desanglicanización es sencilla. Mientras carezca de una identidad propia, el irlandés debe alegrarse de pertenecer al Reino Unido. La renuncia a todo lo mejor que se ha asumido y adquirido de Inglaterra es absurda. Si es la voluntad del pueblo irlandés, el idioma y las costumbres inglesas pueden convivir en armonía con la lengua y las costumbres nativas. Pero, debe existir la posibilidad de la libre elección de lengua, sin estigmas ni valores falsos. Se ha de detener la imitación autodestructiva, la autoderrota, el odio, e ir por caminos que conduzcan al reconocimiento de Irlanda de nación distinta.

Ahora es el momento de que unionistas y nacionalistas transformen su conciencia; de que afloren sentimientos de auto-respeto y honor; de detener la decadencia del idioma irlandés; redescubrir sus raíces; que los propios irlandeses puedan utilizar su idioma con orgullo; unir pasado y presente; disfrutar de la música y los juegos tradicionales autóctonos; de que se publiquen y lean libros irlandeses. Hyde apela a todos los irlandeses, sea cual sea su ideología política, a que ayuden a que “even at the risk of encouraging national aspirations”, se conviertan de nuevo en “one of the most original, artistic, literary and charming peoples of Europe” (Hyde, 1892).

Todos los adeptos de la Irlanda irlandesa coinciden en que es necesario recuperar el idioma. Pero, la revitalización no se está logrando; es perceptible un conflicto emergente entre la Irlanda irlandesa y la Irlanda anglo-irlandesa. Los discípulos más entusiastas de Hyde ven con recelo el crecimiento de la literatura anglo-irlandesa porque se escribe en un idioma extranjero y, en algunos casos, se dirige principalmente al público británico más que al irlandés. El idioma es la señal y el símbolo de la nacionalidad, y no puede existir ninguna literatura que exprese la nacionalidad irlandesa que no se componga en el idioma irlandés.



Douglas Hyde, de estudiante. Recuperado de <http://multitext.ucc.ie/viewgallery/646>. Reproducido con autorización.



Douglas Hyde con Eoin MacNeill, ca. 1928. Recuperado de <http://multitext.ucc.ie/viewgallery/646>. Reproducido con autorización.



Douglas Hyde semanas antes de convertirse en el primer Presidente de Irlanda, 28 de abril de 1938. Recuperado de <http://multitext.ucc.ie/viewgallery/646>. Reproducido con autorización.



Billete de 50 Libras con el retrato de Douglas Hyde, el primer Presidente de una Irlanda independiente. Recuperado de <http://multitext.ucc.ie/viewgallery/646>. Reproducido con autorización.



Douglas Hyde y el Alcalde de Dublín, 28 de abril de 1938. Recuperado de <http://multitext.ucc.ie/viewgallery/646>.

Reproducido con autorización.

Lo que resulta más alarmante es que ni siquiera los adeptos de la Irlanda irlandesa están recuperando el irlandés; no obstante, algunos se toman en serio sus objetivos lingüísticos al molestarse en aprender bien el gaélico y llegar a hablarlo, leerlo y escribirlo con soltura. Pero, siempre son una minoría; la mayoría se contenta con expresar su odio hacia todo lo inglés en la única lengua que conoce, el inglés. Los partidarios de la Irlanda irlandesa critican a otros muchos conciudadanos por estar anglicanizados y los llaman británicos occidentales; pero ellos mismos, en su gran mayoría, siguen anglicanizados en el aspecto básico de la lengua. A pesar del creciente y profundo interés por que resurja el idioma,⁸ incluso a la vuelta de siglo y después, las obras irlandesas más conocidas están en inglés.

Al aceptarse el idioma como criterio de nacionalidad, el Renacimiento Literario es considerado antinacional, y la literatura anglo-irlandesa, sencillamente, una fase de la literatura inglesa. En este tema se enfrentan dos puntos de vista distintos: la crítica inglesa, que se niega a admitir la demanda de una literatura anglo-irlandesa en favor de una tradición distinta e independiente de la de Inglaterra, y la crítica irlandesa, tan poseídos de un sentido de nacionalidad que no pueden permitir que sus compatriotas de habla inglesa se alcen en representantes del espíritu nacional; mientras se conserven las leyendas, las historias, las tradiciones y las costumbres irlandesas, más tiempo durará el sentimiento de nacionalidad. Éste es el momento propicio para que el irlandés se instale en el lugar que le corresponde dentro de su propio país en un marco cultural que realzará el idioma y se encargará de que Irlanda ocupe su lugar en el mundo.

⁸ El clásico irlandés *An tOileánach (The Islandman)* de Tomás O'Críomthain no apareció hasta 1927. (Vance, 2002, p. 100).

1.3. El movimiento dramático irlandés: fundación del Abbey Theatre

Hasta finales del siglo XIX las condiciones y la situación sociopolítica por las que atraviesa Irlanda no son factores proclives a la fundación de un teatro nacional, que solamente atrae a un sector muy reducido de la población: anglo-irlandeses de Dublín y otras ciudades pertenecientes al sector de la aristocracia.

La cultura queda relegada a un puesto inferior en el gobierno de la nación y el teatro, en particular, dista mucho de satisfacer y de cubrir las expectativas de todos los grupos sociales, pues aún se sigue la línea del que se desarrolla en Inglaterra, de carácter protestante; además, se carece de un idioma propiamente nacional, de manera que las obras que se exhiben son tan inglesas como si se presentaran en Londres. Todos estos elementos interactúan y constituyen un obstáculo para el desarrollo de un drama nativo en Irlanda.

Hasta comienzos del siglo XX el teatro que se escenifica en Irlanda es teatro inglés; todas las obras que se impulsan en los escenarios irlandeses provienen de Inglaterra o del Continente. No obstante, tras casi doscientos años de decadencia se inicia un proceso de recuperación. Paulatinamente, la dramaturgia en Irlanda va sufriendo unas transformaciones considerables cuyas raíces hay que buscar en el renacimiento que experimenta el teatro en Escandinavia con Henrik Ibsen, cuyos dramas conducen a una revolución en Europa en su concepción y desarrollo. Su nombre se asocia a obras que tratan directamente problemas sociales específicos: *The Pillars of Society*, *A Doll's House*, *Ghosts* y *An Enemy of the People*. Ibsen representa “what was serious and vigorous, what had dignity and command in European drama of the second half of the nineteenth century” (Ellis Fermor, 1971, p. 5). Mientras los irlandeses en su conjunto muestran gran recelo y distanciamiento del teatro por no presentar las obras ninguna conexión con la idiosincrasia y la problemática propiamente de la nación, el teatro que surge en Escandinavia irrumpe con fuerza y espontaneidad del pueblo.

El drama en Europa experimenta un impulso que proviene de Oslo y se extiende a París, Berlín y Londres; también a Irlanda, que se halla bajo una buena predisposición para recibir y representar las obras de Ibsen, que condicionarán de una manera decisiva el futuro del teatro irlandés.

Al existir un ambiente adecuado para su desarrollo, se dan los primeros pasos para que se funde un teatro de revuelta, un drama nacional independiente en la línea de las capitales europeas ya mencionadas. La imperante necesidad de que se constituya dicho teatro proviene del surgimiento de un despertar cultural por el arte literario irlandés que a un corto plazo se extienda y desarrolle entre el pueblo; y el mejor lugar de transmisión y propagación de las tradiciones, los valores y la cultura irlandesa es el teatro, género eminentemente popular y de gran difusión. La creación de un drama nacional irlandés independiente es el objetivo principal.

El descubrimiento de Ibsen en Irlanda lleva implícita la entrada de aires nuevos y frescos en el drama, así como la adopción de un nuevo modelo dramático, que sigue la línea de progreso que supone el abandono definitivo de unas obras y un arte dramático apegado al estilo inglés.

Una importante revitalización, consecuencia de agitaciones sociales y políticas, conduce a la transformación del género teatral irlandés. Los artistas que se implican en el movimiento dramático son jóvenes dramaturgos inexpertos que, guiados por una fe de fuerte influencia y a consecuencia de dichas inquietudes, hacen valer sus ideales, inalterables, por todos los medios. Una imaginación viva como guía y fundamento de inspiración – en un idioma vivo -, una gran libertad y una férrea disciplina se convierten en los principios básicos de este movimiento. El alcance permitido es ilimitado: desde tragedia poética hasta comedia en prosa, leyendas heroicas, historia, y obras de la vida diaria de los campesinos de Irlanda. Sencillez, naturalidad y ahorro en el escenario se imponen como ingredientes imprescindibles en toda representación para estimular al público potencial. Se rechaza cualquier subvención o patrocinio que se

convierta en factor de control por encima de sus propios principios. Todos se implican en el movimiento nacionalista cultural y en el movimiento dramático irlandés; colaboran en el acto de imaginar e inventar una Irlanda que se aleje del dominio político, económico y cultural, y de la dependencia, de Inglaterra.

Hacia este objetivo dirigen sus esfuerzos, primero, dos personas cuyo principal interés es la creación de un teatro nacional irlandés: William Butler Yeats y Lady Augusta Gregory. El fuerte sentimiento de apasionado nacionalismo en ambos se convierte en factor determinante para su participación en debates literarios y políticos irlandeses en la década de 1890. Su enorme fascinación por el folclore y el misticismo celta, bajo la inspiración del movimiento vanguardista y simbolista de Europa, les conduce a una búsqueda del vehículo a través del cual canalizar mejor su apoyo en favor de la independencia irlandesa: el teatro. Yeats establece una definición clara de cuál es la función del drama:

We have to write or find plays that will make the theatre a place of intellectual excitement – a place where the mind goes to be liberated as it was liberated by the theatres of Greece and England and France at certain great movements of their history, and as it is liberated in Scandinavia to-day. If we are to do this we must learn that beauty and truth are always justified of themselves, and that their creation is a greater service to our country than writing that compromises either in the seeming service of a cause. We will doubtless come more easily to truth and beauty because we love some cause with all but all our heart. (Ellis-Fermor, 1971, p. 65).

En Yeats la concepción de una situación diferente, una realidad que se alcanza mediante la observación, abre un mundo apenas explorado antes por el drama inglés: la verdad de la imaginación se revela en el pensamiento poético; es espiritual y apela a la figuración innata del público o del lector. Se aleja notoriamente de la influencia dominante de Ibsen, cuyas obras principales son claros exponentes de situaciones universales actuales.

Sus ideas proponiendo, en 1898, a Lady Gregory la necesidad de que se funde un teatro irlandés con obras específicamente irlandesas son bien recibidas por ésta, como ella misma expone:

We sat there through that wet afternoon, and though I had never been at all interested in theatres, our talk turned on plays. Mr. Martyn had written two, *The Heather Field* and *Maeve*. They had been offered to London managers, and now he thought of trying to have them produced in Germany where there seemed to be more room for new drama than in England. I said it was a pity we had no Irish theatre where such plays could be given. Mr Yeats said that had always been a dream of his, but he had of late thought it an impossible one, for it could not at first pay its way, and there was no money to be found for such a thing in Ireland. (Gregory, 1972, p. 19).

Cuando Yeats comparte con Lady Gregory su idea de “taking or building a little theatre somewhere in the suburbs of London where romantic plays could be acted and fine words be spoken finely” (Malone, 1929, p. 42), es porque siente que solamente el teatro puede devolver las emociones y los sentimientos a un público que se aferra a un drama comercial, de fuerte influencia, procedente de Londres.

A pesar de que en 1898 se dedica una especial atención y planificación hacia la creación del Irish Literary Theatre, en diciembre de 1900 Yeats enfoca sus intereses hacia un Theatre of Beauty en Londres, hasta el punto de conseguir crear allí un grupo al que decide unirse: “in December 1900, Yeats set in motion plans for a London Theatre of Beauty by gathering a group consisting of Florence Farr, Sturge Moore, and Lawrence Binyon, to be called The Literary Theatre Club. When Yeats said farewell to Irish Theatre in the Samhain of October 1901, he went off to London to join efforts with this group” (Frazier, 1990, p. 45). Pero, este camino se verá truncado en 1903 por motivos económicos, de organización y personales, de manera que garantiza el retorno de Yeats a los escenarios irlandeses.

Sin embargo, es a Lady Gregory a quien debemos la puesta en marcha de un teatro literario en Irlanda, y toda su labor y esfuerzo por que su círculo influyente de amistades y conocidos se interesen por él:

Una buena proporción del mérito que tuvo el éxito del Abbey Theatre le corresponde a Lady Gregory. Siempre estuvo dispuesta a hacer cualquier cosa que hiciera falta, cuando hacía falta: escribir obras, producir, ensayar, leer obras incansablemente, ayudar a la dirección, dar consejo a los autores noveles, servir de anfitrión tanto a los actores como a los espectadores del teatro, ir de tournée, enfrentarse a audiencias hostiles, oponerse a la censura tanto del público como de las autoridades, buscar influencias en el gobierno, ser titular de los permisos, compartir ideas. (Reynolds, 1983, p. 20).

Toda su actividad es resultado de un trabajo de autocreación en la composición de obras de teatro y en su continua colaboración con el Irish Dramatic Movement, hasta el punto de que su absoluta implicación será su forma de autorrealización. Gracias al Abbey Theatre Lady Gregory descubre su innato talento para el drama.

Al igual que Douglas Hyde, siente una atracción irresistible por las historias y leyendas populares de los campesinos; un interés que se convierte en pasión, y que la conduce a aprender el idioma irlandés y a comenzar una recopilación sistemática de historias populares. Consigue un contacto directo con gente de habla irlandesa partiendo de una igualdad lingüística. Esta estrecha vinculación, creciente, con el campesino irlandés conduce a un sorprendente desarrollo y evolución de su capacidad dramática, mostrándose particularmente interesada en producir comedias: *Spreading the News*, *The Jackdaw*, *Hyacinth Halvey*, *The Image*, *The Bogie Men*, *The Full Moon*, *The Pot of Broth*, *The Canavans*. El éxito de toda su producción descansa en el lenguaje de la gente del campo, la forma, la temática y la técnica como elementos innovadores. Participa conjuntamente en algunas obras del Dr. Hyde y, gracias a su relación con él, también simpatiza con la Gaelic League. Todo ello la conduce a visualizar

definitivamente un teatro ubicado en Irlanda, en el que se representen obras populares de carácter irlandés, y a conseguir todo el apoyo necesario para hacer realidad la creación del Irish Literary Theatre. Impone como necesidad el dominio de un nuevo drama y una defensa suya bastante más flexible: si Dublín no crea un teatro de reanimación no se convertirá en la capital intelectual de ningún lugar. Las obras potenciales que se podían ofrecer como alternativa al actual melodrama resultaban algo atractivas para los partidarios de un teatro nacional irlandés, pero, por el momento, Londres sigue dominando la esfera literaria.

Junto a Edward Martyn y George Moore, Yeats y Lady Gregory determinan que es el momento de llevar la estética teatral modernista a los escenarios irlandeses al servicio del nacionalismo cultural; resuelven que se funde un teatro literario irlandés. Los cuatro persiguen una revolución en el teatro como una parte del trabajo que realizan a favor de la independencia cultural irlandesa. Su ferviente nacionalismo y *cosmopolitismo* - rasgo característico del nuevo movimiento dramático - vence al provincialismo, de donde no puede progresar ni evolucionar un drama completamente autóctono por quedarse limitado a una circunscripción cerrada. Con una experiencia cosmopolita, ofrecen al movimiento “the thing it needed most, nationalism informed by cosmopolitanism” (Ellis-Fermor, 1971, p. 14). Pero, esta tendencia internacional incorpora una serie de adversidades y contratiempos inevitables, que se expresan en unos primeros años tormentosos y en posturas enfrentadas entre los miembros fundadores: mientras Yeats es acusado de falta de patriotismo y ortodoxia, probablemente por alejarse de la línea del provincialismo, Edward Martyn se distancia del arraigado nacionalismo precisamente por su proximidad al internacionalismo y europeísmo. Todos muestran una fuerte inclinación hacia la recuperación y preservación del gaélico; la literatura heroica; las antiguas civilizaciones; la historia; la poesía; las sagas y las leyendas irlandesas, que todavía perviven.

Por una parte, la recuperación del gaélico, ligado al nacionalismo, permitirá - según Douglas Hyde y los líderes de la Gaelic League - que se convierta en vehículo de expresión de

la literatura para una mayor difusión del drama entre el público; por otra parte, Lady Gregory y Yeats se inclinan por la adopción del inglés oral para alcanzar esa familiarización necesaria en el pueblo irlandés que combata la falta de experiencia en la literatura, muy particularmente en el drama.

El hábito de colaboración de los cuatro miembros fundadores del nuevo teatro está íntimamente relacionado con sus experimentos como individuos, y con el deseo de subordinar su técnica a las demandas del género teatral. El teatro que proyectan e imaginan, aunque nacionalista, debe ser también un teatro de élite, para diversión y entretenimiento de un público cultivado e intelectual, donde el autor tenga plena libertad sin la presión de los ingresos de taquilla. Dicho teatro “was pointedly counter to the democratic community performances promoted by other Irish nationalist groups” (Luckhurst, 2006, p. 90). Se redacta la siguiente carta, que supone, al mismo tiempo, un manifiesto:

We propose to have performed in Dublin in the spring of every year certain Celtic and Irish plays, which whatever be their degree of excellence will be written with a high ambition, and so to build up a Celtic and Irish school of dramatic literature. We hope to find in Ireland an uncorrupted and imaginative audience trained to listen by its passion for oratory, and believe that our desire to bring upon the stage the deeper thoughts and emotions of Ireland will ensure for us a tolerant welcome, and that freedom to experiment which is found in theatre of England, and without which no movement in art or literature can succeed. We will show that Ireland is not the home of buffoonery, and of easy sentiment, as it has been represented, but the home of an ancient idealism. We are confident in the support of all Irish people, who are weary of misrepresentation in carrying out a work that is outside all the political questions that divide us. (Gregory, 1972, pp. 19-20).

Esta declaración es un claro exponente de los ideales que persiguen sus miembros, así como del vacío existente en la escena teatral irlandesa. Se trata de apoyar la creación de un drama vanguardista irlandés autóctono en respuesta a los estereotipos irlandeses representados y difundidos en la escena británica.

A pesar del elitismo implícito del proyecto, la mayoría de los miembros del movimiento nacionalista cultural lo reciben con gran entusiasmo y lo respaldan. Gracias a dicho apoyo, generalizado, a la generosidad de algunos de los amigos de Lady Gregory, y a la promesa de Edward Martyn de cubrir él mismo cualquier pérdida económica, se funda en 1891 la Irish Literary Society, que en 1899 pasa a denominarse Irish Literary Theatre. El vínculo político, económico, histórico, lingüístico y literario es tan estrecho que difícilmente se preserva la integridad del movimiento artístico sin romper la conexión con estas raíces.

En 1891, a pesar de la existencia en Dublín de tres teatros – the Royal, the Gaiety y the Queen’s – poseedores de la licencia concedida por la Corona inglesa que les autoriza a ofrecer representaciones teatrales, se suceden una serie de prolongados debates a favor de la búsqueda de un nuevo teatro nacionalista, de manera que vaya desapareciendo paulatinamente esa falta de ambición y complacencia, hasta el momento, característicos del teatro irlandés.

Las primeras que se eligen para ser representadas son obras en verso de Yeats y algunas en prosa, - en la línea de Ibsen -, de Edward Martyn, que en Irlanda se alza como el crítico más feroz del dramaturgo noruego. El carácter popular de los dramas representados determina el éxito del nuevo teatro.



Lady Gregory. Recuperado de <http://gort.galway-ireland.ie/lady-gregory.htm>



Coole Park a principios del siglo XX. Recuperado de <http://www.kinvaraguesthouse.ie/attractions.html>



Gaiety Theatre. Recuperado de http://www.bbc.co.uk/manchester/content/articles/2008/10/22/221008_annie_horniman_feature.shtml.



Interior del Gaiety. Recuperado de

http://www.bbc.co.uk/manchester/content/articles/2008/10/22/221008_annie_horniman_feature.shtml.

Ante la imposibilidad de contratar alguno de los tres teatros mencionados, por estar ya comprometidos, consiguen que en la primavera de 1899⁹ se ofrezcan las primeras representaciones en el Ancient Concert Rooms, Great Brunswick, Dublín, que “could seat 800 comfortably” (McCann, 1967, p.10). Las obras escogidas como las primeras para ser representadas son *The Heather Field*, de Edward Martyn, (ya publicada y cuya producción en Alemania se estaba estudiando) y *The Countess Cathleen*,¹⁰ de W.B. Yeats (también publicada, pero todavía sin ser producida): “We gave our first performance in May, 1899, at the Ancient Concert Rooms. Mr Yeats’s *Countess Cathleen* and Mr Martyn’s *Heather Field* were the plays given” (Gregory, 1972, p. 19). Puede afirmarse que marcan el inicio activo del Abbey Theatre.

El día de la inauguración de *The Countess Cathleen* en el teatro confluyen distintos tipos de público de todas las clases sociales, aunque la proporción de nacionalistas entre los asistentes es relativamente elevada por la explicación lógica de pretender que la obra alcance la

⁹ Del 8 al 13 de mayo (Ellis-Fermor, 1971, p. 37)

¹⁰ Su primera representación es considerado el acontecimiento cultural irlandés de la década (Frazier, 1990, p. 1).

conciencia de la nación irlandesa y ejerza una importante influencia de reivindicación entre el público:

Seated in the hall of the Antient Concert Rooms in Dublin, on that night or during the following four nights of performance, were representatives of nearly every section of the social and political life of the country (...) But nationalists made the largest part of the crowd, not only officially apolitical nationalists like Douglas Hyde, the Gaelic League's president, but apolitical ones too, like Arthur Griffith, editor of the *United Irishman* and future president of Sinn Féin. (Frazier, 1990, pp. 1-2).

La obra provoca una respuesta tan emocional que surgen inevitables tensiones, conflictos y revueltas en el público, fruto de ser considerada anti-irlandesa y anticatólica, porque “at the last moment a political enemy of Mr Yeats had sent out a pamphlet in which he attacked *The Countess Cathleen* on the ground of religious unorthodoxy” (Gregory, 1972, p. 145), fomentando una fuerte controversia. “What Yeats offered as integration and sociological propaganda was taken by the nationalist part of the audience as political and subversive propaganda” (Frazier, 1990, p. 19). Ante estas protestas junto a las de jóvenes de la Catholic University se requiere la protección de la policía. No significa el abandono definitivo de su representación; todo lo contrario, son ingredientes que consiguen que el nuevo movimiento del Irish Literary Theatre se convierta en centro de atención y atraiga numeroso público, iniciando una nueva escuela. Con equilibrio, valentía y flexibilidad Yeats emprende una tarea de adaptación de la obra al público eliminando los detalles que no resultan esenciales en la transmisión del principal mensaje. La intención verdadera de Yeats es “to show the Irish people who they really were” (p. 7).

El público irlandés identifica muy de cerca el teatro de aquellos días con los movimientos nacionalistas y con elementos políticos por considerarlo una reflexión sobre la situación presente, incluso sin una directa implicación consciente del autor. Como el teatro

podía provocar una respuesta demasiado emocional, “the new Irish National Theatre Society by-laws, in fact, prohibited the production of plays offensive to Irish national ideals” (p. 78), porque, hasta cierto punto, “the theatregoing Dublin public was a sensitive, powerful instrument in the hands of a playwright” (p. 68). En la gestación del concepto o idea de buen drama se aprecian posturas divergentes entre el público en general y Yeats:

According to the taste of the audience, good drama is drama that entertains the audience, invites them to a full understanding, and reflects with some (but not too much) truth the qualities of their lives, but accommodates itself to the patterns of their popular fictions (...) For Yeats, a good play must show its literary ambition in every phase. His first principle is that ‘Our plays must be literature’. His second, third, and fourth, that they should be little else but literature. The suppression of ‘common life’ was the condition for the expression of literature.

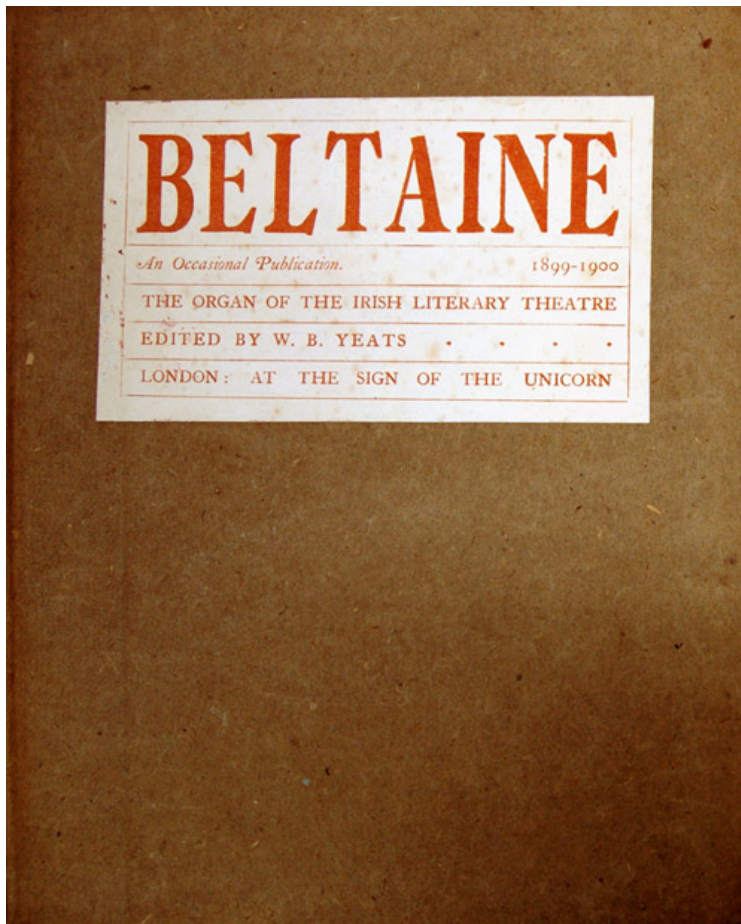
A form of drama that compels the audience to admire the playwright is not just ‘authorial’ drama, but ‘autocratic’ drama. (pp. 141-142).

The Heather Field, de Edward Martyn, es acogida muy favorablemente. Según Joseph Holloway, director del periódico *A Dublin Playgoer’s Impressions*, sobre las actividades teatrales en Dublín, “*The Heather Field* made the Irish Literary Theatre an unmistakably established fact and an institution of which all Irish people of culture and refinement ought to be justly proud” (McCann, 1967, p. 26).

Las primeras representaciones del Irish Literary Theatre las realizan grupos de teatro formados por actores ingleses; en febrero de 1900 viene a Dublín una compañía de actores ingleses que representan tres obras en el Gaiety Theatre: *Maeve*, de Edward Martyn; *The Bending of the Bough*, de George Moore y W. B. Yeats; y el drama en un acto *The Last Feast of Fianna*, de Alice Milligan. El público se muestra bastante receptivo a dichos dramas, que exponen alusiones políticas y desarrollan cuestiones y problemáticas de carácter irlandés.

En el primer número de *Beltaine*, publicación del Irish Literary Theatre (mayo, 1899 - abril, 1900), se afirma: “Everywhere critics and writers who wish for something better than the ordinary play of commerce, turn to Norway for an example and an inspiration” (Malone, 1929, p. 78). Lo que se pretende crear en Dublín es un teatro con obras de dramaturgos experimentados, que se producían ya en los teatros independientes de Londres y París. Pero, de nuevo en *Beltaine*, Yeats plantea algunas modificaciones importantes, afirmando que “the plays will differ from those produced by men of letters in London and Paris, because times have changed, and because the intellect of Ireland is romantic and spiritual, rather than scientific and analytical” (p. 79). En principio, se persigue principalmente que el carácter general del movimiento sea europeo y cosmopolita, más que definitivamente nacional, pero ¿está preparada Irlanda para el nuevo drama *avanzado* del Continente?

Mientras Yeats vela por un teatro de carácter nacionalista con obras sobre mitología irlandesa y héroes de la historia clásica, sus colaboradores abogan por el nuevo drama de Europa como el de más valía para intentar emular. Dirigen su atención hacia la aparición del teatro intelectual en el Continente, basándose en obras que se escriben y producen en Inglaterra bajo la influencia de Ibsen. La divergencia fundamental de ideales que se desata entre los fundadores del teatro llega de la mano de Edward Martyn y George Moore, quienes se inclinan notablemente hacia el teatro del dramaturgo noruego; mientras, Yeats y Lady Gregory optan por el drama popular. La discrepancia entre ambos grupos queda de esta forma manifiestamente clara.



Beltaine, primera publicación del Irish Literary Theatre. Recuperado de <http://www.library.otago.ac.nz/exhibitions/irish/praiseirish/cabinet12/image2.html>.

El año de 1901 rompe con moldes cuando se da el paso definitivo de la primera representación de una obra en irlandés, *Casad-an-tSugáin* (*The Twisting of the Rope*), del fundador de la Gaelic League, Douglas Hyde. Es la primera vez que se ve en un teatro de Dublín una obra escrita en irlandés. El mismo Hyde participa en su representación junto a actores irlandeses: “It was a delight, even to those who knew no Irish – it was played with so much gaiety, ease, and charm” (Gregory, 1972, p. 145). De las obras que se representan en las tres temporadas de duración del Irish Literary Theatre, sólo *The Twisting of the Rope* supone un enorme éxito para la crítica y el público irlandés. Se trata de un drama en un acto que representan en irlandés miembros de la Gaelic League, y que cuenta la historia legendaria de Raftery, un famoso poeta irlandés nómada; despierta la imaginación y el corazón del público irlandés. No obstante,

existirá cierto sentimiento de frustración, fruto de un planteamiento inadecuado; un factor que hace reaccionar ante los errores y las incongruencias que se perciben en las representaciones del Irish Literary Theatre: “Nearly all the plays of the Irish Literary Theatre suffered through their English actors; *Maeve* being inadequately acted and *Diarmuid and Grania* being acted in the wrong key (...) Even the impression made by *The Heather Field* was modified somewhat by the incongruity of the English actors in Irish parts”, por que “the voice and temperament were wanting” (Courtney, 1956, p. 72). La opinión generalizada es que el primer requisito para la fundación de un teatro nacional sea la disposición de una compañía de actores irlandeses. Como afirma Bernard Shaw en 1897 ante la Irish Literary Society of London, “and as to saying there are good Irish actors, there are not, and there won’t be until the conditions in Ireland are favourable for the production of drama” (Malone, 1929, p. 39).

Cuando el periodo experimental de tres años del Irish Literary Theatre está próximo a su fin se debate su continuidad. Aunque Yeats ha perdido toda esperanza en el teatro de Irlanda, Irlanda lo retoma por su cuenta (Frazier, 1990, p. 50).

1.4. Los hermanos Fay y el nuevo arte dramático experimental

La pretensión fundamental a partir de este momento es la de una renovación en la que se adentre de lleno en un teatro que ofrezca representaciones con una mayor frecuencia por actores formados en la misma Irlanda, no en Londres, como ha venido ocurriendo hasta ahora, según explica Lady Gregory:

Our three years’ experiment had ended, and we hesitated what to do next. But a breaking and rebuilding is often for the best, and so it was now. We had up to this time, as I have said, played only once a year, and had engaged actors from London, some of them Irish certainly, but all London-trained. The time had come to play oftener and to train actors of our own. (Gregory, 1972, p. 29).

Sólo así se podrá conseguir una familiaridad y un contacto del público con los dramas representados; por tanto, condiciona de manera decisiva nuevos intereses y una orientación dirigida a la búsqueda de una nueva compañía de actores. Aunque temporalmente, la elegida, sin que provoque ningún tipo de dudas en los miembros fundadores del Irish Literary Theatre, es la de los hermanos William y Frank Fay, a quienes George Russell (A.E.) ofrece su obra *Deirdre* para que representen, como le indica a Lady Gregory en la carta que dirige a ésta en 1902:

I have finished *Deirdre* at last. Heaven be praised! In the intervals of railway journeys, and the Fays are going to do their best with it. I hope I shall not suffer too much in the process, but I prefer them to English actors as they are in love with their story. (p. 30).

Los hermanos Fay crean la Irish National Dramatic Society¹¹, de la que se desligan definitivamente Edward Martyn y George Moore, extinguiéndose el Irish Literary Theatre. Se inspiran para esta idea en el moderno Norwegian National Theatre y en el nuevo Théâtre Libre de Francia, dos proyectos que nacen de la idea de convertir un pequeño grupo de aficionados al teatro en una compañía dramática nacional eficiente y profesional.

La excelente representación que realizan de la obra de Alice Milligan, *Deliverance of Red Hugh*, despierta el definitivo interés de George Russell y de Yeats, quien exclama: “Here are the players for our Irish Theatre” (Courtney, 1956, p. 73).

¹¹ Poco después es conocida como la Irish National Theatre Society, fundada “to continue the work begun by the Irish Literary Theatre” (Ellis-Fermor, 1971, p. 41).



William G. Fay. Recuperado de http://emuseum.pointblank.ie/online_catalogue/work-detail.php?objectid=2142.

Irradian sus influencias a Lady Gregory y Yeats, hasta el punto de que en el mes de abril de 1902 presentan en el Saint Theresa's Total Abstinence Hall de Clarendon Street la obra mencionada de George Russell, así como *Kathleen ni Houlihan* de Yeats,¹² marcando el comienzo de una cooperación conjunta entre ambos grupos. Así lo reconoce Lady Gregory:

The result was that Mr Yeats gave his *Kathleen ni Houlihan* to be produced by Mr Fay at the same time as a play by Mr George Russell (A.E.) in St. Theresa's Hall, Clarendon Street (...) I had written to Mr Yeats: "If all breaks up, we must try and settle something with Fay, possibly a week of the little play he has been doing through the spring".

(Gregory, 1972, p. 30).

Autores, actores y público irlandés reivindican con su participación e implicación un sentimiento de esperanza a favor de la causa nacional. Con unos cimientos ya sólidos en lo que respecta a escritores, actores y obras a representar, se inicia una nueva fase en la que se

¹² Se convierte en una de las obras más populares del repertorio de la compañía (Ellis-Fermor, 1971, p. 41).

fusionan el grupo de Yeats y los hermanos Fay con objeto de “create an Irish National Theatre, to act and produce plays in Irish and English, written by Irish writers or on Irish subjects; and such dramatic works of foreign authors as would tend to educate and interest the public of this country in the higher aspects of dramatic art” (McCann, 1967, p. 14).

Desde el momento de su fundación se proclama y exige la necesidad de que la nueva sociedad dramática irlandesa sea medio de transmisión y exhibición de obras exclusivamente irlandesas – representadas en irlandés (por parte del sector más extremo de la Gaelic League)—, así como vehículo de propaganda política (por parte del Sinn Féin). Mediante una labor propagandística, Yeats consigue alejar cualquier influencia extrema y sectaria de la Gaelic League y del Sinn Féin en la Irish National Theatre Society.

Como antes de la creación del Abbey Theatre se habían escenificado muy pocas obras de teatro serias en Dublín, no resulta extraño que las producciones de la National Theatre Society sean tratadas por la crítica de propaganda política o simple entretenimiento, llegando a ser comparadas con el melodrama y el music hall que se muestran en el resto de los teatros de Dublín. Su éxito estribará precisamente en la introducción de nuevos elementos por parte de los hermanos Fay, que experimentan un nuevo estilo de dramatización que otorga un mayor protagonismo a la voz, la oratoria, y no tanto a la actuación o al movimiento: “The words, the voice were all” (McCann, 1967, p. 12). Es el elemento revolucionador, el factor definidor de las obras representadas por ellos.

Al corriente de los avances que se producen en el Continente en todo lo relativo al teatro, los Fay proporcionan a Yeats un extraordinario conocimiento de la técnica teatral y de los mecanismos que se experimentan en el extranjero, dejando patente su superioridad con respecto al dramaturgo en lo relativo al género teatral y al arte dramático, en particular. Según Joseph Holloway: “It was the Fays who brought Irish acting to the front. Yeats and Lady Gregory have no the slightest idea as to what acting is, and as to teaching it – well, I saw them

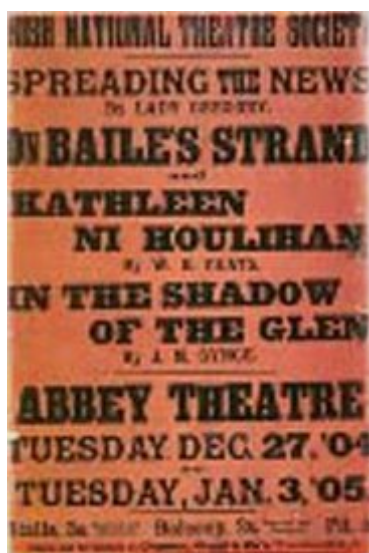
try and that was enough for me” (p. 36). Los Fay, en continua experimentación desde el principio para lograr así la creación de un nuevo arte dramático, utilizan una técnica completamente diferente y desconocida en Irlanda, e insisten en el distanciamiento del teatro comercial de Dublín y Londres,¹³; sus obras siguen la línea del *naturalismo* y *realismo* iniciado en Francia, que posteriormente legan al Abbey Theatre. La intención de William G. Fay es que su compañía pueda representar cualquier tipo de obra “whether low life or high life, prose or verse” (p. 124).

Cuando él y su hermano Frank desean juzgar por sí mismos el moderno lenguaje teatral que se comenta en los numerosos y recientes debates, y asisten en el Gaiety Theatre a la primera representación de una obra de Ibsen en Irlanda, *An Enemy of the People*, según Levitas (2007, p. 27), Willie Fay comenta: “I have never seen, before or since, an intelligent audience so completeley flabbergasted (...) But Frank and I were delighted (...) We saw that Ibsen had discerned the dramatic possibilities of every class in the community” (Fay and Carswell, 1935, p. 108). Gracias a esta experiencia comprenden con nitidez el vacío existente entre un escritor sutil como Ibsen y el melodrama directo como instrumento para articular dinámicas sociales complejas. Los hermanos Fay persiguen entonces una estética de actuación exclusivamente irlandesa. Una característica estrechamente vinculada al incipiente drama de Ibsen es el fuerte realismo dramático y el conflicto humano que se abate sobre los personajes, expresado de una manera inteligente mediante el lenguaje apropiado. Conscientes de los cambios revolucionarios que se están operando en el género dramático irlandés, existe una clara tendencia a que la nueva compañía amplíe el periodo de actuación a seis semanas todos los años en Dublín, y el resto del año se complete con giras por Irlanda y algunas ciudades de Inglaterra donde la población irlandesa es numerosa.

¹³ Para los Fay, el teatro comercial desvía al pueblo de reconocer su verdadera opresión (Frazier, 1990, pp. 54-55).



The Abbey Theatre. Recuperado de http://www.abbeytheatre.ie/behind_the_scenes/article/history/. Reproducido con autorización.



Anuncio de apertura del Abbey Theatre del 27 de diciembre de 1904 al 3 de enero de 1905. Recuperado de http://es.wikipedia.org/wiki/Abbey_Theatre.



Annie Horniman. Recuperado de

http://www.bbc.co.uk/manchester/content/articles/2008/10/22/221008_annie_horniman_feature.shtml.

Las primeras obras que representan en Londres, en mayo de 1903 en el Queen's Gate Hall, South Kensington, constituyen un verdadero éxito: se trata de *The Laying of the Foundations*, de Fred Ryan; *The Hour-Glass*, *Pot of Broth*, y *Kathleen ni Houlihan*, de Yeats; y *Twenty-Five*, de Lady Gregory. La falta de convencionalismo en las representaciones, en marcado contraste con la línea tradicional de la dominante escuela inglesa, causan tal impresión que un crítico comenta: "they came like a refreshing breeze to jaded London" (Malone, 1929, p. 40). Son actuaciones con tal éxito que en el *Daily News* la crítica afirma:

In Dublin the theatre is beginning to be what it has not been for hundreds of years in England – the expression of the aspirations, the emotions, the essential spirit and movement of the people, both in the sense in which it is so in France, in the sense of being a recognised platform to which come those who have something important to say and those who seek something important to hear, but also in the sense in which it expresses the idealism and poetry of national sentiment. (McCann, 1967, p. 16).

A juzgar por el efecto producido, existe una decidida voluntad de profesionalizar la Irish National Theatre Society en 1905. Las consecuencias más inmediatas de este hecho son: dedicación exclusiva por parte de los actores al teatro, posibilidad de realizar giras por Irlanda,

Inglaterra y América, e incorporación de los actores a la Irish National Theatre Society mediante contrato (Frazier, 1990, pp. 122-123).

A partir de este momento se suceden las giras por Londres; propugnan la apertura del drama irlandés y provocan el despertar a la importancia del Irish Dramatic Movement. El teatro se adapta para la representación de dramas rurales, constituyendo su seña de identidad y lo que le diferencia del drama inglés. Su carácter propagandístico da resultado: la nueva línea adoptada y el éxito obtenido se convierten en factores determinantes para la consecución del respaldo económico definitivo, así como una excelente acogida por parte de Miss Annie Elizabeth Fredericka Horniman, quien percibe su potencial. Su figura como mecenas del arte dramático es importante en su planteamiento del teatro y su actitud de rechazo a cualquier implicación e inclusión de elementos de carácter político, consiguiendo que “the key issue is the extent to which her capital made Irish drama her form of self-expression rather than the embodiment of national feeling” (p. 151).

De ella obtienen la base sólida que necesitan para un proyecto que se ha de cimentar de manera definitiva. Aprovechando el cierre y clausura, en ese momento, del Mechanics Theatre y la excelente oportunidad que supone para la localización de un teatro definitivo, Miss Horniman lo adquiere, y pasa a denominarse Abbey Theatre por su ubicación en Abbey Street. Como propietaria del Abbey, se sirve de él para modelar el carácter de su público en la aceptación de las obras allí representadas. Además de emprender una serie de reformas para el nuevo teatro, se enfrenta al problema de la adjudicación de la licencia. No obstante, la actitud de rechazo y oposición a dicha concesión por parte de los tres teatros que existen en Dublín en este momento - el Gaiety, el Royal y el Queen´s - no constituirá ningún obstáculo para que, finalmente, le sea otorgada, pero con una serie de limitaciones:

The theatre was allowed only plays in the Irish and English language written by Irish writers on Irish subjects and selected by the National Theatre Society (...) otherwise the

theatre could only be used for concerts and lectures. There were other clauses too: “not to put on stage any exhibition of wild beasts or dangerous performances (...) no women or children were to be hung from the flies nor fixed in positions from which they cannot release themselves”. (McCann, 1967, p. 55).

La concesión de la patente a Lady Gregory abre el camino para que, en 1905, la Irish National Theatre Society, actuando bajo la licencia de Lady Gregory en el Abbey Theatre, pase a denominarse The National Theatre Society Limited, conocida más familiarmente como The Abbey Company.

Sin embargo, surge una dicotomía que se traduce en los siguientes términos: dramas de campesinos y dramas realistas de crítica social en la línea de Ibsen. Hacia este último grupo se ha inclinado ya claramente Edward Martyn, cuyo espíritu se aleja del imperante materialismo inglés, favoreciendo, según sus ideales, a quienes piensa que regenerarán el drama en Europa.

Los años vividos en Londres imprimen una fuerte impronta en el carácter e ideas de Martyn, desde entonces en la línea del pragmatismo por haber sido testigo allí de notables aires de cambio¹⁴. El contacto con otras ideologías de carácter liberal le genera un continuo conflicto personal con su formación religiosa católica. Amante del teatro como medio de proyección de su idealismo, siente que la fundación del Irish Literary Theatre es “the most significant action of his life”, y debe ser considerado “a centre of education and refinement” (Courtney, 1956, p. 65), donde el dramaturgo es la figura principal, porque “it is the dramatist makes the theatre, and not the theatre the dramatist”. Su enfoque particular es el de la necesidad de “create a band of young dramatists” que reciban una formación en la línea de “the wonderful modern drama of Scandinavia” (p. 66), con una técnica que él mismo desea aprender y aplicar en sus obras.

¹⁴ En 1876, los jóvenes de Oxford se enfrentan a nuevas filosofías de tendencia liberal o idealista, con las que se identifica plenamente Edward Martyn (Courtney, 1956, p. 15).

Gran admirador y estudioso del realismo dramático de Ibsen, comprende al genio noruego como ninguno de los tres fundadores restantes, porque le puede acercar a la técnica de la “symphonic structure” y “triumphant construction”, y se maravilla ante el carácter fuertemente nacional de su obra (p. 68).

Censura y critica el teatro comercial inglés por considerarlo deshonesto y vulgar en el lenguaje: “language (...) must be literary in form and elevating in effect” (Malone, 1929, p. 68). Su rechazo a Londres le lleva a dirigir su atención hacia Dublín en la búsqueda, para sus obras, de un público “which had not been debauched and spoiled by the theatre of commerce, and the cheap emotionalism in which it dealt” (p. 68). Como ha de ser un auditorio especialmente receptivo, y no lo encuentra en Londres, lo busca en Dublín; y al no hallar un emplazamiento adecuado para la representación de sus obras, cuando Lady Gregory y Yeats proyectan fundar en 1898 el Irish Literary Theatre, Edward Martyn les muestra su apoyo activo, hasta el punto de costear él mismo todas las temporadas de la fase de experimentación de dicho teatro.

Es, entre los cuatro, el primero que concibe la idea de presentar obras irlandesas en un escenario irlandés, no en Londres, además de que plantea la idea de que se alquile un teatro donde se representen obras irlandesas. Pero, aboga por el drama de ideas, su forma, su diálogo, su contenido; el drama que impera en Europa y que Irlanda debe recibir abiertamente. En consecuencia, se desliga completamente de la tónica dominante y de la línea que adopta la Abbey Theatre Company. Guiado por un sentimiento de derrota y una esperanza frustrada de que se cree una escuela de formación de actores dirigida por los Fay, la última aventura teatral que emprende Martyn es la fundación, en 1914, de un pequeño teatro independiente, el Irish Theatre, para la producción de sus propias obras y las de Ibsen, Chejov, Strindberg y Galsworthy (p. 90).

Aun así, Martyn planta el germen para los próximos nuevos dramas del Abbey en la línea de las obras que llegan del Continente. Desea, ante todo y sobre todo, la existencia de un teatro que proyecte obras alejadas radicalmente de ese sentimentalismo barato que exhibe el teatro comercial. Es de los pocos irlandeses de su época que mantiene un estrecho contacto con las ideas y la literatura de la Europa Continental. Para Martyn, después del drama de Ibsen, “the modern drama of Germany, if we are to judge by its best work, is the finest and most intellectual in Europe”, por que “that state-aided freedom of experiment [that] has had most satisfactory results in educating the multitude in Germany to an appreciation of good modern drama” (Courtney, 1956, p. 69). Por lo que respecta a Francia, Martyn siente una atracción especial por “the grand lines and noble austerity of the Théâtre Français” (p. 69).

Vive alejado completamente del materialismo y de las cuestiones ordinarias de la vida de su época, guiado por ese conflicto entre materialismo e idealismo que dominará su existencia y su obra y que influirá en sus pensamientos y acciones. Esta lucha marca su política de vida y el tema de sus obras. Su obra *The Tale of a Town*, en la línea de Ibsen, se anticipa a la de los dramaturgos realistas Padraic Colum y Lennox Robinson; poco a poco abre un campo que los primeros dramaturgos del Irish Dramatic Movement no exploran. El teatro debe ser vehículo de expresión de experiencias cercanas; de ahí su adopción del legado del drama social de Ibsen. Conflicto, confusión, provincialismo son elementos realmente imprescindibles en las obras.

Esta misma línea sigue George Moore, quien decepcionado también ante su visión de Inglaterra, se siente indignado y muestra interés por participar en los modernos movimientos literarios que surgen en Irlanda como plataformas para la creación de una nueva literatura en un lenguaje actual. Aunque Moore “had lived too long out of Ireland” (Mitchell, s.f., p. 105), el tiempo que pasa en Irlanda lo dedica a ir familiarizando al público, a través de la literatura, con sus ideales personales: “Mr. Moore as a man of feeling was no doubt moved by this sterility in

Irish ideals, and he attempted almost brutally to introduce a personal and human ideal in Irish literature” (p. 143).

Su crítica hacia el teatro comercial y las obras convencionales le convierten en uno de los partidarios más acérrimos del reciente drama de la década de 1890 y de un nuevo teatro independiente. Dramaturgo de éxito en el teatro inglés, con su labor crítica y publicitaria llega a ser considerado persona con cierta autoridad en el drama, factor que resulta determinante a la hora de que se dirijan a él Martyn y Yeats para solicitar su ayuda en la fundación del Irish Literary Theatre. George Moore participa de buen grado por su sentimiento de hastío hacia Inglaterra y su anhelo de que se produzca un gran cambio; por su admiración hacia Edward Martyn a nivel humano; su fuerte curiosidad a nivel intelectual por ocupar un lugar en el nacimiento de una nueva literatura; y, muy probablemente, un cierto sentimiento patriótico. Tal vez Moore “had smelt out the pie that was being made in Dublin and felt that he himself was one of the ingredients that must not be missing” (p. 87).

Por sus conocimientos y su experiencia en la producción de obras de teatro se le elige para la selección de la compañía de actores. Sin embargo, nunca se compromete tan a fondo como Lady Gregory, Yeats y Martyn por sentirse, en parte, alejado de Irlanda debido a una prolongada ausencia del país. No obstante, su ayuda en las primeras fases de formación del Irish Literary Theatre resulta de vital importancia, especialmente a la hora de encontrar a los actores más adecuados en Londres. Sin la labor publicitaria de Moore dando a conocer en Londres el movimiento dramático irlandés, no se habría percibido el nuevo teatro de Irlanda a nivel internacional, en su fase de andadura y primer rodaje.

Pero, tanto Moore como Martyn rompen definitivamente cualquier tipo de conexión y unión con el recién creado movimiento dramático, por una valoración intelectual y la clara inclinación que muestran hacia la independencia y la visión universal de Ibsen. Por parte de Martyn existe una obstinada veneración hacia el genio noruego “seeing in Ibsen not primarily a

social reformer nor the man who re-shaped the dramatic technique of his age, but one of the profoundest poetic psychologists of all time (...), finds expression in the most direct realism of speech” (Ellis-Fermor, 1971, p. 134). Su adhesión a Ibsen le conduce claramente a un distanciamiento de los líderes del Irish Dramatic Movement, quienes, por entonces, se limitan en su producción a temas exclusivamente irlandeses. Sus obras *The Heather Field* y *Maeve* pudieron deber su éxito a esa línea marcadamente *ibseniana* que introduce su autor en ellas.

Mientras tanto, el 27 de diciembre de 1904 el Abbey Theatre ofrece sus primeras representaciones: *On Baile's Strand*,¹⁵ de Yeats y *Spreading the News*, de Lady Gregory; asiste numeroso público, entre el cual prevalece el perteneciente al mundo literario y artístico.

La primera temporada del Abbey se inicia en 1905 con la representación de tres obras importantes, las primeras que inician el movimiento llamado *realismo* en el drama irlandés: *The Well of the Saints*, de John Myllington Synge; *The Building Fund*, de William Boyle; y *The Land*, de Padraic Colum. A partir de este momento el Abbey se convierte en una escuela no oficial de arte dramático, donde a los alumnos se les ofrece la oportunidad de que se representen sus creaciones dramáticas sin que ello conlleve importantes inversiones de dinero; lo más relevante es la obra, no el escenario. Éste es uno de los valores añadidos del Abbey. En este nuevo giro que proyecta el Teatro, dejándose guiar tanto por su intuición como por su peculiar sensibilidad, Lady Gregory y Yeats facilitan la entrada de *realistic writers*, porque sus obras se encuadran en un contexto más afín a la realidad de la vida del pueblo: “But for the present the historical drama, which in the main implies something of the romantic, has been pushed aside by the realism of the younger writers, who are eager to write of life as it is about them” (Gregory, 1972, p. 176).

¹⁵ Lennox Robinson considera *On Baile's Strand*, de Yeats, “perhaps his most perfect verse play” (McCann, 1967, p. 69).

Se produce una nueva orientación, reflejo del presente, una búsqueda de la objetividad y el realismo; se cede terreno y se introduce un nuevo tipo de obras encuadradas en el género de la comedia, dedicándose una atención muy especial a la inclusión de dramaturgos noveles poseedores de cierto potencial y talento, desconocidos hasta ahora.

Dentro de los rasgos de caracterización de las nuevas obras encontramos una evolución hacia el drama realista de nuevas perspectivas, de exposición y estudio objetivo a fondo de lo inmediato y cercano, y de valoración del comportamiento humano, frente al drama poético - de carácter idealista - de las primeras producciones. Hay un alejamiento del mundo de los sueños y de la imaginación, y un acercamiento al de las realidades como fuente inspiradora.

Se incorporan nuevos talentos al movimiento dramático - Padraic Colum, T.C. Murray y Lennox Robinson -, que comparten la nueva línea marcadamente objetiva: dramas directos, honestos y sencillos, producto de la observación y con argumentos equilibrados:

The interpretation of life ranges from tragedy in Colum's *The Land*, Robinson's *The Clancy Name* and Murray's *Maurice Harte* to the satirical comedies of Boyle. The material interpreted may be the world of the peasant, the small farmer, the small-town man or the people of the Dublin suburbs. But it is all immediate, in time and place. (Ellis-Fermor, 1971, p. 188).

Estas tres obras significan un punto de inflexión en la introducción y desarrollo, de 1905 a 1912, de dramas de carácter realista en el nuevo y primer "People's Theatre".

Observamos un nuevo planteamiento literario en el que se cede paso a dramaturgos jóvenes con personalidad y una visión muy particular de la vida. La contribución de Lennox Robinson al progreso del Abbey Theatre con la creación de un nuevo género proporciona una nueva perspectiva al Abbey al ir abordando la producción literaria de este nuevo dramaturgo: Robinson muestra el potencial artístico de las obras enmarcadas dentro del género de la comedia. Una de las primeras personas precursoras de la representación de este género en el

Abbey es Lady Gregory. En este momento, el mecanismo que articula y hace posible la marcha hacia adelante y el afianzamiento del Abbey es una selección previa de las obras, que deben caracterizarse por contener elementos de crítica social, preferentemente de la vida irlandesa:

The Abbey Theatre is a subsidised theatre with an educational object. It will, therefore, be useless as a rule to send it plays intended as popular entertainments and that alone, or originally written for performance by some popular actor at the popular theatres. A play to be suitable for performance at the Abbey should contain some criticism of life, founded on the experience or personal observation of the writer, or some vision of life, of Irish life by preference, important from its beauty or from some excellence of style; and this intellectual quality is not more necessary to tragedy than to the gayest comedy. We do not desire propagandist plays, nor plays written mainly to serve some obvious moral purpose; for art seldom concerns itself with those interests or opinions that can be defended by argument, but with realities of emotion and character that become self-evident when made vivid to the imagination. (Gregory, 1972, p. 62).

A partir de un primer contacto con Lady Gregory, Robinson consigue que ésta muestre cierta inquietud e interés, e irrumpa en el género de la comedia, empezando a representarse sus obras:

I asked Mr Lennox Robinson how he had began, and he said he had seen our players in Cork, and had gone away thinking of nothing else than to write a play for us to produce. He wrote and sent us *The Clancy Name*. We knew nothing of him, but saw there was good stuff in the play, and sent it back with suggestions for strengthening it and getting rid of some unnecessary characters. He altered it and we put it on. Then he wrote a three-act play *The Cross Roads*, but after he had seen it played he took away the first act, making it a far better play, for it is by seeing one's work on the stage that one learns

best. Then he wrote *Harvest* with three strong acts, and this year *Patriots*, which has gone best of all. (p. 61).

En 1908 representan la tragedia en un acto *The Clancy Name*, la primera de un total de veinticinco que escribe para el Abbey; en 1915, *The Whiteheaded Boy*, una comedia en la que Robinson se descubre como dramaturgo. Se la considera su mejor obra, y durante muchos años es muy popular en el Abbey (McCann, 1967, p. 75); en 1922, *Crabbed Youth and Age*; y en 1928, *The Far-off Hills*.

Simultáneamente a la consolidación del Abbey dentro de una línea de marcada tendencia progresista con la inclusión de obras de este tipo de carácter realista, se establece un nuevo tipo de relación entre los hermanos Fay y los miembros de la junta directiva del teatro, que conduce a un desplazamiento de los primeros del lugar que han venido ocupando hasta este momento. Se rechaza su deseo de implantar características distintivas muy específicas. Esta actitud, conjuntamente con algunos desacuerdos, les obliga a abandonar definitivamente el teatro. El mismo Willie afirma:

From the first Frank and I had seen in the National Theatre movement the possibility of a real art theatre and we had been led to believe that the Abbey directors shared our vision (...) Unfortunately the lavish encomiums of the English press had been too heady for our friends Yeats, Synge and Lady Gregory. They imagined we had arrived, when we had no more than started. We had a company that could do peasant plays with an accomplishment and finish that had never been rivalled, much less excelled. But we should have to show much more than that before we could claim to be a real art theatre. (McCann, 1967, p. 124).

Estrechamente vinculados a Yeats y a Lady Gregory, necesitados de su ayuda financiera y su influencia social, por no hablar de las obras de teatro que podían proporcionarles, obtienen el reconocimiento de ésta:

But they left us early in 1908 at a time of disagreement with other members, and of discouragement. I am very sorry that they, who more than almost any others had laid the foundations of the Irish Theatre, did not wait with us for its success. (Gregory, 1972, p. 37).

La marcha de los hermanos Fay significará una pérdida irreparable para el teatro, como expone el escritor Mr P. S. O'Hegarty en una carta que manda al *Irish Times*:

In the case of the two brothers, Willie and Frank Fay, the theatre suffered an irreparable loss, a loss which is still felt and will continue to be felt to the end of its career. Nobody ever surveys the history of the Abbey but will reflect on the irreparable loss to it of these two men of genius, dissimilar but each essential to the proper development of the theatre. (McCann, 1967, p. 125).

Se inicia un periodo de declive que se solventa con la organización de una gira por América en 1911, que proporciona una mayor reputación internacional a la compañía de teatro. La gira resulta rentable y sirve para que el teatro experimente un breve periodo de desahogo financiero. Incluso Lady Gregory presenta en América la obra de estos escritores jóvenes. De Lennox Robinson producen *Patriots*, que obtiene un gran éxito:

They were taking with them on this tour a great deal of new work. Some of the new work is by Cork authors, including *Patriots* by Lennox Robinson, which was a very great success, and deals with the present political conditions, and represents a dying away of the old physical force movement in favour of more political work. It is a simple candid production, and shows how things have worked out in Ireland. (Gregory, 1972, p. 188).

Las obras producidas en el Abbey imprimen un sello distintivo al nuevo teatro nacional irlandés; consiguen sobresaltar y conmocionar el espíritu, la conciencia del público irlandés. El

mismo Theodore Roosevelt escribe un artículo acerca de la importante contribución del teatro irlandés a la dignidad de Irlanda:

In the Abbey Theatre Lady Gregory and those associated with her – and Americans should feel proud of the fact that an American was one of the first to give her encouragement and aid – have not only made an extraordinary contribution to the sum of Irish literary and artistic achievement, but have done more for the drama than has been accomplished in any other nation of recent years. England, Australia, South Africa, Hungary and Germany are all now seeking to profit by this unique achievement. The Abbey Theatre is one of the healthiest signs of the revival of the ancient Irish spirit which has been so marked a feature of the world's progress during the present generation; and, like every healthy movement of the kind, it has been thoroughly national and has developed on its own lines, refusing merely to copy what has been outworn. It is especially note-worthy, and is a proof of the general Irish awakening, the this vigorous expression of Irish life, so honourable to the Irish people, should represent the combined work of so many different persons, and not that of only one person, whose activity might be merely sporadic and fortuitous. Incidentally, Lady Gregory teaches a lesson to us Americans, if we only have the wit to learn it. The Irish plays are of such importance because they spring from the soil and deal with Irish things, the familiar home things which the writers really knew. They are not English or French; they are Irish. These Irish plays appeal now to all mankind as they would never appeal if they had attempted to be flaccidly *cosmopolitan*; they are vital and human, and therefore appeal to all humanity, just because those who wrote them wrote from the heart about their own people and their own feelings, their own good and bad traits, their own vital national interests and traditions and history. (p. 246).

Los diez primeros años de vida del Abbey constituyen un periodo de presentación de diversidad de autores teatrales; algunos alcanzan un reconocimiento internacional.¹⁶

El alzamiento de 1916 supone un fuerte retroceso y la paralización de la representación de obras por las luchas, los toques de queda y las restricciones. Yeats persuade a Lady Gregory de la necesidad de entregar el Abbey al nuevo gobierno irlandés independiente. En 1922 el Abbey Theatre obtiene el reconocimiento de las autoridades del país como teatro nacional de Irlanda; en junio de 1924, mediante carta firmada por Yeats y Lady Gregory, éstos ofrecen el Abbey al nuevo gobierno:

We offer the Theatre without conditions or restrictions. We resign our Directorship. It is for the Irish Government, should they accept our offer to determine the carrying on our work – whether they will ask us to go on for a little longer or whether they will at once accept entire control. (McCann, 1967, pp. 51-52).

De esta manera queda garantizado su futuro, convirtiéndose en el primer teatro que es subvencionado por el Estado.

¹⁶ La reposición, en varias ocasiones, de algunas obras de estos dramaturgos en el Abbey (*The Countess Kathleen*, de W.B. Yeats; *The Playboy of the Western World*, de J.M. Synge; y *The Twisting of the Rope*, de Douglas Hyde) las convierte en obras que formarán parte del repertorio del teatro irlandés.

PRIMERA PARTE: MARCO EMPÍRICO

1.5. Primeros dramas de crítica social

1.5.1. *London Assurance*,¹⁷ de Dion Boucicault

London Assurance se halla entre las primeras obras que anuncian el desarrollo posterior de un nuevo drama social moderno. Boucicault explota con gran éxito “both metropolitan sophistication and the bucolic pleasures of an idyllic Elizabethan manor house” (Spencer, C. 2010. Recuperado de <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/7422480/London-Assurance-at-the-National-Theatre-review.html>.)

Desde muy pronto se esbozan acciones protagonizadas por miembros de la alta sociedad rodeadas de malentendidos y complicaciones; los personajes se muestran portentosos y, a su vez, víctimas de sus propias actitudes ante el poder que confieren el dinero y la posición social, reteniendo sus verdaderos sentimientos.

En oposición a Londres, Oak Hall representa la pérdida de la noción del tiempo y la inserción e integración del hombre en la naturaleza como símbolo de la transferencia de su belleza al ser humano:

You must leave your town habits in the smoke of London; here we rise with the lark
(...) The man that misses sunrise loses the sweetest part of his existence (...) I love to
watch the first tear that glistens in the opening eye of morning, the silent song the
flowers breathe, the thrilling choir of the woodland minstrels, to which the modest
brook trickles applause; these swelling out the sweetest cord of sweet creation's
matins, seem to pour some soft and merry tale into the daylight's ear, as if the waking
world had dreamed a happy thing, and now smiled o'er the telling of it. (Boucicault,
1987, p. 60).

¹⁷ La edición escogida para el análisis es la de Colyn Smythe (1987) por estar restringido el acceso a otros ejemplares en soporte electrónico disponibles en España y ser la edición más actual en soporte papel.

La naturaleza, la caza, las carreras de caballos, son elementos utilizados con gran fuerza como contraposición a la ciudad para situarnos en un entorno bucólico de éxtasis y alegría: “Horse, man, hound, hearth, heaven! – all – all – one piece of glowing ecstasy!” (p. 61). Todos los personajes, a excepción de Sir Harcourt, comparten entre sí su estrecha vinculación a este escenario y aficiones, de los cuales no se van a desligar porque constituyen la base de su mundo. Incluso desean que se integre en él para *regenerarle*.

El análisis costumbrista y verosímil de las convenciones y valores de una época, y de una clase social mediante tópicos que se suceden reiteradamente, proporciona uniformidad estructural al drama.

La casa de Sir Harcourt Courtly en Belgrave Square, una de las principales plazas del centro de Londres, le pasa el testigo a Oak Hall, una hermosa mansión aristocrática de estilo isabelino con un bello jardín como escenario principal que ocupa el fondo de esta comedia sociológica. Es preciso entender y analizar el ambiente de presentación de la obra con la exposición de objetos descriptivos como “statues, urns, and garden chairs about the stage” (p. 43), (...) “French windows” (p. 57), (...) “chandeliers” (p. 70) como un acto de exhibición de una vida bucólica perfecta que conduce a engaño, elemento presente a lo largo de toda la obra que sólo se abandona cuando ya hacia el final atisbamos gradualmente un orden que va dejando paso a una profundidad moral que supera a la falsedad.

La obra se inicia en un espacio cerrado, “an ante-room in SIR HARCOURT COURTLY’S House in Belgrave Square” (p. 31), y avanza enseguida hacia un ambiente abierto, “the lawn before Oak Hall” (p. 43), que pudiera simbolizar el paso de un sitio interior que encierra y atrapa a los individuos a otro exterior a partir del cual se liberan y exponen abiertamente los verdaderos sentimientos de cada uno de los personajes. Londres inmoviliza toda esperanza frente a Oak Hall, que representa la ruptura con las normas; la unión entre las personas; la integración con la naturaleza; la búsqueda de la belleza; la redención de los

individuos: “You must leave your town habits in the smoke of London; here we rise with the dawn (...) The man that misses sunrise loses the sweetest part of his existence” (p. 60).

Desde la primera escena se plantea lo que constituirá el nudo del drama: la relación entre padre e hijo, dos figuras radicalmente opuestas. En el punto de partida de la obra, Boucicault nos muestra unos códigos morales estrictos ya establecidos, origen de los hechos que gradualmente van aconteciendo y de la compleja psicología de cada uno de los personajes. Conceptos como el bien y el mal se hallan presentes y provocan una respuesta en el ser humano. La realidad social y la realidad psicológica se manifiestan en clara oposición cuando entran en conflicto en la conciencia de los personajes excéntricos y solitarios.

Una serie de elementos posibilitan un ambiente propicio al desarrollo y exposición de sentimientos verdaderos, factores que van aportando los diferentes personajes a lo largo de la obra. La escala de valores utilizada corresponde a la de la época en que escribe el autor. El público se siente más identificado con lo que allí se narra y con los conflictos de orden moral, social y psicológico planteados. Los procesos mentales de los personajes y las circunstancias en que tienen lugar atraen la atención del lector, y exigen de él una respuesta emocional más que intelectual. Apenas iniciada la acción, sabemos la fuerza que ejerce la mentira del hijo hacia su padre de forma continuada, por encima de su posición social, convirtiéndose este acto en protagonista desde el arranque de la comedia hasta su conclusión.

Sir Harcourt Courtly es engañado precisamente por aquellos que forman su círculo más cercano, “poor deluded old gentleman – he little thinks how he is deceived” (p. 31); por parte de Martin y de Cool, su asistente personal, “if Sir Harcourt was aware that we connived at his son’s irregularities, we should all be discharged” (p. 31); pero, muy especialmente por su hijo, Young Courtly, quien se desenvuelve en un entorno de deudas, “I have used up all my common excuses on his duns” (p. 31) y, alentado por su amigo Dazzle - de quien se muestra inseparable - impulsado a la extracción de determinados objetos de una manera un tanto infantil e

inmadura: “I’ll puzzle the twopenny postman, I’ll deprive them of their right of disturbing the neighbourhood. That black lion’s head did belong to old Vampire, the money lender; this bell-pull to Miss Stitch, the milliner” (p. 32).

Los primeros momentos se convierten en instantes reveladores cuando Boucicault nos deja ver la actitud y el comportamiento iniciales de Young Courtly “drunk” y en actitud de rebeldía como contrapunto a la imagen de su padre, que en su primera aparición entra en escena “in an elegant dressing-gown, and Greek scull-cup and tassels” (p. 33). La imagen que se proyecta en el entorno de Young Courtly ante su padre es, exactamente, la opuesta a la real, la de “a perfect child in heart – a sober, placid mind – the simplicity and verdure of boyhood, kept fresh and unsullied by any contact with society”, “no cigar-smoking”, “no brandy and water bibbing”, “doesn’t know the taste of anything stronger than barley-water”, “no night parading” (p. 34). Hasta el punto que el propio Sir Harcourt cree que “he inherited my manners” (p. 34). La imagen que retiene de su hijo es la de “a perfect child in heart – a sober placid mind – the simplicity and verdure of boyhood, kept fresh and unsullied by any contact with Society ” (p. 34); exactamente actitudes y comportamiento contrarios que adopta su hijo día a día de manera habitual en contraposición a su padre, y como muestra de rebeldía hacia éste y su mundo de apariencias.

La situación que provoca la decisión de adoptar una conducta falsa, mezquina y desleal de Cool hacia Sir Harcourt es la de temer por parte de aquél que “if Sir Harcourt knew this, he would go mad, he would discharge [him]” (p. 32). Pero este mismo infundio que proyectan sobre su hijo ha sido también desarrollado siempre por el progenitor, de tal manera que lo que el hijo recibe en todo momento de su padre es artificialidad; ésta es la clave del desarrollo de toda la acción posterior en ambos personajes. Sir Harcourt oculta su lado humano, no deja ver atisbos de ternura ni tonos afectuosos hacia su hijo guiado por la fuerza que otorga a la imagen que debe proyectar éste de ser “a studious sober boy” (p. 37).

Young Courtly y su más íntimo amigo, Mr Richard Dazzle, desprecian el mundo, concretamente el de Sir Harcourt, viven de espaldas a él y no muestran deseos de integrarse sino de dispersarse de dicho entorno; son *voces doloridas* que dejan al descubierto desde el acto I su peculiar actitud de rebeldía refugiándose en la bebida, las salidas nocturnas, el robo, las deudas. Young Courtly-Dazzle, como tándem, configuran un desorden social en un territorio que consideran hostil, y que les previene de cualquier tipo de integración y participación. En el mundo de artificio que les rodea, el factor desencadenante de sus acciones es el exceso de tiempo y la carencia de unos proyectos que les proporcionen una ilusión. Young Courtly, que “left mighty London, under the fever of a full season, groaning with the noisy pulse of wealth and the giddy whirling brain of fashion” (p. 49), se arrepiente de haberse marchado cuando “next week the new ballet comes out – the week after comes Ascot” (p. 49), porque desea y necesita buscar nuevos horizontes “to avoid suicide” (p. 49). Cuando pregunta a Grace “how can you manage to kill time?”, ella responde muy acertadamente: “Men talk of killing time, while time quietly kills them” (p. 49). Young Courtly acude a Grace reclamando una respuesta y solución a una desesperanzada situación que inmoviliza toda ilusión para él, constituyéndose en un reto. Por su parte, Dazzle engaña a Sir Harcourt como recurso fácil ante una situación de necesidad y problemas. Para que queden saldadas las deudas de Young Courtly, pagándolas su padre, inventa ante éste que su hijo Charles es alguien con un enorme corazón, que ha pagado débitos de otras personas, “a poor unfortunate man – fifteen children – half a dozen wives – the devil knows what all” (p. 64).

El contrapunto a Young Courtly, Sir Harcourt, básicamente se nos muestra como un artífice del honor y la etiqueta: “Etiquette compelled me to challenge the seducer”; (...) “That must have been a great balm to your sore honour (...) my honour would have died without it” (p. 36). Su vida es una mera adoración de las apariencias; la proyección de una imagen moderna, joven, de compostura y buena educación, que ha de extenderse a los distintos

momentos afectivos que quedarán fuera del ámbito de cualquier debilidad en la expresión de sentimientos, por que “it is vulgar to make a parade of one’s feelings, however acute they may be; impenetrability of countenance is the sure sign of your highly bred man of fashion” (p. 36). También se engaña a sí mismo atrapado por la obsesión de proyectar una imagen joven, exponiendo que “all the beauties of my person are of home manufacture. Why should you be surprised at my youth? I have scarcely thrown off the giddiness of a very boy – elasticity of limb – buoyancy of soul!” (p. 35). Estas palabras de Sir Harcourt reciben la necesaria réplica en modo irónico de su viejo amigo Max Harkaway, quien le advierte de “What’s in a face or figure? Does a Grecian nose entail a good temper? Does a waspish waist indicate a good heart? Or, do oily perfumed locks necessarily thatch a well-furnished brain?” (p. 35). Sir Harcourt muestra una excesiva obsesión por demostrar que “I still retain all my little juvenile indiscretions, which your niece’s beauties must teach me to discard. I have not sown my old oats yet” (p. 37) y por proyectar una imagen joven: “Sixty-three! Good God! – forty, ’pon my life! Forty, next March! (p. 37).

Boucicault da importancia directamente a que las personas más válidas son “the plain people”, porque “always praise the beauties of the mind” (p. 36) – en la obra representados por el personaje de Max Harkaway.

Con la aparición de elementos perturbadores ya mencionados en ambos personajes, la hipocresía; la falsa etiqueta; el comportamiento deshonesto, infantil e inmaduro, se va deteriorando el esquema familiar padre-hijo. El progenitor mantiene esta misma hipocresía y engaño en su decisión de volver a casarse con una mujer “young – blushing eighteen; lovely!(...) rich! I have her banker’s account; an heiress, and a Venus!” (p. 33). Todo, movido por el mercantilismo, por que “if, on attaining the age of nineteen, she would consent to marry me, I should receive those deeds, and all his property, as her dowry. If she refused to comply

with this condition, they should revert to my heir-presumptive or apparent. She consents” (...)
“I consent to receive her £15,000 a year” (p. 34).

Aunque es engañado por su primera mujer, quien “lived fourteen months with me, and then eloped with an intimate friend” (p. 36), de nuevo confiesa que “I married money, and I received it” (p. 36). Otra vez deja al descubierto con Miss Grace Harkaway que la verdadera razón de que acepte por esposa a una mujer a quien ha visto sólo hace ocho años son las propiedades, títulos y dote heredadas por Grace de su padre con la condición de que se case con él. La fuerza y el poder que ejerce el dinero se convierte en elemento perturbador desde el momento en que este matrimonio por conveniencia e intereses es la principal meta a perseguir por su parte. Sir Harcourt se mueve en un ámbito absolutamente materialista que le conduce a luchar contra la profundidad de los auténticos sentimientos humanos, porque considera que “it is vulgar to make a parade of one’s feelings, however acute they may be; impenetrability of countenance is the sure sign of your highly bred man of fashion” (p. 36). A sus ojos, es una actitud necesaria que expone y muestra de manera bien visible la verdadera cuna, educación y procedencia de la persona, algo imposible de abandonar en todo acto llevado a cabo por alguien que se guía siempre por la etiqueta, porque “etiquette is the pulse of Society, by regulating which the body politic is retained in health.” (p. 37).

El análisis de esta situación nos lleva a pensar en otro matrimonio de conveniencia. Como el propio Sir Harcourt aclara en el acto I, tras ser engañado por su esposa, “I pocketed the ten thousand pounds damages” (...) “It was one of the luckiest chances – a thing that does not happen twice in a man’s life – the opportunity of getting rid of his wife and his debts at the same time” (p. 36). Se establece un pacto ante una actitud de incredulidad en el amor verdadero: “The world pities the bereaved husband, when it should congratulate” (p. 36). Su matrimonio con Grace es su única posibilidad de alcanzar la meta deseada: todas sus propiedades y su dinero. Persiste en su actitud de engaño, en este caso a la que considera ya la

segunda Lady Courtly, y confiesa pretender casarse con ella sólo “to receive her £15,000 a year” (p. 34).

La figura de Sir Harcourt es representativa de la falsedad física y moral. Su personaje está muy en la línea de una visión y una perspectiva materialista de la vida, una vida rechazada por su hijo con repulsa. Pero, no debemos ver a Grace como alguien que se ve obligada a casarse, como cree su tío Max: “Will she not be compelled to marry you, whether she likes you or not? – a choice between you and poverty” (p. 37). Al principio, su próximo matrimonio no provoca en ella ningún planteamiento de rechazo, sino una actitud de resignación, porque afirma que “it is a necessary evil, and what can’t be cured must be endured” (p. 43). Dicho talante es producto de divisar un horizonte sin esperanzas en cuanto a que es plenamente consciente de que “marriage matters are conducted now-a-days in a most mercantile manner; consequently, a previous acquaintance is by no means indispensable” (p. 44). Boucicault plantea sociológicamente una situación escénica con Grace como protagonista en la que ésta precisa y matiza que nunca ha estado enamorada ni lo estará, porque “I am tired of myself and common sense. Love is a pleasant scape-goat for a little epidemic madness. I must have been inoculated in my infancy, for the infection passes over me in contempt (...) a woman is always in love with one of two things (...) A man, or herself – and I know which is the most profitable” (pp. 44-45). Estas palabras dibujan una realidad presente a lo largo de la obra: la falsa ilusión del amor, disfrazado para alcanzar una meta que proporcione ante todo bienestar económico; de nuevo, falsedad, engaño, artificialidad. Es precisamente éste último el elemento de mayor rechazo de Grace por el vínculo que establece con los cumplidos y el lenguaje exagerado propio de estos: “I consider compliments impertinent, and sweet meat language fulsome” (p. 48). Grace se ríe del amor, lo desprestigia; muestra el escepticismo notorio que yace en su subconsciente, y que proyecta con su propia voz cuando considera incluso que la misma palabra,

is a breathing satire upon man's reason – a mania, indigenous to humanity – nature's jester, who plays off tricks upon the world, and trips up common sense. When I'm in love, I'll write an almanac, for very lack of wit – prognosticate the sighing season – when to beware of tears – about this time, expect matrimony to be prevalent! Ha! Ha! Why should I lay out my life in love's bonds upon the bare security of a man's word? (p. 49).

El anuncio del matrimonio activa el mecanismo para que se pongan en marcha unos sucesos que provocan el descubrimiento de otros problemas subyacentes; comportamientos no sujetos al rencor. Young Courtly y Grace representan la rebeldía e incomodidad como sistema de respuesta hacia la sociedad, aunque la resignación sea un elemento de artificio presente en ellos como respuesta más inmediata en su propio sistema de pervivencia. La presencia de Charles en Oak Hall se justifica precisamente “to escape inconvenient friends” (p. 57).

El descontento de Grace queda patente cuando Charles recibe como primera respuesta por parte de ésta su visión de “a mighty realm, forsooth, with milliners for ministres, a cabinet of coxcombs, envy for my homage, ruin for my revenue – my right of rule depending on the shape of a bonnet or the set of a pelisse, with the next grand noodle as my heir-apparent” (p. 50). A partir de un primer contacto con Grace, asistimos a un cambio en el comportamiento de Charles, cuya meta desde este momento es conseguir ser correspondido por aquella en su amor. Los dos personajes aparecen con frecuencia juntos en un ámbito donde surge gradualmente el amor puro como consecuencia de su búsqueda. Charles no es un pretendiente que sigue un juego – como Sir Harcourt - para alcanzar una buena posición social y económica; y Grace no *vende su amor*. El proyecto de Charles de conquistar a Grace exige naturalidad y verdad; nada de cumplidos y apariencias. Porque Grace representa su nuevo horizonte, la *construcción* de una inédita realidad mediante un comportamiento más maduro, alejado de la mentalidad mercantil paterna. A su lado surge la melancolía en Charles, que le provoca una conmoción

afectiva y una actitud en la que se muestra consciente de que “it is myself whom I have offended and deceived” (p. 67).

Pero Grace, a pesar de que ganan terreno sus sentimientos hacia Mr Hamilton/Young Courtly, piensa que su corazón la puede llevar a un equívoco, porque hasta ese momento lo que sentía era indiferencia hacia el matrimonio: “Why do I shudder at the contemplation of this marriage, which, till now, was to me a subject of indifference? Am I in love?” (p. 65).

Pronto se empiezan a hacer alusiones al carácter ruin y mezquino de algunos personajes secundarios, como el abogado Mr Meddle, considerado “a nasty, prying ugly wretch” a quien exclusivamente le importa su reputación, “had it been known in the village, my reputation would have been lost” (p. 45). De las distintas situaciones de las que puede hacerse sentir partícipe siempre se halla presente en su ánimo obtener alguna información con el objetivo de conseguir dinero. Nos introduce en un escenario donde su voz se escucha abiertamente, pero en ese reducto de Oak Hall casi todos los personajes configuran un desorden moral en una realidad construida en torno al dinero, incompatible con el amor generoso e incondicional. Casi todos experimentan, son partícipes, de unas pautas de conducta bastante distantes de las mínimas normas de moralidad, comportamiento no exclusivo del abogado Meddle porque todas las actuaciones son una invitación a la mentira, la falsedad, la artificialidad, el engaño; en definitiva, la inmoralidad; una disposición de elementos que se convierten en pauta de conducta social.

No solamente es repulsiva la actitud de Mr Meddle, “whose sole employment is to sneak about like a pig, snouting out the dust-hole of society, and feeding upon the bad end of vice (...) who live upon the world’s iniquity” (p. 46); la mayoría de los personajes inician su actuación de la mano de la mentira, y la acusación directa de Pert a Meddle de que “lying is your trade” (p. 46), es perfectamente aplicable casi al resto.

Algunos personajes reciben una inyección de vitalidad en su huida hacia Oak Hall; en otros se produce una revitalización de inquietudes y sentimientos hasta ahora dormidos, y participan de unas emociones que despiertan en Oak Hall. Tal es el caso del tandem Lady Gay Spanker – Sir Harcourt. La aparición en escena de la primera genera la reacción y el despertar de Sir Harcourt, ante cuya belleza queda paralizado cuando exclama que se trata de “a devilish fine woman” (p. 59). Queda envuelto en su presencia y, dejándose guiar por su subconsciente, comparte con Dazzle el deseo de ocupar su lugar en referencia a Mr Adolphus, esposo de Lady Gay. La atracción que siente Sir Harcourt por ésta es observada por Dazzle, quien prepara el camino hacia el que se oriente la consecución de su objetivo creando todo un mecanismo de engaño que posibilite la culminación del amor de su amigo Courtly por Grace Harkaway, y la cancelación de la boda de ésta con Sir Harcourt. Hay en juego un modo ruin de conseguir lo ansiado: de nuevo el engaño, elemento recurrente utilizado para alcanzar un objetivo que evite la confrontación entre padre e hijo por una mujer.

Sir Harcourt es feliz por la idea de “achieve an easy conquest, and a glorious” (p. 64). Ante Lady Gay expone sus falsos sentimientos de amor hacia Grace. Muestra que es tal la fuerza de su amor por aquella que está decidido a romper el esquema de vida preconcebido con Grace y a restituir un nuevo horizonte con su propuesta de “leave this detestable spot – this horrible vicinity” (p. 79) y “be a precedent, to open a more extended and liberal view of matrimonial advantages to Society” (p. 78). Su pretendida y supuesta conquista a Lady Gay no hace sino alimentar su exceso de autoestima. Ante su intencionada acción de huida con Lady Spanker, el mismo Cool, siempre supuestamente fiel y leal a su señor, osa aconsejarle una actitud más madura de reflexión de sus actos ante un paso tan importante y decisivo como es el de hacerse responsable de una mujer: “would it not be more advisable, to hesitate a little for a short reflection before you undertake the heavy responsibility of a woman?” (p. 82). A esto responde destapando de lo que hasta ahora ha sido partícipe desde los comienzos en que

pretendía asimismo una unión mercantil con Grace: “Hesitation destroys the romance of a faux pas, and reduces it to the level of mere mercantile calculation” (p. 82); aunque no duda en afirmar falsamente que “love is too sacred a subject to be trifled with” (p. 83). A Sir Harcourt Lady Gay le permite reencontrarse y avivar su espíritu aventurero, para experimentar de nuevo, y de manera inmediata, nuevas sensaciones en una desconocida vida. Desafía a su propio mundo con su pretendida huida; se enfrenta a esa alta sociedad de la que forma parte y en la que se considera persona influyente:

With what indifference does a man of the world view the approach of the most perilous catastrophe! My position, hazardous as it is, entails none of that nervous excitement which a neophyte in the school of fashion would feel. I am as cool and steady as possible. Habit, habit! Oh! How many roses will fade upon the cheek of beauty, when the defalcation of Sir Harcourt Courtly is whispered – then hinted – at last, confirmed and bruited. I think I see them. Then, on my return, they will not dare to eject me – I am their sovereign! Whoever attempts to think of treason, I’ll banish him from the West End – I’ll out him – I’ll put him out of fashion!. (p. 83).

Su huida se configura como una solución a un futuro en el que “alone is left to [his] desperate situation” (p. 83). Posteriormente, su toma de conciencia por todo en lo que se ha visto envuelto y el haber sido objeto de un clamoroso engaño por parte de Lady Gay, deja paso a una reflexión interior y a una imagen de declaración abierta de su forma de ser:

I have been a fool! A dupe to my own vanity. I shall be pointed at as a ridiculous old coxcomb – and so I am. The hour of conviction has arrived. Have I deceived myself? Have I turned all my senses inwards – looking towards self – always self? And has the world been ever laughing at me?. (p. 87).

Su locura al proponer a Lady Gay huir juntos implica la proposición de un duelo con Adolphus Spanker, que Sir Harcourt acepta como algo coherente ante su exceso: “One of the

hereditaments of my folly – I must accept it” (p. 88). Por su parte, con Lady Gay se nos muestra que la sociedad no es tan cerrada cuando amplía los límites a la libertad de la mujer. Personaje que aporta un gran dinamismo escénico, en contraposición al resto de los personajes, presenta una serie de contrastes y elementos perturbadores que desequilibran todo esquema convencional hombre/mujer: figura carismática, su imagen proyecta la consecución de una libertad que se aleja del modelo convencional de mujer de la época. Desarrolla una dinámica de actuación en la que nunca abandona su concepto de valentía y confrontación con el sexo opuesto. Integra todos aquellos valores que quedan dispersos en los demás personajes: coraje, libertad, colaboración, afectividad, amor.

Su matrimonio con Spanker se ha realizado en forma de pacto por ambas partes, en tanto en cuanto “she married him for freedom, and she has it; he married her for protection, and he has it” (p. 63). La forma de proposición de matrimonio resulta insólita y sumamente reveladora de la necesidad de conjugar libertad y protección, respectivamente, quizás como imposición del uno al otro; hasta tal punto que, a través de Max, llegamos a saber que “she proposed to him. She says he would if he could; but as he couldn’t, she did it for him” (p. 63). La pareja Lady Gay – Spanker se desligan del modelo convencional de matrimonio, y plantean sociológicamente un esquema, consentido por ambas partes, donde Lady Gay ocupa todo el centro, sintiéndose Spanker desplazado a pesar de la lealtad absoluta de éste hacia ella. Dolly necesita reafirmar y precisar su posición como cabeza de familia:

And I particularly request that, for the future, I may not be treated with that cavalier spirit which does not become your sex nor your station, your ladyship (...) I request, for your own sake, that I may not be compelled to assert my a – my authority, as your husband. I shall say no more than this – if you persist in your absurd rebellion. (p. 72).

Finalmente renuncia a su idea de cambio, y retrocede hacia su situación inicial. En un arranque de confesión abierta a Lady Gay, le propone, “do what you like – say what you like

for the future! I find the head of a family has less ease and more responsibility than I, as a member, could have anticipated. I abdicate!” (p. 92).

En cuanto a Lady Gay y Grace, confrontan a la mujer con el hombre en situaciones absurdamente convencionales desde su punto de vista, “If there be one habit more abominable than another, it is that of the gentleman sitting over their wine; it is a selfish, unfeeling fashion, and a gross insult to our sex” (...) “I think it very insulting, whatever it may be” (p. 70); quizás, para provocar un planteamiento y colocar al lector en un punto de integración con las figuras femeninas.

En Oak Hall se va forjando desde el principio el poder de la conspiración. Las coaliciones y emparejamientos entre los personajes proliferan como una búsqueda de apoyo moral de uno en el otro:

Sir Harcourt Courtly ↔ Max Harkaway

Young Courtly ↔ Grace Harkaway

Young Courtly ↔ Dazzle

Lady Gay ↔ Grace

Lady Gay ↔ Adolphus Spanker

Martin ↔ Cool

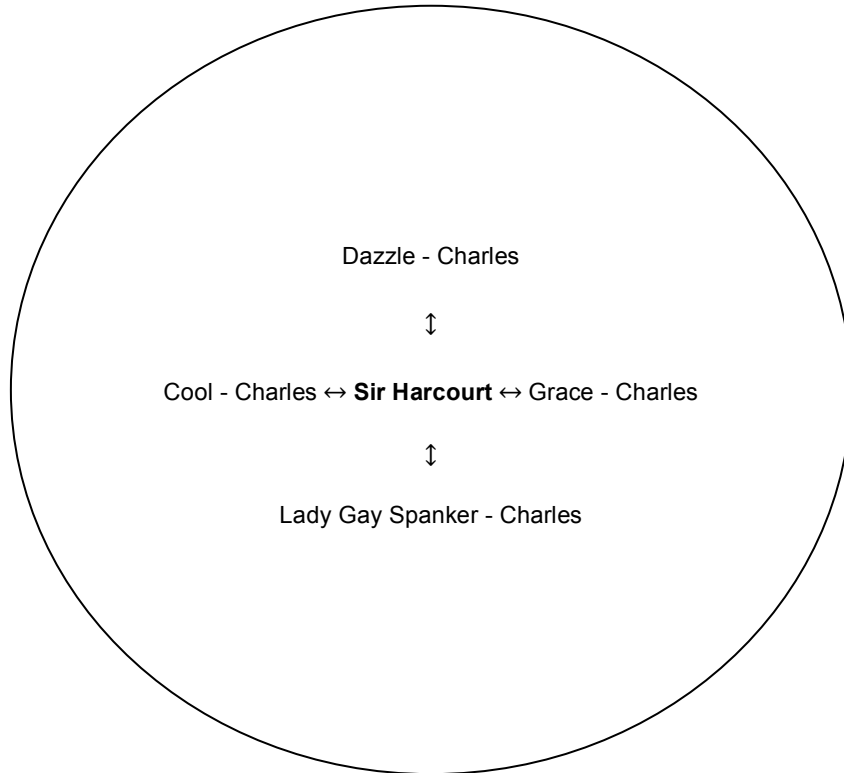
Pert ↔ James

Max Harkaway ↔ Lady Gay Spanker

Unos individuos presentan personalidades opuestas; otros caracteres complementarios. Cada uno muestra cierto atractivo en la obra, y en ellos se centran todas las miradas; porque la influencia que ejercen unos sobre otros supone su renovación y desarrollo como seres humanos, con sentimientos profundos y verdaderos que, finalmente, triunfan por encima de su posición social y de su tambaleante situación económica. Ambas no condicionarán de manera decisiva su postura final.

Guiados por un determinado conductismo moral, los mismos personajes establecen unos códigos muy estrictos por los que se mueven con facilidad. Desde un principio, podemos pensar que la dinámica de sus actuaciones conducirá directamente a un final feliz cuando la mayoría de ellos recupera lo perdido, rompen con la ambigüedad exhibida hasta entonces y se unen, fundiéndose lo social y lo familiar por la necesidad de crear un nexo afectivo permanente que llene el vacío existente en sus vidas. Una especie de resurrección y de restauración moral se produce en los personajes conforme transcurre la obra. El perdón ha de ser posterior a la ofensa, pues la derrota ocurre tras la contienda. La relación entre apariencia y realidad o la búsqueda del perdón tienen su origen en unos hechos ocurridos antes, por lo que se ha de retroceder y buscar un punto de partida, rastrear en el pasado las motivaciones del presente. Es la configuración de un orden paterno concreto lo que trae consigo situaciones conflictivas, especialmente a la hora de integrarse el padre en el hijo y en *su* propia sociedad.

La obra discurre en un círculo cerrado en el que se permiten todo tipo de juegos y de intrigas para componer triunfos personales. No hay límites morales hasta que se va destapando la realidad y el bien se integra en el mal. Sir Harcourt se constituye en protagonista por alzarse en víctima de engaño por parte de todos, pero él, a su vez, participa de esa misma actitud y se comporta guiado de la falta de los mismos valores de los que le rodean.




Para que finalmente asistamos a la derrota del mercantilismo y a la victoria del amor sobre la materia Sir Harcourt debe renunciar a los títulos que le proporcionarían su matrimonio con Grace, en favor de su hijo Charles: “Sir Harcourt must consent to waive all the title in your hand in favour of his son Charles” (p. 88). Buscando una salida a su dilema entre la culpa y sus propios intereses, Sir Harcourt se inclina del lado de la justicia y toma la decisión de renunciar a dichos títulos y derechos: “Miss Grace, to apologise for my conduct were useless, (...) I not only waive all title, right, or claim to your person or your fortune, but freely admit your power to bestow them on a more worthy object” (p. 89).

En la fusión del amor con la materia triunfa el amor, que se pone de parte de la verdad. En una atmósfera de reconciliación, la concesión del perdón por parte del padre a su hijo y el recibimiento del perdón por parte del hijo es un acto de regeneración de ambos. En un mundo en el que los dos estaban perdidos, la incorporación de dicho perdón y la verdad realizan el milagro del arrepentimiento, y devuelven a Sir Harcourt su posición de caballero: “The title of

gentleman is the only one out of any monarch's gift, yet within the reach of every peasant. It should be engrossed by Truth – stamped with Honour – sealed with good-feeling – signed Man – and enrolled in every true and honest heart” (p. 95).

LONDON ASSURANCE.
A COMEDY, IN FIVE ACTS.
BY DION BOUCICAULT.
First performed at the Theatre Royal, Covent Garden, on Thursday, March 4, 1841.



Dramatis Personæ. [See p. 13.]

M ^r HARCOURT COURTLY	M ^r W. Farren.
A ^x HARKAWAY	M ^r Bartley.
J ^a MES COURTLY	M ^r Anderson.
M ^r SPANKER	M ^r Keeley.
AZZLE	M ^r C. Mathews.
M ^r MIDDLE	M ^r Harley.
L (Valet)	M ^r Brindal.
M ^p SON (Butler)	M ^r Honner
ARTIN	M ^r Ayliffe.
M ^o MON JAMES	M ^r W. H. Payne.
M ^y GAY SPANKER	M ^r s. Nisbett.
M ^o CE HARKAWAY	Madame Vestris.
M ^r T	M ^r s. Humby.

The Scene lies in London and Gloucestershire in 1741. Time—Three days.
TIME OF REPRESENTATION.—Two Hours and Fifty Minutes.
1,044. Dicks' Standard Plays.

Portada de la primera representación de *London Assurance* el 4 de marzo, 1841. Recuperada 2011 de

<https://catalogue.kent.ac.uk/Record/630950>. Reproducido con autorización.

LONDON ASSURANCE.

*First performed at the Theatre Royal, Covent Garden,
on Thursday, March 4, 1841.*

Characters.

SIR HARCOURT COURTLY	MR. W. FARREN.
MAX HARKAWAY	MR. BARTLEY.
CHARLES COURTLY	MR. ANDERSON.
MR. SPANKER	MR. KEELEY.
DAZZLE	MR. C. MATHEWS.
MARK MEDDLE	MR. HARLEY.
COOL (<i>Valet</i>)	MR. BRINDAL.
SIMPSON (<i>Butler</i>)	MR. HONNER.
MARTIN	MR. AYLIFFE.
SOLOMON JAMES	MR. W. H. PAYNE.
LADY GAY SPANKER	MRS. NISBETT.
GRACE HARKAWAY	MADAME VESTRIS.
PERT	MRS. HUMBY.

The Scene lies in London and Gloucestershire in 1841.

Time—Three days.

TIME OF REPRESENTATION,—2 hours, 50 minutes.

Costumes

Of the Day—striking and very fashionable.

Properties.

ACT I.—Table, L. ; 4 neat chairs ; knocker and bell, L. ; smaller bell, R. ; neat bell on table ; quantity of knockers and bell pulls ; card case and address cards therein ; pen and ink on table.

ACT II.—Garden chairs ; flowers in pots and stands ; clean newspaper with written papers ; bush, R. C., between 2 & 3 entrance ; pocket book and strips of writing paper, with pencil for Meddle.

ACT III.—Chess board and men ; 8 chairs ; 2 tables ; pocket book and strips of paper for Dazzle ; ink and pens.

ACT IV.—Two tables ; books ; drawings ; handsome chairs ; carpet ; 2 silver waiters ; 5 china coffee cups ; saucers and spoons ; note on salver (written) hot coffee good and palatable ; high-back arm chair on castors ; handsome scent bottle.

ACT V.—Five shillings for Meddle ; tables 6 chairs ; writing materials ; writing paper on table ; candles ; sealing wax.

Reperto de actores de la primera representación de *London Assurance*. Recuperado de

<https://catalogue.kent.ac.uk/Record/630950>. Reproducido con autorización.

1.5.2. *The Tale of a Town*,¹⁸ de Edward Martyn

Se puede considerar a *The Tale of a Town* como la obra maestra del genial dramaturgo, relegado posteriormente al olvido, Edward Martyn. En la línea de exposición de una extraordinaria crítica social, el autor moldea la obra y explota todos aquellos procedimientos que pueden resultar beneficiosos y necesarios para reproducir y mostrar ese espíritu crítico hacia un entorno social que se adueña de los profundos impulsos de la condición humana de alcanzar el poder y el bienestar en beneficio propio.

La acción tiene lugar en una ciudad costera del oeste de Irlanda. Ya en el Acto I se muestra la necesidad de un espíritu de transformación en la clase política que derive en una unidad y actitud de servicio en beneficio de la ciudad, y no del propio individuo. La actitud de rebeldía y el espíritu revolucionario patente en la ciudad muestran que “the proletariat, are discontented because there is not more unanimity among the members of our Corporation” (p. 301). Sin duda, la nivelación y uniformidad de criterios entre los miembros de la corporación serviría para que actuaran en bien del pueblo: “if they valued the good of the town, you’d think they’d all have the one opinion” (p. 301).

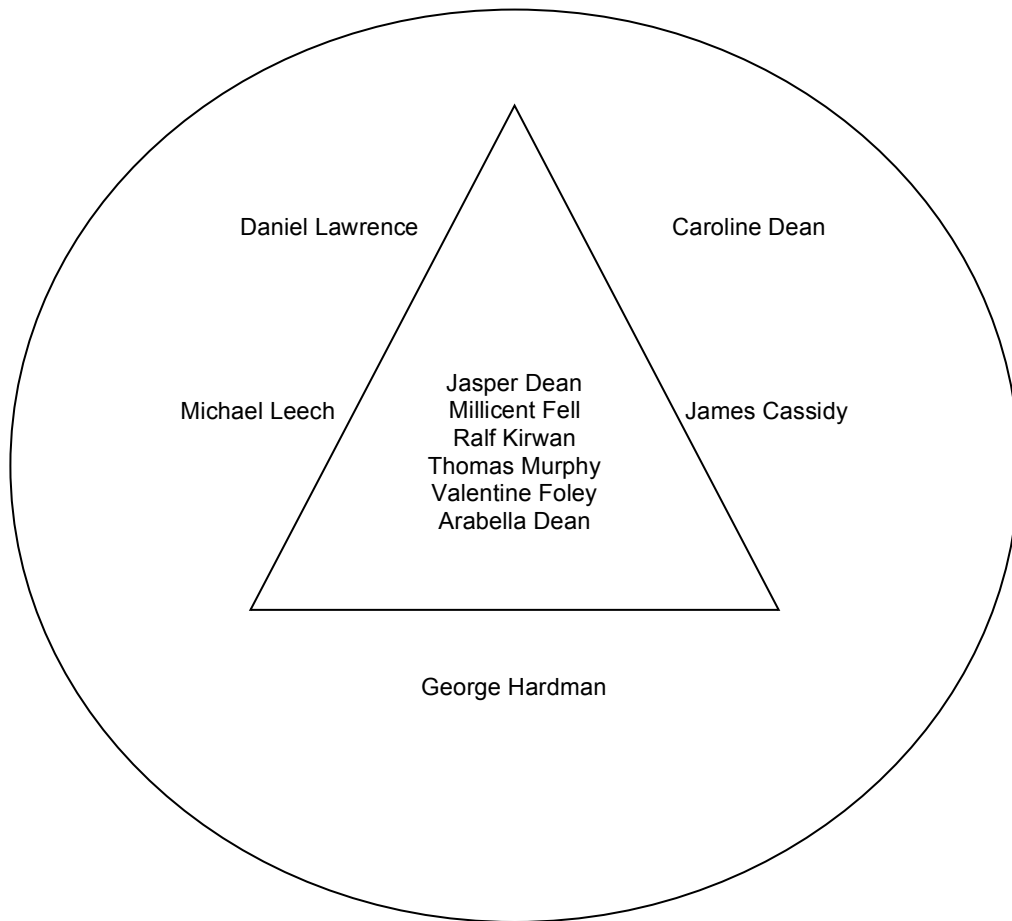
El personaje central de la obra está representado por la figura de Jasper Dean. En el Acto I simboliza la esperanza, por su pretensión de servicio al pueblo y de aportación de la verdad en beneficio ajeno, y no propio: “What we want is a superior opinion to be offered.

¹⁸ La edición escogida para el análisis ha sido la de Colin Smythe por ser la edición más completa y actualizada.

What we want is a leader (...) A man whose superiority will unite us to act in the best interests of our town” (p. 302). La vida le concede una serie de privilegios, como una educación superior inglesa, y una formación y criterios que le convierten en la esperanza a la hora de implantar justicia y equidad en una sociedad irlandesa dominada por los ingleses. Mantiene una estrecha relación con el mundo real, y la aparición de su figura resulta, en principio, de lo más oportuna para la absoluta consecución de unos valores morales perdidos – unidad, honestidad, justicia, verdad, libertad – consecuencia de que “this English town [Anglebury] is behaving outrageously towards us” (p. 302).

Como, aparentemente, no se puede esperar que los miembros de la corporación den pasos definitivos y adopten una actitud firme de enfrentamiento a los ingleses, Jasper se erige en el salvador de los irlandeses, porque “the people believe him” (p. 303); el hombre que unirá a todos los miembros de la corporación con optimismo, de una manera vital se abre a todo tipo de posibilidades, aceptando una sociedad irlandesa moderna que se apoya en él para poner en práctica unos principios y unas particularidades que eliminen la actitud especulativa de algunos personajes hacia la consecución de unos derechos para los irlandeses.

En esta labor cuenta con un primer apoyo de los concejales Ralf Kirwan, Michael Leech, Thomas Murphy, Valentine Foley; del secretario del ayuntamiento, John Cloran; de Miss Arabella Dean (tía de Jasper); y de Millicent Fell (novia de Jasper). La línea de oposición viene marcada al comienzo de la obra por los concejales Daniel Lawrence, James Cassidy y Michael Leech; el alcalde inglés George Hardman; Miss Caroline Dean (tía de Jasper); Mrs Belle Cassidy y Mrs Sarah Leech.



La posible participación política, directa y personal, de Jasper en todos los asuntos de la corporación significan su plena realización personal al servicio del bien, especialmente cuando percibe “the want of honesty and principle in this town” (p. 304). Su postura e interpretación de la realidad social es permanente causa de conflicto entre todos sus críticos, por anhelar erigirse en salvadores para alcanzar el poder. Acostumbrados a una fingida sumisión a Inglaterra, no pueden aceptar que se pongan algunos límites y se rompa con la lealtad impuesta hacia los ingleses; la nueva posible libertad les parece escandalosa, y no desean que resulte decisiva.

Pero, no todos son partidarios de seguir esta marcada línea de oposición. En el Acto I, el concejal Valentine Foley señala libremente como factores más necesarios y urgentes la unidad y participación de todos para salvaguardar los intereses públicos: “I hope you are beginning to feel disposed to act in concert at last (...) I am austere, and have a mission to guard the public

interests. You're not going to stultify yourself by advocating carelessness of public interests" (pp. 304-305). Sin embargo, no resulta fácilmente mensurable el grado de complicidad y lealtad hacia todo lo inglés, que algunos, como Foley, rechazan porque es incompatible con su honor y su conciencia: "Upon my honour and conscience, it is a word [loyalty] that is hateful to me from its perpetual association with that callous and perfidious town of Anglebury. I cannot understand our citizens supporting any of her institutions" (p. 305). Estableciendo una férrea oposición dentro de unas coordenadas y condiciones sociales, en el marco del cumplimiento o no de un pacto por parte de la ciudad inglesa de Anglebury, los concejales Kirwan y Foley defienden los derechos de la ciudad irlandesa apoyándose en la justicia del dictamen de la Comisión inglesa, que "has defined our rights, and said that we are entitled to the money due by that bargain" (p. 305).

De este modo, resulta lógico que, de una manera estricta y firme, se preste especial atención a la importancia de una buena formación. Cuando Jasper afirma que "public life in our town sadly lacks that higher tone which comes from proper education" (p. 306), es porque, indudablemente, se ha de proteger y considerar la idea de una gradual implantación del progreso en Irlanda como algo imperativo que no se improvisa, y para el que es necesario prepararse.

Edward Martyn muestra especial interés en guiar libremente a sus personajes dentro de unas determinadas coordenadas, con el fin de que puedan concebirse unas situaciones humanas en el marco de una realidad social que parte de una superioridad de los ingleses hacia los irlandeses. El grupo de concejales unionistas a favor de seguir manteniendo la lealtad hacia Inglaterra insiste en que "the English are an honourable, upright people (...) They never disappoint one's just expectations" (p. 307). Evidentemente, la postura de la ciudad inglesa de Anglebury de "evade the recommendations of that Commission" (p. 305) será permanente causa de conflicto; para algunos resultará decisiva en su búsqueda definitiva de una unión para la

consecución de los intereses de la ciudad irlandesa, y una separación de Inglaterra porque perciben que “our town is ruined by Unionist principles” (p. 311). Jasper Dean reconoce que sus pensamientos “are for the general good of our town” (p. 312), y se impone como conclusión “the necessity of being united” (p. 312). En el Acto I define claramente cuáles deben ser las intenciones de todos los miembros de la corporación, renunciando a cualquier pretensión particular o personal:

We must for once cease to think of ourselves as individuals, and think of ourselves only as so many members belonging to the body of our town. (p. 312).

We must be strong and self-sacrificing and ready to sink all our feelings of class and other differences in a firm resolve to unite for obtaining our just rights. We have only to agree upon taking legal proceedings, and the Law will very soon compel our debtor to disgorge (...) Let me appeal to all members of our Corporation to join hands. (p. 313).

Por parte de Jasper no hay ningún deseo de engaño de la realidad deliberadamente; es directo, y expresa sus propósitos verdaderos cuando afirma que “I am prepared to shake off all my loyalty towards so perfidious a people, and to fight till death for the existence of our beloved town” (p. 314). A partir de aquí se desarrolla una trama compleja a base de las oportunas posturas de rechazo y oposición de algunos personajes, que desean y confían en que “our Corporation will do nothing to alienate the sympathy of our valued English friends” (p. 314).

Finalizada la primera escena, a partir del segundo acto asistimos gradualmente a un periodo de transición y transformación en el personaje de Jasper. Si hasta ahora ha actuado de árbitro y ha ejercido una influencia que ha pretendido incidir en la búsqueda de justicia y autonomía para el pueblo irlandés, desde este instante se desvanece su momento de gloria; es

interesante constatar el inicio de su declive político y cómo sus principios se van degradando en aras de unos intereses personales.

A este cambio de rumbo en su trayectoria contribuye la implicación de su novia, Miss Millicent Fell, la antítesis del ideal de mujer abnegada y honrada. Martyn nos la presenta en el acto I como una persona que “has had a civilizing influence with him [Jasper Dean](...) a person of much refinement” (p. 304). Aunque sobrina del alcalde de la ciudad inglesa de Anglebury, afirma de Irlanda y los irlandeses: “I love dear Ireland, and the dear Irish (...) I think everything you do is so charming” (pp. 319-320). Les expresa intencionadamente su fidelidad y apoyo, sentimientos simulados que emplea con cinismo y artificiosidad guiada por su amor interesado hacia Jasper. Al principio finge mostrar lealtad y admiración por su futuro esposo, y ante todo desea su bien; pero, al final, únicamente le mueven la ambición, la codicia y el éxito: “So you have made a most successful first appearance at the Corporation” (p. 321). La manipulación de Millicent a Jasper conduce a una serie de cambios en la percepción de la realidad por parte de éste. Ambos han sido educados en una línea pragmática; Millicent por su tío, el alcalde de Anglebury - George Hardman - y Jasper por sus tías, Caroline y Arabella Dean, con el objeto de “obtaining of appointments”; la educación debe ser el instrumento que conduzca “to practical results – not to things of such mere sentiment (...) They are unworthy of a person of sense” (p. 322).

Hasta el acto II la concentración inicial de algunos personajes - Millicent Fell, Ralf Kirwan, Arabella Dean, Valentine Foley, Thomas Murphy –en torno al liderazgo de Jasper es reflejo consciente de cierta inferioridad en ellos, que delimita y restringe gran parte de sus movimientos en perjuicio de cualquier beneficio para su ciudad. Otro grupo sigue la línea de ir contra corriente - George Hardman, Daniel Lawrence, James Cassidy, Michael Leech, Caroline Dean -, y se entregan continuamente al ejercicio de denunciar la necesidad de que otra persona “take the lead”, guiados por su excesivo anhelo de ambición y poder.

El final del segundo acto es el punto de inflexión a partir del cual se observa un giro y un cambio de actitud en Millicent Fell. Ésta es consciente de que la actitud de oposición y confrontación de Jasper a la ciudad inglesa de Anglebury por un reclamo de deudas puede implicar el aislamiento social de Jasper, y en consecuencia el suyo propio, en Inglaterra. Significa que habrán de resignarse a que la única perspectiva futura que se les presente sea la de verse obligados a quedarse a vivir en Irlanda, aislados y sin ninguna posibilidad de progresar: “I wonder will it [his action] lead to a breach with his English friends (...) I would ruin his prospects (...) We should be completely ostracised in England, and should be obliged to live over here altogether (...) A misfortune, of course” (pp. 324-325).

Las reacciones de Millicent Fell y Caroline Dean reflejan unas consecuencias sociales de primera magnitud a nivel familiar al afirmar que “it would be dreadful for his family, if Jasper were in any way to incur the disapprobation of any respectable friends” (p.325). De ahí que Caroline aconseje no adoptar actitudes hostiles hacia la ciudad inglesa: “Perhaps, my dear, you might write to him. Just say that Jasper has no intention of acting in a hostile manner against Anglebury” (p. 325).

Mientras Jasper reclama la necesidad de unión y entusiasmo entre todos afirmando, “I hope I shall be able to keep all of you united, and as enthusiastic for the cause as I am myself” (pp. 326-327), la mayoría de sus compañeros anhelan el poder y la distinción alcanzados por él: “What an enviable position, Dean, you have got yourself into!” (p. 326). Anhela que su labor de oposición a Inglaterra por un reclamo justo finalmente alcance éxito.

Desde una perspectiva distinta, Millicent simboliza la imagen de los intereses personales, que también van germinando en otros personajes. En su trayectoria de búsqueda de la prosperidad y felicidad individual convierte a Jasper en víctima inconsciente de sus manipulaciones. Elimina su fingida afinidad y cercanía a Irlanda y los irlandeses, de los primeros momentos, y aparece un innato sentimiento de superioridad que desea contagiar a

Jasper: “Oh, Jasper, you are so superior to those people around you” (...) “you are surrounded by so many adventurers” (pp. 328-329). El constante reclamo de justicia por parte de Jasper no es suficiente para erradicar en Millicent el temor a un posible aislamiento social en Inglaterra, como represalia por la participación de aquél en un movimiento contra los ingleses: “Are you not taking part in a movement against our town? Is not that injurious to you?” (p. 328).

Hasta aquí su relación de pareja ha sido perfecta. Pero, ahora comienzan a aflorar los intereses personales y sociales, que pudieran destruir el orden y la armonía establecidos. En Jasper domina su sentido ecuánime de la justicia y de servicio a la sociedad; Millicent está impregnada de prepotencia y superioridad; no está dispuesta al sacrificio ni a la sumisión. Muestra en toda dimensión su inclinación hacia aquellos hombres “of recognised professions”, y reconoce que “poets and men of letters aren’t, somehow, of much practical use to women (...) Their work, for one thing, doesn’t lead to salaried appointments” (p. 334). Jasper comienza a ser víctima del recurrente espíritu de destrucción de Millicent, de todo lo que implique aires de renovación y cambio en una sociedad anclada en una actitud de servidumbre y dependencia de Inglaterra. Según observa su tía Caroline, “he has become more and more undisciplined of late” (p. 330). La actitud de fortaleza en la toma de decisiones inapropiadas de aquél conducirá “to sully his family’s reputation for respectability” (p. 330); argumento que invalida, para Caroline, la postura de búsqueda de justicia por parte de Jasper ante la perspectiva de que contribuya a mancillar la honra de la familia.

El juicio de Millicent se ve respaldado por su tío, el alcalde de Anglebury, George Hardman, a quien decide consultar. Con gran habilidad desde su primera aparición en escena, éste subraya, como primera repercusión de la actitud de Jasper, la ruina y el descrédito sobre la ciudad irlandesa: “I think it will bring ruin and discredit upon your good town” (...) “Don’t you see how your town must suffer, if her business connection with Anglebury is in any way injured?” (pp. 330-331). En segundo lugar, la destrucción de ambos, su aislamiento de la

sociedad inglesa y una vida de ostracismo en Irlanda: “I suppose you are aware, Millicent, that if he persists, he will be banished from all social and political life in Anglebury” (...) But are you prepared to relinquish the whole of your active political life, and social influence in Anglebury, and to bury yourself for the rest of your days in Ireland?” (pp. 331-332). Como tercera repercusión, el fin y la usurpación a la propia Millicent de una prometedora proyección política, amén de un futuro de éxito: “Why your career which has begun so well, would come to a premature and ignominious end. What use to you is your Girton education and those ideas about the higher mission of woman, if you are going to sever all your political ties and sink into obscurity?” (p. 332).

Ante la perspectiva de un grave perjuicio sobre sus propios intereses, “as English [they] must in no circumstances whatever injure the least of [their] interests” (p. 332), Hardman y Millicent conspiran para que se actúe con dinamismo e ingenio en el intento de transformación de la actitud firme de Jasper. Hardman representa la sabiduría que proporciona la experiencia, y dentro del binomio realidad-apariencia que despliega en beneficio propio, tiene éxito ese juego de seducción y manipulación que ejerce sobre su sobrina: “The more we English try to understand Ireland, the more sacrifices we make for her, the more ungrateful and difficulty she becomes” (p. 333). Hurga en todo un repertorio de justificaciones para no ver comprometida su posición y poder actuales.

Abordando la situación ante Jasper con tintes de sensacionalismo y tragedia, Millicent realiza unas valoraciones críticas de gran trascendencia, arroja una luz de dimensión trágica para intensificar notablemente su efecto y que conduzca a una absoluta transformación en la actitud coherente de Jasper. Su planteamiento gira en torno a la representación de una realidad en la que será evidente el rechazo hacia ambos por la sociedad inglesa; cualquier línea de oposición a Inglaterra significará su aislamiento: “It was always believed that you would take the lead here in a manner approved of by your English friends (...) If you continue, we shall be

ostracised by all our English friends” (p. 336). Peor aún, un perjuicio grave e insoportable para el entorno social de Millicent: “I shall be banished from all circles of political activity” (p. 336); una atrocidad que produce una absoluta repulsa en ella porque implicaría la destrucción de sus propios intereses, sus ideales; una obligada permanencia en Irlanda el resto de su vida:

Oh Jasper, if you really loved me, you would not seek to destroy the interests of my life (...) I could not bury myself in Ireland (...) but you must understand that you cannot take me from my surroundings, from my pursuit of educational ideals, from the aim of life in England which fascinated our generation of girl students. You cannot do all this without destroying my happiness (p.337).

Una irreconocible Millicent lanza sus dardos más directos, sin tacto ni delicadeza, cuando pretende arrastrar a Jasper a la culminación de sus deseos pidiéndole que “let us leave this place. Let us go to England. Let us amid the riches and prosperity of England forget altogether this poor mean place” (p.337). Con esta reacción muestra su verdadera identidad.

Jasper no nos hace dudar de sus señas personales como ser humano equilibrado, decidido y en permanente búsqueda de justicia, cuando deja constancia y afirma ante las duras palabras de su prometida: “I love this poor mean place better than your England that has made it poor and mean” (p. 337). Seguir la línea de actuación propuesta por Millicent es traicionar su honor y su conciencia.

Así, al final del acto III surge el principal factor desencadenante del conflicto de intereses entre la pareja: la elección entre el amor o la justicia. Una alternativa que anuncia la falta de inocencia y fidelidad de la futura esposa al detener ésta los avances de justicia social para Irlanda y los irlandeses que persigue Jasper, invocando razones sentimentales: “You will see that there is no justice on your side. You will yet see that false honour was but a destroyer of true love (...) we had better go our different ways” (p. 338). La petición de su prometida de obligarle a elegir entre la política o ella, “will you abandon your policy for my sake, Jasper?”

(p. 338), causa un gran impacto en el concejal, y a partir de este momento se debate en una lucha interna que desequilibra su proyectada trayectoria profesional. El planteamiento adquiere unas dimensiones trágicas que le guían hacia un sentimiento de culpa: “What have I done? I have lost her. Oh, I have lost her” (p. 338); culpabilidad que el alcalde Hardman dirige también hacia él a modo de recriminación cuando afirma, falsamente, que Millicent se siente humillada: “She is a proud girl and feels the humiliation (...) Whose doing was it then, if not yours, Jasper?” (p. 344).

Mientras tanto, Hardman continúa con el proceso de intentar modificar las decisiones del resto de concejales en aras del fracaso de la revuelta que se fragua contra la injusticia de los ingleses. Ahora, ejecuta con los miembros de la corporación las mismas artes de manipulación utilizadas hacia su sobrina, y rechaza cualquier posibilidad de cumplimiento del pago de la deuda a Irlanda por las consecuencias políticas que arrastraría dicha acción sobre su persona: “No member of our Corporation could propose such a thing without being municipally discredited for life” (p. 339). Se le avisa de que la unidad de los irlandeses hace peligrar su postura de incumplimiento de la justicia, pero inicia unas maniobras de convicción presentando de manera justificada un nuevo puesto vacante en Anglebury, con buen sueldo y una excelente pensión de jubilación, a cambio de no traicionar y servir a dicho municipio: “You know the post of solicitor to our Corporation is just vacant. The emoluments are very handsome (...) The appointment will surely be given to the lawyer who does the best service to Anglebury (...) Besides, remember there is a very handsome retiring pension” (p. 340). Modificada la actitud de uno de los concejales, Daniel Lawrence, garantizándole una nueva situación laboral, ante un pueblo ávido de justicia, aborda ahora la posibilidad de dirigirse al resto de concejales, responder a sus acusaciones y generar un nuevo clima de adhesión a los ingleses: “You might put your views to them quietly and with tact. Yes – I am sure I could influence them, if they have any reason left” (p. 341).

El personaje de George Hardman no contiene ninguna ambigüedad; su lenguaje otorga claridad a su comportamiento como instigador de que cualquier acción que rompa el equilibrio de la justicia alienta la instauración de un sentimiento de animadversión hacia lo inglés. Está en juego su prosperidad y posición social, y conforme observa un posible triunfo del desconcierto y el desorden en esa pequeña localidad irlandesa, ofrece a todos la oportunidad de una unión con la ciudad inglesa de Anglebury: “Think of it as a union that may lead to a union with Anglebury” (p. 347). Ante el rechazo que provoca su incomprensible negativa de aceptar el resultado unánime de la Comisión, “I do not think majorities always infallible” (p. 347), se sirve del carácter y la moral de los ingleses como último recurso para intentar desviar el movimiento y la actitud crítica que casi unánimemente proyectan los concejales: “We English are a conscientious people. Our public men are among the few public men in the world, who have a conscience” (p. 349).

Aunque para todos resulta obvio que como se puede alcanzar mejor el éxito es con una actitud de completa unidad y unanimidad entre todos los miembros de la corporación, pues “there will be no shifting as long as we are united” (p. 350), aún a pesar de las posibles predicciones de triunfo que pueden anticipar esas voces que claman unidad, la figura principal ejecutora de dicha unanimidad, Jasper Dean, es finalmente víctima del discurso de engaño y falsedad de su prometida; “Jasper, dear, you are now a free man. We shall have abundant opportunities, after we are married, for congenial political activities” (p. 362), también, del tío de ésta: “Yes, my brilliant friend Jasper has followed the dictates of his conscience and refused to join the immoral conspiracy against Anglebury” (p. 362). Tras momentos de introspección, asume que lo más conveniente es distanciarse de cualquier actitud polémica y de oposición a los ingleses, en aras de obtener un beneficioso resultado personal.

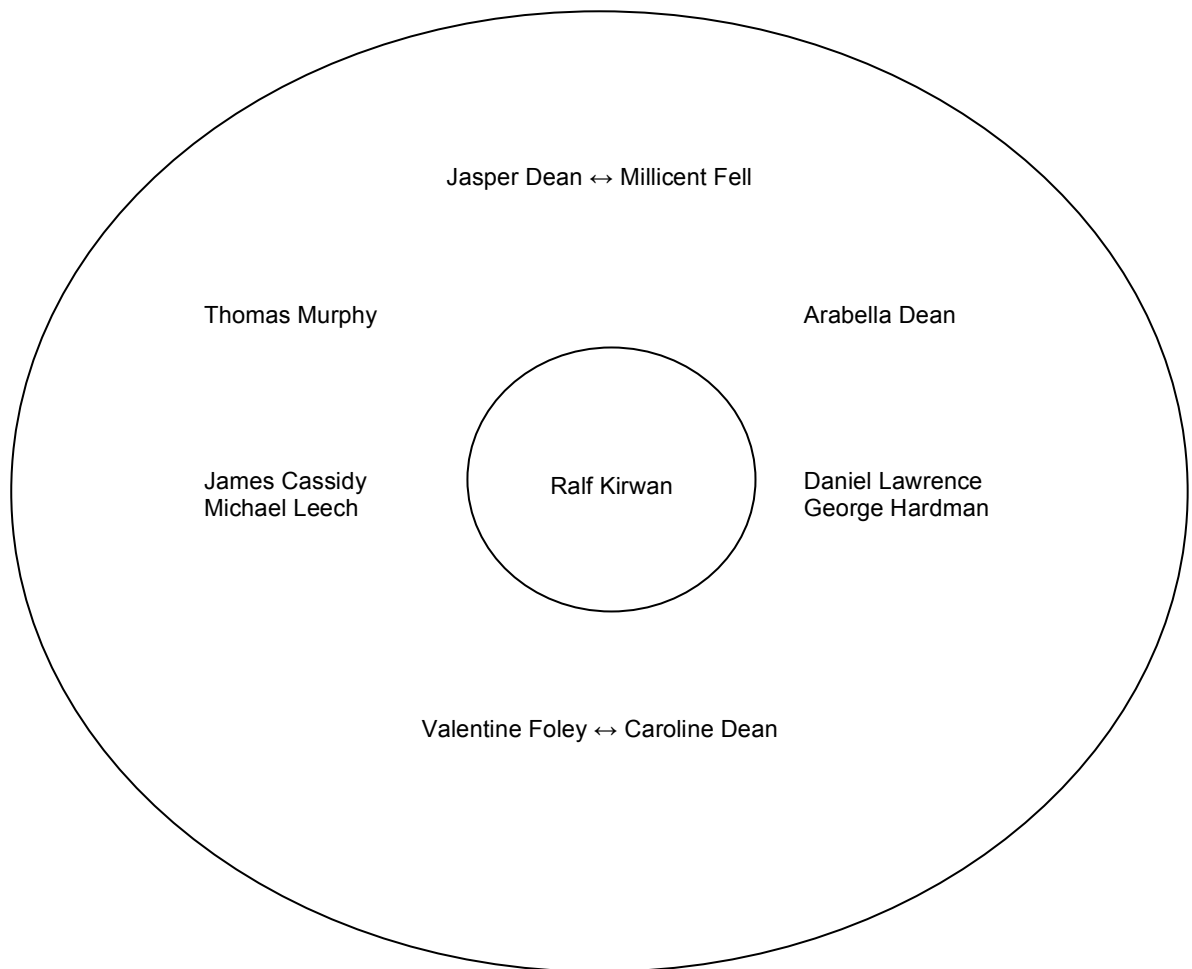
En esa encarnación prácticamente unilateral de imperfecciones humanas se halla el origen de todo el proceso gradual de actuación para esquivar la verdad, argumentando que se trata de un problema de conciencia: “I have followed my conscience in the matter” (p. 357). No resulta, pues, sorprendente la persuasión que ejerce sobre la familia la posible pérdida de posición social. Cuando Arabella confiesa de Jasper: “He told me he had serious doubts about his position” (p. 357), Caroline también le censura directamente de manera diáfana: “you didn’t care about disgracing your family or alienating our respectable friends from us. It was only your want of courage detained you” (p. 357).

Jasper ya no es un elemento activo, sino un mudo espectador dentro de un marco de revueltas que sirven de declaración de resistencia al oponente; aunque expresa su fidelidad a Millicent, se siente psicológicamente abatido, excluido de su propio mundo, “I have nowhere to go now but to Millicent” (p. 358). Su decisión no le convierte en una persona insensible hacia una empresa pública frustrada, pero su actitud es, en cierta medida, similar a la que observamos en otros personajes, como Valentine Foley, que se reafirma en su decisión final de elegir una vida futura de tranquilidad: “After the storms of public life, how grateful to look down on the peaceful vista of domesticity” (p. 359). Ambos son partícipes de la ruptura de esa unidad tan proclamada como factor imprescindible para el éxito de la justicia.

Para los demás personajes también resulta extremadamente problemático una inhabitual posición de disconformidad con los ingleses, de manera que, asimismo, optan finalmente por que sus intereses personales - posición social, honor de la familia, perspectivas profesionales -, sustenten sus decisiones: “The highest mission of any man is to look after his private interests” (p. 362).

Únicamente el concejal Ralf Kirwan se inclina por beneficiar y salvar a su ciudad de una manera honrada: “I am no leader, but I would risk anything to benefit our town” (p. 356).

En un espacio donde confluyen todos los personajes, articulamos un nuevo mecanismo que otorga un lugar actual apropiado a cada individuo, recluido cada uno de ellos en ese deseo de lograr su propia restitución social:



El peso, aparentemente abrumador, de una entrega personal absoluta a la sociedad, con firmeza y constancia, no es válido, y finalmente se exhorta al triunfo de la injusticia aplicando la técnica de la comunicación persuasiva también con el pueblo con promesas engañosas; como afirma Kirwan, “the people like an ass in a field, has allowed itself to be caught by a handful of oats” (p. 361).

No existirá un contexto de variación en las circunstancias, y los factores sociales más efectivos y de mayor triunfo serán la popularidad y el poder.

1.5.3. *The Land*,¹⁹ de Padraic Colum

Con la obra de Padraic Colum, *The Land*, se introduce de manera definitiva el drama realista en el teatro irlandés, representándose en el Abbey el 9 de junio de 1905 (Owens and Radner, 1990, p. 82).

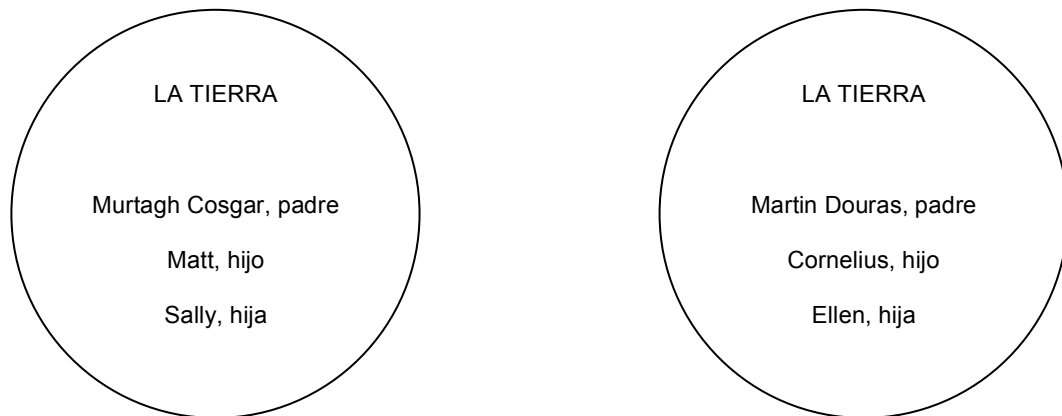
La obra gira en torno a la figura de la tierra, y la visión particular del autor acerca de su protagonismo y fuerza en toda su dimensión. La tierra cautiva a los personajes principales, apresados por ella bajo unas circunstancias personales; genera tensión a lo largo del desarrollo y desenlace de un entramado individual y social.

Los protagonistas tratan de adaptarse a la dureza de una vida consagrada al medio rural que, progresivamente, se ensaña con el individuo; elimina los cimientos que sustentan sus ambiciones y debilita sus sentimientos, hasta que se inicia el declive hacia el final.

La obsesión por la tierra domina el movimiento de la obra, convirtiéndose, asimismo, en elemento que incita a una profunda reacción para evitar que se convierta en origen de futuras desgracias insuperables. Es el hilo conductor de la vida, que se quiebra al irse desvalorizando en tono despectivo la elevada dosis de sacrificio que desencadena para regir un círculo cerrado de proyecciones y ambiciones personales.

El planteamiento de una misma situación se aprecia desde dos perspectivas distintas. Colum realiza un mismo enfoque con dos voces que proponen una confrontación: la familia Cosgar y la familia Douras. Los Cosgar se acogen a la opción de compra de las propiedades, factor que les brinda la posibilidad de sentirse superiores; los Douras no pueden permitirse dicha alternativa; equilibran la balanza con su intelectualidad y una arriesgada participación sociopolítica. Ambas familias son presentadas bajo una estructura paralela con tres miembros - padre, hijo e hija - encerrados y encadenados a un mismo elemento: la tierra.

¹⁹ La edición escogida es la de C. Owens & J. Radner por ser la edición impresa más actual.



El entorno físico de la escena al comienzo de la obra es la casa de Murtagh Cosgar, limitado concretamente al espacio de la cocina, donde una chimenea y unos bancos alrededor lo consolidan como el lugar donde tienen cabida todo tipo de encuentros familiares. En la cocina se congregan las personas, porque es el escenario principal habilitado como centro - y el más frecuentado - en un hogar en el que todos sus miembros se dedican a la tierra.

En una primera etapa se parte de un acontecimiento que va a marcar la evolución psíquica de los personajes: la aprobación de una nueva ley agraria que ofrece a todos los arrendatarios la opción a compra.²⁰ Marca el punto de inflexión a partir del cual se produce una toma de conciencia de la dura realidad que sufren los protagonistas en su encierro e incomunicación del resto del mundo; realidad que no consigue saciar sus aspiraciones y que les fuerza a un debate interno para no ver marcada una futura trayectoria irreparable.

La exposición clara de esa posible forma de existencia - hasta ahora postergada a una fase de inconsciente inexperiencia -, que muy probablemente alcance a todos, se inicia ya en

²⁰ Se trata de la Wyndham Act: “En 1903, George Wyndham, sucesor conservador como secretario principal de Gerald Balfour, patrocinó la Ley Agraria más importante de todas. Proponía la entonces revolucionaria noción de que se debería promover que los terratenientes vendiesen sus fincas en conjunto y no en partes, y de que la venta debería efectuarse si tres cuartas partes de los arrendatarios estaban de acuerdo” (O’Beirne, 1999, p. 146).

el acto I con la aparición en escena del personaje de Sally Cosgar, una heroína que deja al descubierto la dureza de su vida entregada al campo.

Sally, “a half-awakened creature (...) quick at work, and rapid and impetuous in speech” (Colum, 1990, p.85), muestra una ambición positiva y defiende su liberación de un trabajo agresivo y esclavo: “You oul’ black baste of a sow, sure I’m slaving to you all the spring. We’ll be getting rid of yourself and your litter soon enough, and may the devil get you when we lose you (p. 85). Su apariencia física, “she is coarsely dressed, and has a sacking apron” (p. 85); su fuerza vital y su positivismo para el desempeño de su labor la confrontan a otras chicas de su entorno que, en su falsedad, “never put hands to a thing till evening, when the boys do be coming in. Then they begin to stir themselves the way they’ll be thought busy and good about a house” (p. 86). Sally simboliza la exaltación de unos valores en vías de extinción: sacrificio, trabajo, dedicación.

Junto a ella, que representa la agonía del campo, se alza la figura de Cornelius Douras. Éste considera la nueva Land Act como una liberación del sufrimiento psicológico de los arrendatarios, y su redención: “This is a great day – the day of the redemption” (p. 86). Desde una perspectiva distinta a la de su padre plantea la posibilidad de que su hermana, Ellen, se prepare para aceptar el trabajo de enseñanza en una escuela, con la premisa de ser considerado un puesto de categoría para la familia: “And won’t it be grand to have one of our family teaching in a school?” (p. 87). Aunque Cornelius en algún momento deja escapar deseos de alejarse definitivamente de la tierra, “I could leave off herding and digging every time I think on that word [Constantinople]!” (p. 88), su actuación a lo largo de la obra se convierte en un ejercicio de adopción de un rol que retoma instantáneamente para explorar en un futuro esa nueva faceta tan anhelada de poseer la tierra. Reclama atención a la ampliación de la ley agraria, que se erige en acontecimiento histórico por considerarse la salvación y liberación de todos los campesinos: “This is a memorial occasion (...) It’s the day of the redemption” (p.

90). Este hecho constituirá la base de una potencial mejora de las condiciones laborales, y un progresivo crecimiento y desarrollo del país; también para el trabajador como ser humano, con una proyección individual y con derecho a reclamaciones. De ahí que Martin Douras remarque de forma insistente que, “it’s a great day for the country, no matter what our own troubles may be” (p. 90), muy particularmente en un momento de desarrollo de la obra en que la tierra no ejerce ninguna seducción en los más jóvenes, quienes consideran que “the small farmer, that’s the man that goes under” (p. 91).

La familia Cosgar y la familia Douras siguen pautas paralelas en opiniones y líneas de actuación. En primer lugar, los progenitores: Murtagh Cosgar “is a hard, strong man, seldom-spoken, but with a flow of words and some satirical power. He is still powerful, mentally and physically” (p. 89). A Martin Douras, “a man of about sixty, with a refined, scholarly look, (...) subdued and nervous” (p. 86), se le describe como “a well-discoursed man, and a reading man, and, moreover, a man with a classical knowledge of English, Latin, and the Hibernian vernacular” (p. 86). A pesar de las identidades diferentes de ambos; de la exaltación de cierta intelectualidad en los Douras en oposición a los Cosgar (a lo largo de la obra se presentan varios momentos con Martin Douras y su hijo Cornelius portando un periódico y ejerciendo su lectura); de los distintos temperamentos, Murtagh y Martin comparten una misma visión y actitud hacia la vida: el sacrificio y la dedicación a la tierra con la perspectiva de una continuidad de su labor en las generaciones venideras: “But we made a hard fight for them (...) Isn’t it a great thing that we’re able to pass this land on to them, and it redeemed for ever?” (p. 92). La implicación ha de realizarse desde un doble enfoque: desde el punto de vista individual y personal, y desde una perspectiva social - de servicio a la sociedad y al país. Martin y Murtagh son un buen ejemplo de ello: el alto nivel de participación y lucha de Martin por la consecución de mejoras a nivel social le condujeron a que “he was in gaol for the Cause” (p. 86). En cuanto a Murtagh, ejerce un brillante ejercicio de madurez personal en

una excelente lectura de logros individuales a partir de una materia prima que sólo él ha sabido explotar: “I came out of a little house by the roadway and built my house on a hill. I had many children. Coming home in the long evenings, or kneeling still when the prayers would be over, I’d have my dreams” (p. 93).

Ante unas sospechas iniciales de distanciamiento de la tierra, de *su* tierra, inician una serie de peripecias para lograr que sus respectivos hijos, Ellen y Matt, participen de su universo particular. En este sentido, una de sus preocupaciones consiste primordialmente en ejercer un mecanismo de control operativo dentro de ese binomio idealismo-realidad origen del posible alejamiento de los hijos respecto a sus padres: “Wouldn’t it be a heart-break if any of our children went- because of a thing we might___” (p.93).

Martin expresa abiertamente su oposición y temor a que su hija Ellen descubra el campo inédito de posibilidades que le abriría América: “I’m afeard of Ellen going” (p. 87). Responde directamente a la imaginación de una vida regida por la soledad ante la ausencia de su hija con referencias explícitas a su edad - “But won’t it be a poor thing for an old man like me to have no one to discourse with in the long evenings? (p. 87) (...) Sure you know you can’t be alone. We’re two old men” (p.94). Adopta un canon esencialmente masculino con el anuncio premonitorio de que, “there’s many a young man left house and land for the sake of some woman” (p. 93).

Su recelo está justificado por la dimensión que ha adquirido entre la juventud la lectura de una vida dedicada a la tierra sin posibilidades de expansión personal ni profesional. En el desesperado proceso de apartar a su hija de la opción de marcharse a América o de encaminar su porvenir hacia la enseñanza en una escuela, el único recurso al que puede acudir Martin es al de la influencia de los sentimientos, porque son los que rigen las conductas de los hombres. Su mayor deseo es reconciliarla definitivamente con Matt, y que conciba junto a él la verosimilitud de una vida idílica en el campo: “A man farming the land, with a few books

on his self and a few books in his head, has more of the scholar's life about him than the young fellows who do be teaching in schools and teaching in colleges" (p. 88). Pero, es consciente que ha de enfrentarse a la oposición rotunda y a la irracionalidad de los impulsos de Murtagh Cosgar contra una realidad que éste desconoce y desprecia por ir contra las propias necesidades de su hijo Matt: " And do you think a son of mine would marry a daughter of yours?" (p. 93) (...) "Martin's daughter, Corney's sister. That's the girl for you!" (p. 94). Murtagh ha experimentado que el resultado de ejercer un dominio absoluto sobre sus hijos ha significado un enfrentamiento de éstos con su padre. Aunque este hecho justifica su éxodo, Murtagh no responde a esta reacción con un giro radical en sus actos. Como siente que, "there's the more for Matt" (p. 92), no ejecuta ningún ejercicio de reflexión sobre los factores de origen de dicha huida. De una manera absolutamente irracional, involucra a su hijo menor en la proyección de su mismo tipo de existencia.

En cuanto a Ellen y Matt, nos transportan a su particular mundo de nostalgias: la ciudad y el campo, respectivamente. El tipo de vida que pretenden imponer a Ellen constituye una preocupación para ésta. Inicialmente acepta la adopción, en el campo, de su esperado rol junto a Matt solamente si éste considera la posibilidad de una absoluta independencia recíproca padre-hijo que introduzca modificaciones primordiales en su esperado estilo de vida: "Do you think he'd buy a new house for us, Matt? I could settle down if we were by ourselves. Maybe it's true that there are things stirring and we could begin a new life, even here" (p. 89). Pero, realiza al mismo tiempo un ejercicio de inmersión en la posibilidad de romper decididamente con la imagen convencional de mujer que sigue el canon de sometimiento a la voluntad y decisión de su enamorado. Presiente que, "there's great gladness and shine in the day" (p. 88) y que, "there's something going" (p. 89), porque va desarrollando un proceso de percepción de la realidad en el que triunfa de manera explícita y rotunda su proyección de cambio. Lleva mucho tiempo esperando, y su conclusion es que,

“the year will have gone by without bringing me anything” (p. 89). Su atención se distancia del entorno rural porque necesita explorar un mundo incontaminado: América. Dibuja una existencia allí con imágenes que encierran cambio, progreso, actividad: “O Matt, what’s the land after all? Do you ever think of America? The streets, the shops, the throngs?” (p. 89).

Matt delimita su proyección personal desde una perspectiva distinta a la de Ellen; permite que se descubra, en su primera aparición escénica, su estrecha relación con la tierra y la felicidad que proyecta por sentirse propietario de ella: “Ah, it’s a great thing to feel the ownership of the land” (p. 88). Trae a la luz la existencia de una deseable perpetua unión a ella, que implica un ir contra corriente respecto a sus hermanos y, posiblemente, Ellen: “My brothers and sisters took their freedom. They went from this house and away to the end of the world. Maybe I don’t differ from them so much. But I’ve put my work into the land, and I’m beginning to know the land. I won’t lose it, Ellen. Neither will I lose you” (p. 89).

Por su parte, Ellen, desde un enfoque realista, clarifica a Matt la visión mercantilista de su padre, de manera que “when he owns the lands, he’ll never let a son of his marry a girl without land or fortune” (p. 89); en consecuencia, su arraigamiento a la tierra se habrá de justificar bajo unas circunstancias de libertad e independencia de su padre: “I’ve set my heart on a new house. Ay and he’ll build one for us when he knows my mind” (p. 89). Sin embargo, para Ellen es evidente el rechazo de Murtagh Cosgar a este desafío de Matt en aras de su libertad, por que “Murtagh Cosgar never let a child of his have their own way” (p. 89).

Este planteamiento forma los cimientos de una progresiva toma de conciencia por parte de Matt de su propia realidad: su encadenamiento a la tierra sólo porque, sin compasión, le han atribuido el papel de salvador del apellido y de las propiedades de la familia Cosgar. Aún reconociendo el padre respecto a su hijo que, “It’s his own way he wants” (p. 94) delante de las dos figuras paternas (Martin y Murtagh), el hijo desafía al padre al plantearle traspasar la barrera de los lazos de sangre y modificar su situación personal: “A little house, a bit of land.

Do you think they could keep me here? (...) “Your last son; that won’t keep me here. I’m the last of my name, but that won’t keep me here” (p. 94). La reacción de Martin a esta explosión de sentimientos es la de reafirmar su temor de que “[they]’ll lose both of them” (p. 95).

La obra evoluciona con ausencia de actitudes resolutivas que inyecten elementos de cambio: “There will be no change to make things better!” (p. 95). Ellen se familiariza con la idea de encadenarse a su familia, justificando su respuesta con el argumento de que “father wouldn’t like [her] to be far from him” (p. 96). A cambio, afirma aceptar el trabajo en la escuela: “And so I went in for the school instead” (p. 96). Pero, su contacto con los jóvenes a punto de partir hacia América induce a un desdoblamiento en su actitud: por un lado, su asentimiento de adaptarse a la forma de vida que le plantea Matt en torno a la tierra, estableciendo como único requisito un radical distanciamiento e independencia de su padre; por otro, la consecución de su propia libertad, sobre la que reflexiona cuando contacta con el mundo exterior que representan los jóvenes que borran su pasado y se involucran en el proyecto de liberación que significa América: “Every night I’m dreaming of the sea and the great towns. Streets and streets of houses and every street as crowded as the road outside the chapel when the people do be coming from Mass” (p. 98).

El campo se erige en antagonista de la ciudad, por que, “there’s no fine clothes, nor fine manners, nor fine things to be seen. There’s no money (...) In America there’s money to have and to spend and to send home” (p. 98). Esta exposición de mundos contrapuestos suscita en Ellen la elaboración de un mecanismo de actuación, especialmente cuando se afirma, sin ambages, que “[she] could get on better than any of [them]” (p. 98). Su incorporación y adhesión a América recibirá su propio aplauso cuando observe como espectadora un nuevo mundo moderno, rebosante de movimiento, y completamente diferente: “And isn’t it a life altogether different from this life that we have been longing for? To be doing other work, and to be meeting strange people. And instead of bare roads and market-

towns, to be seeing streets, and crowds, and theatres” (p.99). La noticia de que Matt se plantee optar por América induce a Ellen a la respuesta final de alejarse de un mundo del que nunca se ha sentido partícipe, de que desaparezca esa continua confrontación con las personas de su entorno y consigo misma. América le ofrece la oportunidad de descubrirse a sí misma, “I have a chance of knowing what is in me” (p. 99). Pero Matt, que protagoniza de finitivamente un fuerte careo con su padre, revoca su polémica decisión; deja al descubierto su temor y rechazo a traspasar determinadas fronteras de temores personales y falta de coraje, contribuyendo a que se perpetúe su futuro en la tierra: “I was always shy of crowds. I’m simple, after all, Ellen, and have no thought beyond the land” (p. 100). Justifica su reacción con argumentos cuya intencionalidad es que Ellen preste atención a motivaciones de carácter familiar y de lazos de sangre, “I never had anything to my hand but a spade (...) I am the last of my name” (p. 101); no supera ese obstáculo que constituye la perpetua unión a su padre, “he’ll be glad to see me back” (p. 101); y sigue la línea de confiar plenamente en que, tras la contrariedad y decepción de su padre ante la salida del hijo, “father will let me have my own way” (p. 101).

La reacción de Ellen es la de ir contra corriente; en un intento por modificar de nuevo la probable determinación de Matt de afianzarse definitivamente en su hogar, le acusa directamente de haber expresado lo contrario: “You said that house and land could not keep you. You told him [your father] you were going as your brother went” (p. 101). Con una tonalidad que anuncia cierto desprecio y superioridad, en un ejercicio de libertad de expresión cuestiona sin freno el género de vida de Matt: “It’s a poor story, the life of a man on the land” (p. 101) (...) “Do you think I could go into a farmer’s house? (...) It’s a bad hand I’d make of a farmer’s house. I am not the sort to be in one. I’m not like Sally (...) Your father will be glad of a labourer” (p. 102). Trae a la luz y repasa una existencia que carece de validez para su futuro enfoque de la vida; es la manifestación definitiva de su absoluto rechazo a ella: “As

if I'd go into Murtagh Cosgar's house. As if I'd go into any farmer's house. As if I'd get married at all, and the world before me" (p. 102).

Se llega así a una segunda fase, en el Acto III, en la que el espectador es testigo de cómo los personajes se despojan de su disfraz para transmitir sus verdaderos sentimientos y ambiciones.

Una tarde de un día de mayo se avanza ya hacia la puesta de sol, "it is towards sunset" (p. 103), quizás premonición del tono de respuesta que suscitan las diferentes posiciones: Martin Douras se reafirma ante Murtagh Cosgar en esa amarga imagen realista que proyecta y en la que desembocará la situación: "There's nothing in the world like men with their rearing gone from them, and they old" (p. 103). La ausencia de una actitud de reflexión en Murtagh elimina toda posibilidad de nuevos planteamientos, porque se requiere una ruptura de esquemas familiares y el cuestionamiento de su propia postura. Continúa entrampado en la idea de que su actuación no suscitará ningún desenlace trágico, ni modificará el destino final del último hijo varón que conserva junto a él: "How could he go and be the last of them? Sure it would be against nature" (104).

Martin y Matt se aperciben de la verdadera identidad de Ellen; observación que posibilita con eficacia la evolución interior de ambos personajes. Martin transige y confirma la expectativa de que su hija asuma el rol que le corresponde, lejos del estereotipo aceptado comúnmente: "God forgive my age, if it would keep her here. Would I have my Ellen drawing turf, or minding a cow, or feeding pigs?" (p. 105). Por su parte, en Matt resurgen una valoración y unos sentimientos espontáneos que le hacen confesar, "I'm so fond of her, Martin. She couldn't go, and I so fond of her. What am I doing here? I should be making it up with her. What good will anything be if Ellen Douras goes?" (p. 105). Esta nueva capacidad de reacción le otorga libertad de movimiento y decisión para un enfrentamiento dialéctico con su padre: en su actuación busca reavivar y despertar los auténticos sentimientos de su padre

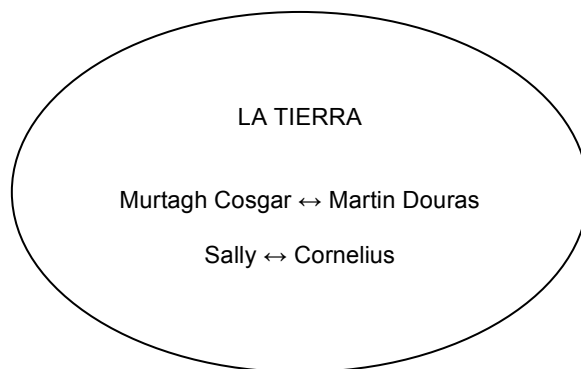
hacia él: “Father, have you no feeling for me at all? (p. 105) (...) “Would you have me go, or would you have me stay?” (p. 106). Si este proceso gradual de toma de decisiones culminara con una modificación del tratamiento impositivo y de dominio del padre sobre el hijo, Matt retomaría su papel y desistiría de su huida, porque ambas opciones constituyen su liberación: “You must treat me differently if you want me to stay” (p. 106). La tensión entre ambos se intensifica hasta el límite. Murtagh percibe la ya enraizada transformación social, de la cual prefiere eximirse, que explota el papel directivo de los jóvenes sobre sus vidas: “In the houses that are now, the young marry where they have a mind to. It’s their own business, they say” (p. 106). Éste es el rol que adopta finalmente Matt, que, contra la voluntad expresa de su padre - guiado por un espíritu mercantil -, decide casarse con Ellen: “I’m going to marry Ellen Douras, with or without a fortune” (p. 107).

La actitud hostil de los mayores - conformistas y tradicionales -, frente a los jóvenes - emprendedores y pragmáticos que logran derrotar a sus oponentes -, la desencadena el poderoso factor de desconfianza ante una posible desaparición o división de las propiedades que sus progenitores han creado como legado: “Break what I have built, scatter what I have put together. That is what all the young will be doing” (p. 107).

Ante el vértigo y el miedo a que los acontecimientos se precipiten hacia un claro distanciamiento de su hijo, el factor emocional vence al intuitivo y provoca un cambio de actitud en Murtagh; éste, finalmente, ejecuta con habilidad la operación de someterse a la decisión de Matt de unir su vida a la de Ellen, produciendo un efecto liberador en éste: “Don’t be thinking of the few words between us. It’s all over now. Father agrees to us marrying” (p. 107). Ahora mismo carece ya de validez el tipo de calidad de vida que brinde Matt, porque Ellen juega con su propia identidad para rechazar la posibilidad de aislarse en un mundo que siente ajeno: “I can’t go into a farmer’s house. This place is strange to me (...) I want my own way; I want to know the world” (p. 107). A pesar del ofrecimiento de Murtagh de forjar él

mismo la pieza clave que proporcione libertad a ambos, su propio hogar, “I’ll build a new house for you both” (p. 108), Ellen, desleal a los estereotipos marcados para su sexo, anhela disfrutar de su particular libertad: “The land and house you offer would be a drag on me (...) But it’s my freedom I want” (p. 108). Murtagh ya no puede ejercer su autoridad en un hijo que entrelaza sus lamentos con una exaltación de sentimientos de amor que exhortan a una transformación personal: “When I meet Ellen Douras again, it’s not a farmer’s house I’ll be offering her, nor life in a country place” (p. 108). Bajo esta metamorfosis, manifiesta y anticipa su partida hacia América, un desenlace que nunca antes hubiera aventurado Murtagh. El amor y la libertad triunfan bajo un entorno social y unas circunstancias que son el detonante para que Matt experimente una maduración en su personalidad.

El debilitamiento de ambas familias por la ausencia de gran parte de sus miembros, a consecuencia de la lucha entre generaciones, no conduce a su total desmembramiento, sino a su fusión:



Ambos progenitores, una vez más, siguen el orden social irlandés y preparan con artificio el desenlace de sus vidas en las personas de sus dos últimos hijos y su esperanza final: Cornelius y Sally. Les ofrecen el legado de la tierra, una oportunidad que hasta entonces no habían puesto a su alcance: “The land is yours and your children’s” (p. 110). La tierra no

se debilita, se convierte imparablemente en un poderoso instrumento social de defensa de la futura nación irlandesa: “Stay on the land, and you’ll be saved body and soul; you’ll be saved in the man and in the nation (...) Do you ever think of the Irish nation that is waiting all this time to be born?” (p. 110).

CAPÍTULO 2: El realismo socio-crítico de Henrik Ibsen en Lennox Robinson y otros escritores irlandeses.

2.1. Henrik Ibsen y su influencia en el teatro irlandés: la nueva concepción del teatro moderno.

A finales del siglo XIX Henrik Ibsen ocupa una posición destacada en el drama irlandés por la influencia ejercida sobre algunos dramaturgos del Irish Literary Theatre. En el punto de partida de su introducción en Irlanda tiene que ver el gran dramaturgo Edward Martyn y su apoyo a la naciente concepción de un drama realista contemporáneo. Su defensa responde a la idea de considerar a Ibsen “as the great innovator of the modern drama” (Setterquist, 1960, p. 9).

Ibsen constituye la nueva fuente de inspiración y enriquecimiento de una producción dramática reducida, hasta el momento, a obras consideradas comerciales. En 1908 se representan en el Gaiety Theatre de Dublín *A Doll's House*, *Hedda Gabler* y *The Master Builder* (p. 18). Edward Martyn, Padraic Colum y otros amigos, ante una influencia de grandes proporciones del drama social proveniente del Continente, se distancian del Irish Literary Theatre de W.B. Yeats y Lady Gregory, y se convierten en los creadores del nuevo Theatre of Ireland o Irish Theatre, donde favorecen la incorporación de obras maestras de Henrik Ibsen, August Strindberg, Anton Chekhov, Maurice Maeterlinck y John Galsworthy (p. 18). En el primer número que se edita de *Beltaine*, en mayo de 1899, se afirma: “Norway, it is solemnly announced, has a great and successful school of contemporary drama, which grew out of a national literary movement very similar to that now going on in Ireland. Everywhere critics and writers, who wish for something better than the ordinary play of commerce, turn to Norway for an example and an inspiration” (p. 17).

2.2. *The Pillars of the Community, A Doll's House, Ghosts y A Public Enemy*

En *The Pillars of the Community, A Doll's House, Ghosts y A Public Enemy* Ibsen explora todo un mosaico de realidades sobre la vida en torno a unas normas sociales y morales que habrán de someterse a reformas por parte del ser humano. El nuevo método llamado realismo se basa en “la verdad en el escenario, al alcance de la mano, como un reto insolente” (Pérez Gállego, 1990, p. 35). Según Jens-Morten Hanssen dichas obras,

- “a) convierten los problemas sociales en temas de debate;
- b) presentan una perspectiva crítica de la sociedad;
- c) las acciones suceden en un ambiente contemporáneo;
- d) muestran a personas comunes en situaciones cotidianas” (Dubatti, 2006, p. 145).

El teatro es concebido como un escenario articulado, con una estructura argumental y una retórica al servicio de la humanidad para explicar sus vicios y las vías de escape a éstos mediante una comprometida y arriesgada lucha positiva.

Ibsen dominó y transformó toda la concepción del teatro moderno, a la vez que encabezó una rebelión de ideas modernas. Cuando murió, el teatro era una gran forma artística, comparable a la poesía y a la novela (...) Se ha comparado su obra con la de Nietzsche por su deseo de declarar la tarea de lo moderno, la naturaleza de lo nuevo, como una tarea meramente social o política. (Bradbury, 1990, pp. 78-79).

Con sus dramas sociales demuestra una absoluta independencia, y no tiene ningún inconveniente en presentar argumentos o episodios con referencias específicas a todos los problemas contra los que lucha el individuo en un contexto de animadversión social; “había convertido el teatro, de una infantil casa de muñecas que era, en un teatro adulto que planteaba ideas en el escenario y promovía la discusión entre el público” (p. 80). En la viveza

y la fuerza de sus diálogos no hay idealización ni artificiosidad, sino realismo; a través del realismo social alcanza la perfección del drama moderno (Dubatti, 2006, p. 8).

La progresiva afirmación de la nueva identidad del drama moderno se comprueba por el enorme avance que va experimentando el drama social. Las bases para el desarrollo del drama moderno procederán del drama burgués y su proto-realismo, así como del drama de tesis y del melodrama social (p. 113).

Los textos dramáticos de la escuela literaria de los realistas invitan al revuelo escandaloso y controvertido.

La garantía de un auténtico realismo (...) está, aparte de la sólida evidencia de una realidad unívoca e incuestionable, en las dotes de observación del artista – no, especialmente, en sus habilidades en exclusiva artísticas – y, sobre todo, en su acomodo fiel a la verdad – su sinceridad – que era uno de los tres requisitos imprescindibles para el logro de una auténtica obra de arte, junto a la expresión clara y la verdad moral del tema. (Villanueva, 1992, p. 35).

Las repercusiones y la posición que consigue ocupar el drama realista “rebaso los límites de un determinado periodo o escuela como lo fueron la francesa y las demás europeas decimonónicas hasta sus prolongaciones contemporáneas, precisamente porque es una constante de toda literatura (y de otras artes)” (pp. 15-16).

La decisión de Ibsen de pasar de la poesía a la prosa fue uno de los acontecimientos más importantes tanto para su carrera como para el futuro del drama moderno. Junto con esta opción se dio el reconocimiento de que los temas que deseaba explorar eran temas de relevancia contemporánea, problemas esenciales de la época (sobre todo, el conflicto entre el mundo convencional y tradicional de la sociedad y la moralidad y la emancipación a que convocaba el futuro). (Bradbury, 1990, pp. 89-90).

Gracias a la contemporaneidad de la dramaturgia de Henrik Ibsen, el estudio minucioso por parte de Edward Martyn de las obras del dramaturgo noruego, “no doubt advanced for its time” (Setterquist, 1960, p. 23), juega un papel importante en la transformación integral del contenido de las nuevas obras del teatro irlandés; con gran carga de realismo, se adecuan al marco social y remiten a temáticas y contextos reales.

Entramos, así, de lleno en el extraordinario acogimiento que recibe su obra dramática entre los dramaturgos irlandeses de mentalidad más abierta; hasta George Bernard Shaw “trató de expresar (...) en su libro *The Quintessence of Ibsenism* (1891) [que] las piezas de Ibsen (...) son para nosotros más importantes que las de Shakespeare: ‘Él no sólo nos pone ante nosotros mismos, sino ante nosotros mismos en nuestra propia situación’” (Bradbury, 1990, p. 78). El conflicto psicológico y social que refrendan estas obras representa un nuevo enfoque que favorece que sean, básicamente, concebidas en términos morales, donde la verdad y la libertad se convierten en elementos generadores de esquemas y realidades nuevos.

En el proceso de transformación del individuo Ibsen retrata con minuciosidad la realidad circundante como factor primordial en la evolución de la personalidad; en el recorrido del autor por el mundo interior de los personajes, las decisiones que finalmente adoptan estos son justificables en aras de una vida idealizada. La percepción de la realidad adquiere sentido cuando conduce al reconocimiento de un conflicto personal, lo desenmascara y lo transforma para adecuarlo a una nueva identidad. De lo contrario, la acomodación a una vida de inercia y complacencia implicará una honda carga de tormento y una degradación progresiva del individuo. Ibsen, “un observador ávido, un atento lector de periódicos, un riguroso analista de comportamientos y un hombre en estrecho contacto con sus conflictos interiores” (p. 88), reclama reiteradamente la necesidad del ser humano de ser fiel a su vocación, como elección final, en su lucha por una autorrealización que le permita la mejora de sus futuras perspectivas. A este respecto, el autor nos descubre la fuerza y superioridad de

la mujer sobre el hombre, débil, en aras de una revitalización de su propia vida. Se apoya impulsivamente en un acto de polémica rebeldía, que incide directamente en una búsqueda y nueva concepción de la vida como última elección.

Sin duda, los dramas sociales de Ibsen amparan una profunda conexión entre el factor social y el alma en crisis del individuo por un conflicto emocional.

En la evolución del personaje la naturaleza, simbólicamente, constituye un factor que interviene como elemento de venganza dentro de un entorno cáustico y sin dañar la realidad. En *The Pillars of the Community*, la luz da paso a la oscuridad, una mañana soleada se transforma en una tarde de tormentas; y en *Ghosts* la lluvia y una densa bruma se imponen e influyen abiertamente sobre la actuación de los personajes.

También el escenario constituye una herramienta que se introduce plenamente en la obra como complemento alegórico a la acción y como elemento armonizador con la temática (Setterquist, 1960, p. 54). Adquiere, así, una significación, muy particularmente en los dramas de carácter social, donde, de manera premeditada, se emplea como recurso para acentuar los contrastes entre el exterior y el interior - las luces y las sombras. El salón es la estancia que adquiere mayor protagonismo como lugar de agrupación de adultos donde van exhibiéndose las disputas y los conflictos. Se representan mayoritariamente como ambientes sombríos, de luz artificial, para una mayor empatía y aproximación a la compleja y problemática situación venidera.

Ibsen se empeña en realizar una exploración dramática a todos sus personajes, que refrende un conocimiento absoluto de ellos; una visualización tanto externa como interna que acentúe su desconcertante mundo interior. Reduce la acción exterior siempre al mínimo, obedeciendo a la necesidad de que sea útil en el enfoque del autor hacia el alma en crisis de los protagonistas.

Al nuevo drama se le confiere el papel de reeducar psicológica y socialmente al individuo a través de una exposición de realidades que adquieren tonos específicamente dramáticos. El alcance efectivo de las diversas situaciones límite de los personajes conduce a actuaciones finales que otorgan prioridad a los principios conforme a los que se desea vivir la vida. Se apoya con coherencia una rebeldía contra todo tipo de factor social (hipocresía, convenciones sociales, religiosidad, tradiciones) que comprometa y se interponga en la consecución definitiva de unos ideales personales conducentes a la libertad. La extraordinaria influencia de los elementos sociales complica la articulación de actuaciones propias, hasta el punto de que entran en conflicto lo social y lo individual. La invención dramática de Ibsen proviene de la duplicidad de su visión, dirigida, por una parte, al alma y la psique; por otra, hacia el mundo social (Bradbury, 1990, p. 81). La vida de confrontación y conflicto con la realidad social circundante constituye las sombras, frente a la propia liberación emocional del individuo, que deja al descubierto unas luces internamente perseguidas y anheladas; como su mismo creador, un hombre “que ha conocido las brumas y la oscuridad y anhela el sol” (p. 83), así son presentados también los personajes de Ibsen. La realidad denunciada por los protagonistas es la de su propio aislamiento del entorno social y familiar, hasta exhortarse a sí mismos a una posición conducente definitivamente a su emancipación moral. Son seres humanos que dejan sentir continuos conflictos interiores que impiden su autorrealización y que articulan su auto-despreciada existencia. Por eso, se desplazan hacia una solución definitiva, hacia unos ideales que les proporcione el reconocimiento a sí mismos como personas comprometidas con unos valores sociales e individuales.

La propia metamorfosis que experimentan los personajes representa un enfrentamiento con su alma, por que se comprometen con el argumento de que “la vida es una lucha evolucionista” (p. 89), cuyo final coherente será el individualismo y la libertad: “la verdadera

libertad era libertad social, libertad espiritual, libertad de pensamiento, libertad de conciencia” (p. 89).

La incidencia de factores como la hipocresía, una desusada moral y las convenciones reflejan la necesidad de orientar las acciones personales hacia la consecución de un equilibrio social con instrumentos como la verdad y la libertad, auténticos “pilares de la sociedad”.

La posición del autor gira en torno al recurso bien aprovechado de contrastar diversos individuos en quienes funde realismo e idealismo, consiguiendo trazar relaciones y paralelismos entre las diferentes estructuras y argumentos de los dramas de corte realista. “La imitación literaria más directa está dos escalones por debajo de la naturaleza esencial de las cosas, y el arte verdaderamente ambicioso de realismo debe elevarse del mundo material, siempre precario, para acercarse a la realidad ideal, a la naturaleza esencial de las cosas, distinta de su apariencia visual” (Villanueva, 1992, p.22). Los desórdenes sociales darán paso a un mundo ordenado y a unos planteamientos nuevos, que tomarán forma de manera sucesiva.

En el estudio de la sociedad y la observación de los problemas sociales es necesaria una descripción objetiva de los conflictos generales e individuales; “todo se basa en la fuerza de la propia realidad, las dotes de observación del escritor y, por último, en su sinceridad, que le impedirá tergiversar aquello que aparece ante él y podría no agradaarle o interesarle” (p. 45). En los dramas realistas contemporáneos “la obra de arte siempre dará, por fuerza, una sección o fragmento de la realidad, pero su propósito último ha de ser el de que dicha sección no aparezca desgajada de la totalidad de la vida social” (p. 46). La fuerza de estas obras se fundamenta principalmente en que “el realismo depende más de aquello que le falta al texto que de lo que el texto ya tiene” (p. 116).

El movimiento hacia delante de los personajes, “compelled to give up his ordinary out-of-door life to pine away in a state of mental uneasiness” (Setterquist, 1960, p. 35), es un

movimiento de desviación y alejamiento de la sociedad; convertidos ya en intrusos se distancian de lo socialmente racional y toman conciencia del quebrantamiento de las normas de comportamiento social, acción que prueba su valor y les exige determinación, valentía y ejecución rápida. Sufren un conflicto moral sobre la acción que van a cometer. El pasado ya no parece tan satisfactorio como antes, el presente se quiebra, y sólo en el futuro se sucederá el equilibrio y vencerá su conciencia; es “the final liberation of a soul in agony” (p. 37). La mente invade poco a poco el terreno de la realidad; lo sensible, lo moral y lo psicológico se confronta con lo social, las apariencias y la oscuridad: “It’s the choice that matters in man’s struggle for self-realization” (p. 43).

En el escenario de los dramas sociales deberemos siempre dirigir nuestra atención hacia los personajes femeninos para una profunda interpretación y lectura de ellos; en *The Pillars of the Community*, *A Doll’s House*, *Ghosts*, y *A Public Enemy* superan los estereotipos tradicionales aplicados a las mujeres como provocación para un cambio real en su posición social frente al sexo masculino. Con su alma ya en crisis, se convierten en audaces heroínas cuya libertad personal significará una oportunidad educativa para el hombre al invalidar su sometimiento a éste, máxime cuando dicha libertad no está habitualmente al alcance de su sexo. Son mujeres que “stand head and shoulder above the weak, irresolute men whose lives they dominate. Particularly the women (...) usually act from a similar impulse of being compelled to revolt in one way or another” (p. 45). El problema consiste básicamente en encontrarse a sí mismas y hallar respuestas esclarecedoras en su propia boca, no en la de otros, obviando su posición dentro de la sociedad. El carácter polémico de sus acciones lo determina el hecho de dejar al descubierto los prejuicios de una sociedad patriarcal contra la que la mujer propone acciones que vayan contra corriente para no perpetuar así una existencia enfocada exclusivamente a un contexto de familia y matrimonio que anule una posible actitud revisionista del sexo femenino sobre su estilo de vida. Ibsen, “estudiando el amor en el

matrimonio desde los puntos de vista individual y social, ridiculiza el 'erotismo burgués' y llega a la conclusión de que la sociedad que ha querido reglamentarlo todo en beneficio suyo, ha dictado leyes arbitrarias para el amor a las cuales se someten sólo los que renuncian a su personalidad" (Albert, s.f., pp. 18-19).

En cuanto a los recursos escenográficos de los cuatro dramas de crítica social, son de considerable importancia para la consolidación de la fuerza dramática de las obras. Tal es el caso de los elementos de la naturaleza que revisten el exterior, "frequently treated as a kind of symbolic supplement to the action" (Setterquist, 1960, p. 54), y ayudan a que la obra vaya adquiriendo una fisonomía más compleja y una armonía – como en *Ghosts* -, acomodándose a las necesidades escénicas. Otro tipo de escenario, más oscuro y apagado – el de *A Doll's House*, *A Public Enemy* y *The Pillars of the Community* -, responde a la necesidad de oponer el espacio exterior luminoso frente al interior: "Ibsen's gloomy interiors, still the object of much carping criticism, were generally reserved for his plays of social reform in which the stuffy atmosphere serves as a striking contrast to the brightness of the exterior" (p. 54). Y es que "Ibsen había encontrado el sol, la gran imagen de liberación artística y emocional" (Bradbury, 1990, p.86).

The Pillars of the Community es,

la pieza que da realmente comienzo a la revolución ibseniana (...) Los fantasmas de la fe y las actitudes del pasado disputan interminablemente con la nueva conciencia del presente. Es un sitio de confinamiento, de estrechez mental, mercantilismo e hipocresía. En el escenario se la representa con la habitación burguesa en la que se desarrolla esencialmente la acción, aunque lo que allí ocurra sea modelado por grandes acontecimientos exteriores (...) Lona, una mujer «moderna», regresa de América, y descorre las cortinas para dejar entrar la luz y, como ella dice, llevar un poco de aire fresco a la sociedad. (p. 90).

Un peso ciertamente abrumador en su conciencia determina la actitud decisiva de la protagonista de inclinarse por el cambio radical. Aunque “el personaje central, reformado, anuncia que las mujeres son los verdaderos pilares de la sociedad” (p. 91), los cuatro dramas sociales de Ibsen se unen para responder de manera crítica que valores como la libertad, la verdad y la autorrealización, aunque puedan resultar ofensivos, deberán encumbrarse como fuerzas y sostenimiento de la sociedad. En un ambiente lleno de hipocresía, envidia, competitividad y resentimiento entre los hombres, se ha de dar paso a una ruptura con todo tipo de conflictos y enfrentamientos entre pasado y futuro, mayores y jóvenes, maridos y esposas.

En *The Pillars of the Community*, la contraposición del hombre con la mujer, en detrimento del primero, marca todo el desarrollo de la obra. “Toda la obra es un alegato a la moral femenina como descubridora del mal y redentora de la culpa” (Pérez Gallego, 1990, p. 68). La madurez femenina rechaza los intentos de menoscabar la importancia de los cambios que reafirman el valor de la verdad y la libertad como los “pilares donde descansa la sociedad” (p. 68), claramente indolente y apática. *The Pillars of the Community* y *A Doll's House* “hacen de la mujer un mito redentor” (p. 70).

Las actuaciones individuales pueden dar lugar a especulaciones y complicaciones: “Bernick teme que le aplasten bajo el peso de las calumnias, chismes y habladurías, se sabe con el mismo síndrome que el Dr. Stockmann y por ello ambos configuran una actitud de enfrentamiento con la vida cotidiana” (p. 69). La obra es una fuente de instrucción moral, “bien y mal se enfrentan en agria contienda y se va construyendo así un mundo de compensaciones éticas” (p. 70). El remordimiento de conciencia y el sentimiento de culpa impulsan un movimiento hacia delante en el protagonista con el objetivo de desviarse de “las normas de la hipocresía social” (p. 70).

En *The Pillars of the Community* Ibsen delimita las relaciones entre los distintos sectores sociales, donde, de nuevo, la mujer es elemento renovador: “Lona Hessel tiene el valor de un ser que ostenta una misión mesianista: cambiar el mundo (...) Busca una ‘lógica propia’ que convulsione los estratos ideológicos en los que se mueve (...) [Bernick y Lona] forjan un extraño y atractivo sueño de libertad y justicia desde los nuevos valores femeninos ” (p. 71). Ante una sociedad quebrada por la corrupción y la falta de sinceridad, Lona se impone el deber de interponerse y utilizar su influencia para que Bernick rompa definitivamente con su imagen convencional de personaje público honrado e intachable.

“El concepto de misión (...) surge como desencadenante de los conflictos. Así, Lona se autoimpone la ‘misión’ de que el hombre que amó pueda sincerarse y vivir en la verdad” (Dubatti, 2006, p. 121). Como Nora, el Cónsul Bernick ha de familiarizarse con un proceso de ruptura con el pasado, enfrentándose a la mentira y la fuerza social de sus consecuencias para nivelar su imagen pública y sus valores y rasgos éticos. La verdad traerá la luz y la vida (p. 121); “la verdad es el fundamento insustituible de la sociabilidad. Algo muere y algo nace” (p. 121).

En el tema del amor Ibsen realiza una gran aportación, porque en sus implicaciones sociales explota el estado anímico de los personajes: “En este mundo prevalecen en general la falta de amor y la ceguera moral, y el espíritu humano tiene necesidad de actuar radicalmente para liberarse” (Bradbury, 1990, p. 92). Liberación es lo que busca Dina; necesita zanjar el problema de esa moral y ese orden tan decadente impregnados en la sociedad, y alcanzar la felicidad individual y social (Dubatti, 2006, p. 122); liberación necesita también Nora, esposa tierna y leal, cuando abandona finalmente su *casa de muñecas*, para convertirse en una heroína “innovadora y pionera de un orden nuevo (...) para cambiar lo que no nos gusta de nuestro alrededor” (Pérez Gallego, 1990, p. 7); siente verdadera repugnancia cuando hace un repaso profundo a su vida repleta de falsificaciones y falsedades, dejando al descubierto la

discrepancia existente de fondo entre ella y su esposo. Ya no desea participar de ese mundo abiertamente hostil, enfermo, y de posibles incertidumbres producto del fraude moral por sus errores del pasado; “es el ser humano el que tiene que aflorar, con toda su humanidad, con sus aciertos y sus errores. Esto lo logra Lona Hessel cuando cumple su `misión`: Bernick se sincera ante sí, ante su familia y ante la sociedad” (Dubatti, 2006, p. 122).

Nora y Bernick alcanzan la auto-liberación interior y la felicidad exterior. Para ambos y para el Dr Stockmann el futuro es la esperanza; un futuro formado por una nueva generación de hombres y mujeres verdaderamente libres e iguales en un mundo actualmente amenazado y amenazador (p. 122). La hipocresía social suscita constantes interrogantes en el ser humano, cuya conciencia, ya libre y sin prejuicios, se convierte en fuente de instrucción moral para evitar una más que probable anulación del individuo.

En *A Doll's House* Nora se aparta de su falsa vida idílica, carente de preocupaciones, de dedicación completa a su marido y a sus hijos, para iniciar un periodo de revisión y repaso de su existencia que le conducirá a abandonar su hogar “para ir en busca de sí misma” (p. 125). Descubre su discrepancia con el entorno y “despierta al mundo para enfrentarse con las convenciones sociales y los mandatos familiares” (p. 126). Por el contrario, Torvald, hombre egocéntrico, intransigente y egoísta, se mantiene fiel y se comporta conforme a los convencionalismos sociales en las rigurosas y severas costumbres, principios y normas que rigen su comportamiento individual y social. La mujer y el resto de la familia son considerados propiedad del marido en un ambiente en el que Nora es tratada como una mujer objeto, un juguete; su personalidad como individuo es anulada por Torvald hasta que aquella pone de relieve su temperamento, y su “libertad rompe con los nexos familiares de tal manera que el individualismo alcanza su cenit y su gloria” (Pérez Gallego, 1990, p. 7). Ya no le interesa el bienestar de los demás. A su carecer alegre; caprichoso; ingenuo; impulsivo; cariñoso, e indefenso ante situaciones complejas sucede una personalidad desconocida,

forjada gradualmente a lo largo de su matrimonio, que ofrecerá un cuadro de equilibrio, armonía y sabiduría – guiada por su propio ideal – en una visión de la vida diferente. El abandono del hogar es el éxito y el espíritu de superación de alguien “quien busca un orden nuevo que [le separe] de la corrupción moral donde se [encuentra]” (p. 13).

Nora madura y se transforma con su propia liberación, con su huida “con la otra Nora que nunca le han dejado ser” (p. 81). Los actos impropios cometidos en el pasado cobran vida en el presente; son elementos destructores, pero, también, salvadores del individuo. En un mundo masculino dominante Nora solicita un préstamo de manera ilícita; al ser requerida su devolución se convierte en un fantasma perenne, provocador de un sentimiento de culpa y de una preocupación obsesiva. Su planteamiento era el de “ayudar a otra persona sin que se entere, hacer el bien sin que el otro lo sepa (...) lo oculto se hace público, lo proscrito se hace evidencia” (p. 81). Nora se siente víctima de Helmer, de su insalvable sometimiento a las normas sociales; la pasividad de éste la aparta de él para buscar su propia identidad.

Mrs Alving y Nora se quejan de la educación recibida de sus respectivos progenitores, que les conduce a una dependencia y sumisión a sus esposos: “romper con la biografía, desenterrar los viejos recuerdos de la cultura pueden ser normas de una sociedad que paraliza a Nora y la obliga a querer cuando ella desea huir” (p. 93). Ambas se desligan finalmente del mundo de las falsedades y las apariencias para liberarse con la verdad. Nora “rompe con la falsa moral de su época y su relación con los demás es un ejemplo de madurez social inesperada” (p. 85). Mrs Alving y Nora se reconcilian con su realidad y sus propias necesidades. Nora,

sale de su inacción para enfrentar a la sociedad (su principal oponente) en busca de la verdad, del desenmascaramiento y, en consecuencia, del cambio social. Este sujeto padece, es víctima de dichas condiciones de vida social, por eso trata de modificarlas (...) Los conflictos de Nora están ligados a su voluntad de colaborar con su marido

Torvald, pero choca contra las limitaciones que impone la sociedad al desempeño de la mujer. (Dubatti, 2006, p. 130).

Teme la imposición final de los estereotipos masculinos por parte de la sociedad, y su inmutabilidad en el presente y en el futuro; por eso, su petición de respeto, igualdad y participación en el matrimonio va dirigido a una entidad colectiva mayor a su individualidad, la sociedad misma (p. 130).

Nora encarna la figura del individuo, del ser humano rebelde que se separa de los dictámenes de la doxa e impone su visión de mundo basada en el ejercicio de la libertad y de la verdad (...) Hay que valorar además la idea de pasaje de la infancia a la madurez, el reclamo que Ibsen hace a todo individuo de la necesidad de construir una posición frente al mundo (...) Cada hombre debe asumir la conciencia de su lugar en la complejidad social, cuyo tejido siempre es desafiante, nunca se convierte en un espacio de reposo o tranquilizador. (p. 131).

En cuanto a *Ghosts* el autor se ocupa de temas sociales como el matrimonio, así como el de la respetabilidad del hombre hacia el hombre, la honorabilidad y la integridad. Mrs Alving se halla en un momento en el que su supervivencia depende de su capacidad de adaptación y asimilación de acontecimientos. Se posiciona como una mujer cuyo mayor anhelo es eliminar el pasado y reorientar su vida; “será una mujer que desea vivir, pero que encuentra que `todo son fantasmas’” (Bradbury, 1990, p. 95). Pero, no puede escapar del pasado; tampoco su hijo. Para ambos la retrospectiva adquiere fuerza; se hace cada vez más explícita y acentuada a partir del momento en que se decide erigir “un `monumento’ a un `hombre ejemplar’, un pilar de la sociedad (que será el orfanato)” (p. 95).

En un mundo donde “cada individuo se encuentra no sólo en una prisión social, sino también psicológica” (p. 97), Mrs Alving alza su voz para contraponerse a figuras representativas de cánones sociales reprobables: Oswald y Regina, la herencia adquirida por

comportamientos licenciosos; Engstrand, la mentira; el Pastor Manders, los prejuicios y las convenciones sociales.

El escenario cerrado y el clima envuelven y castigan a los personajes; los altera con un cambio patente en su sentido de la moralidad y una tolerancia festiva que admite unos comportamientos licenciosos e indecorosos.

Se trata de una obra estructurada para romper drásticamente con las normas sociales y morales mediante la actuación de los vicios y, comprensiblemente, con inevitables consecuencias como forma de aprendizaje para el ser humano: “Los espectros no son sólo recuerdos del pasado, ni repetición de acciones anteriores. Son las consecuencias de las opciones morales que una vez sea adoptaron, y construyen un nuevo drama a partir del viejo al producir no sólo reactualizaciones, sino nuevas y terribles crisis (...) La ‘materia inorgánica’, la ‘naturaleza muerta’ del pasado es recreada en un nuevo y terrible drama de vida” (p. 97).

Mrs Alving hubiera estado dispuesta a abandonar a su marido en el pasado por las infidelidades de éste, pero una preocupación obsesiva por su reputación y su mala conducta social como esposa hacen que renuncie a su determinación; “los espectros de los deberes y las convenciones tradicionales (...) detuvieron a la señora Alving cuando abandonaba a su marido” (p. 97). Ahora, desde una perspectiva distinta, entra en una fase de confrontación y desafío contra todas esas voces que juzgan su trayectoria y existencia. “El sujeto que hace avanzar la acción y transita por pruebas es la Sra Alving y el objeto de su iniciativa es el develamiento de la verdad de su pasado como forma de ingreso a una vida más plena ya ajena a la ‘institución social’ de la hipocresía” (Dubatti, 2006, p. 138).

El poder del remordimiento y la culpa sobre el individuo determinan el alcance de sus actuaciones, que, a su vez, no pueden desprenderse del entorno y los convencionalismos, representados por el Pastor Manders, “encarnación quintaesenciada de los males, prejuicios y

limitaciones de la concepción moral y religiosa contra la que luchará la protagonista, en tanto se ha formado en dicha concepción y la ha interiorizado micropolíticamente” (pp. 138-139). No es posible renunciar al criterio y a la opinión pública de manera rigurosa y manifiesta, e ir contra corriente para exponer ideas acrisoladas y condenar lo indecoroso. Aunque es patente su posición de crítica social, la evolución psíquica de Mrs Alving, Regina y Osvald puede verse eclipsada porque muchos se escandalizarían.

La mujer ya no debe obediencia absoluta al hombre; incluso para que pueda hallar equilibrio, madurez y autonomía deberá alejarse de una sociedad viciada que puede transformarse en un obstáculo insalvable para su autorrealización. Nos hallamos en medio de un mundo con fuertes vaivenes y una inestabilidad moral que contamina, arraigada con fuerza en las relaciones sociales androcéntricas. Pero, se ha de perseguir y buscar la liberación absoluta, hasta alcanzar la libertad.

El peso de la culpa remueve conciencias. El remordimiento se prolonga en el tiempo, está siempre presente y nunca nos abandona. La figura del padre se perpetúa en el hijo reproduciendo el mismo comportamiento amoral que su progenitor. Tal vez, la ausencia de los hijos del hogar paterno pueda desencadenar una falta de cimientos sobre los que asentar unos principios o preceptos morales que orienten las acciones del ser humano, y su vuelta a él conducirá a una reorientación de su vida. Los hijos rompen con el esquema tradicional de familia y hogar, pero, ¿cuántas voces surgirán planteando prejuicios e inconvenientes desde un enfoque social? Toda actitud que va contra corriente es socialmente polémica y, en consecuencia, censurada.

La mujer es el bastión que sostiene los valores fundamentales del individuo; es el pilar de la sociedad, una sociedad patriarcal donde los personajes femeninos son exhibidos pretendidamente como seres sexuales: Mrs Alving, Regina, Juana. Ibsen plantea las dificultades que se le presentan a la mujer en medio de una realidad donde se exponen

actitudes sexistas bajo un canon esencialmente masculino; se yuxtaponen la integridad y la corrupción. La lectura, la formación, es medio descubridor y transmisor de confianza y seguridad en uno mismo; nos permite una confrontación y una reflexión personal. Mrs Alving es una mujer con temperamento y poder dialéctico, que domina totalmente la argumentación y desafía al Pastor Manders en las afirmaciones de éste de respeto y temor a los convencionalismos sociales, a la prensa y al escándalo, factores que realzan su personalidad. Su mayor temor se concentra en la influencia del pasado sobre el presente, un pasado recurrente cuyo poder se le escapa, y es destructor de ideales y de su propia felicidad. Revive su dolor en los espectros del pasado que acompañan a su hijo Oswald, heredero de los vicios de su difunto progenitor. Su personaje representa un reto social importante por su lucha interior y exterior.

También exhibe un espíritu de lucha contra la sociedad Oswald, “un ayudante, a veces involuntario, de la función ideológica y desenmascaradora de su madre, verdadero motor de la obra” (p. 139); continuamente muestra resentimiento hacia el entorno y reclama una libertad moral que potencie una existencia rodeada de “light and sunshine (...), and a feeling of holiday, with faces radiating happiness” (Ibsen, 1964, p. 82).

Como la mayoría de las acusaciones más graves pueden provenir de la vida lujuriosa de su esposo, enturbiadora de la imagen preconcebida de éste de hombre honorable y respetable, Mrs Alving ha de interponerse automáticamente, honrar su memoria y reconciliarse con la sociedad determinando el levantamiento de un asilo en su nombre. Su destrucción pone de relieve la gravedad de la naturaleza de las conductas de los hombres cuando vulneran valores tan fundamentales como la verdad, hasta eclipsar al ser humano en su entorno social y personal. Recupera gradualmente la libertad cuando reconcilia la realidad con su imperiosa necesidad de revelar toda la verdad a su hijo como instrumento de liberación de su propia culpa.

Al igual que Mrs Alving, en *A Public Enemy* el doctor Stockmann, “an idealist hero who is the only person that really loves his town” (Setterquist, 1960, p. 59), juega un papel determinante en su ataque a la hipocresía social: Mrs Alving, por la afectación directa de dicha falsedad a su familia; el doctor Stockmann, porque tal hipocresía aniquila moralmente al pueblo.²¹

En *A Public Enemy* “se puede gozar de la libertad” (Pérez Gallego, 1990, p. 64). Frente a la actitud de adulación y avaricia a la que queda sometido el pueblo reacciona el Dr Stockmann, quien desde la libertad adopta una posición de enfrentamiento abierto con la sociedad y de intento de reorientación de ésta mediante debates sobre cuestiones morales, instrumentos eficaces de formación y enseñanza.

Un enemigo del pueblo es un drama acerca de la senda que deben seguir los sujetos, la senda de la voluntad y de la libre expresión con el fin de lograr la emancipación individual y comunitaria. Sin embargo, vemos como el Dr. Stockmann sacrifica a su familia por su propia obstinación, destruye la vida y el bienestar de los suyos por mantener sus convicciones (...) el espacio en el que actúan los personajes es acechado por una serie de cambios que provocan diversas reacciones y alteran el orden vigente. Este proceso tiene un aspecto psicológico, social e ideológico. El punto de partida, entonces, es la necesidad de transformación. (Dubatti, 2006, p. 146).

Es necesario sostener el binomio individualidad-colectividad con el objetivo de proteger la idea del individuo al servicio de la sociedad, frente a las prohibiciones drásticas y amorales surgidas bajo un trasfondo de corrupción y pretensión de adoctrinamiento y

²¹ De manera similar nos presenta Edward Martyn al personaje protagonista Jasper Dean en el drama *The Tale of a Town*. Ibsen y Martyn consiguen sacar provecho de presentar al hombre como individuo protagonista de enfrentamientos con colectivos sociales: “It is hardly a coincidence that the climax of both *An Enemy of the People* and *The Tale of a Town* is a stormy *political* meeting resulting in street demonstrations with an aggressive mob flinging stones through the windows of the home of the hero” (Setterquist, 1960, p. 61).

justificar que el individuo se sirva de la sociedad para sus intereses particulares; “el tema de la mala conciencia se expande como si fuera una imagen de la personalidad plural de la época” (Pérez Gallego, 1990, p. 90). El doctor Stockmann, un hombre incorruptible e inflexible, recurre a la adopción de una herramienta que va a permitir descubrir la falsedad y la mentira que envuelve a la ciudad: la verdad. Su hermano, el alcalde, adopta un rol fingido, y proyecta una situación idílica inexistente y peligrosa ante el seguro envenenamiento de las aguas del balneario contaminado de su ciudad. Aunque anticipa un espíritu de tolerancia en la ciudad, su figura desborda intransigencia y una tenaz preocupación ante la pérdida de ganancias materiales que implica una reforma y reestructuración del balneario: “Todo se dirige hacia un punto donde se confronta el espíritu mercantil y el bien común” (p. 90). Se ha de salvaguardar la actividad, el movimiento y el crecimiento que el balneario significa para la ciudad. Además, provoca unos efectos sociales positivos, facilitando la disminución del desempleo. Por que, de lo que se trata es de obtener el reconocimiento público a nivel individual, proyectar una imagen social de éxito a costa de vivir en la mentira, y sin seguir ningún tipo de código moral y ético.

En el lado opuesto, el doctor Stockmann representa la conciencia del individuo y su necesidad de regenerar una conducta y unos hábitos reprobables mediante su propio compromiso social ante la realidad que vive, sin rehuir las consecuencias: “él mismo pierde su trabajo, su hija Petra es despedida de la escuela en la que trabaja como docente, sus hijos son agredidos por los compañeros de colegio, los desalojan de la casa en la que viven y su suegro que pretende que cambie de actitud invierte la dote de su hija Catalina en el balneario contaminado en un intento vano por hacerlo reflexionar” (Dubatti, 2006, p. 146). Es necesario notificar públicamente que el mundo, no sólo el balneario, está contaminado; una contaminación que, al propagarse, pervierte y corrompe los códigos de buena conducta y la moral social: “La acción-denuncia es inseparable de la relación individuo-comunidad, entre el

Dr. Stockmann y el pueblo (...) Es en él donde se centra la tensión dramática que surge de la unión metafórica entre dos órdenes opuestos: el individuo y la sociedad” (p. 147).

La despreocupación del Alcalde y las continuas advertencias, con fines persuasivos, del doctor Stockmann se interponen e invitan a una abierta reflexión para que se produzca el cambio social. Lo social y lo familiar se contraponen (Pérez Gallego, 1990, p. 90). La obra es un despliegue de contraste de actitudes, diálogos, temperamentos, y visiones de la vida de dos hermanos enfrentados en un continuo careo. Lo que es considerado en un principio “a plain straightforward matter” (Ibsen, 1964, p. 133) se transforma en un asunto que traslada a un primer lugar la irracionalidad y lo ilógico de las conductas. Pero, es necesario reconciliar la realidad con las necesidades de los individuos de manera honesta, y proceder a levantar una ciudad que crezca en riqueza y reputación dentro del marco de la legalidad y la honradez. “Se debe desmontar los distintos componentes para alcanzar una situación favorable, y esa mejora tiene un extraño tinte ambiguo ya que supone la ruptura con muchas normas colectivas que parecían integradas en la sociedad” (Pérez Gallego, 1990, p. 91).

El doctor Stockmann y Nora “saben construir un orden donde la moral triunfe sobre la historia personal” (p. 93). En medio de ese idealismo/realismo se empeñan en agarrarse fuertemente a su deseo y necesidad de hacer el bien con absoluta libertad, algo que no les permite la sociedad, por lo que rompen definitivamente con ella. El doctor Stockmann es un hombre con un firme código ético; con su retórica acentúa la falta de ética social de todos sus antagonistas, quienes corrompen a los ciudadanos enmascarando la grave situación de salud pública que puede sobrevenir si no se actúa con valor, inmediatez y responsabilidad; “repite muchas veces el peligro de que se construya una `sociedad podrida`, y en ese vaivén de conceptos surge su propia conciencia como una voz imposible de acallar” (p. 94). Intenta jugar un papel importante en la transformación de los individuos mientras retrata con

minuciosidad el escenario real, y en este proceso va surgiendo una sociedad enemiga que le deja solo.

Se redescubre a sí mismo en su propia revitalización por conseguir una evolución en las personas con el alma envenenada, y con una actitud inquebrantable trata de inculcar unos códigos morales que frenen la pasividad y la falta de compromiso social. Blandiendo con fuerza el arma de la verdad absoluta promete conseguir que los hombres en el futuro sean verdaderamente libres. “*Un enemigo del pueblo* presenta una visión trágica y nos muestra la escenificación de una forma de muerte en vida (...) En un marco de frustración y fracaso, sus protagonistas, como compensación, imaginan una existencia libre y auténtica, en definitiva, una vida feliz” (Dubatti, 2006, pp. 150-151).

La culpa es el elemento protagonista, patente en estos cuatro dramas de crítica social; su presencia invita a la generación de constantes interrogantes y a una posterior resolución de conflictos que descifran la actuación de los distintos personajes. Los verdaderos pilares de la sociedad y del individuo son la verdad y la libertad; su falta arrastra “una existencia edificada sobre el miedo y la mentira” (Pérez Gallego, 1990, p. 72).

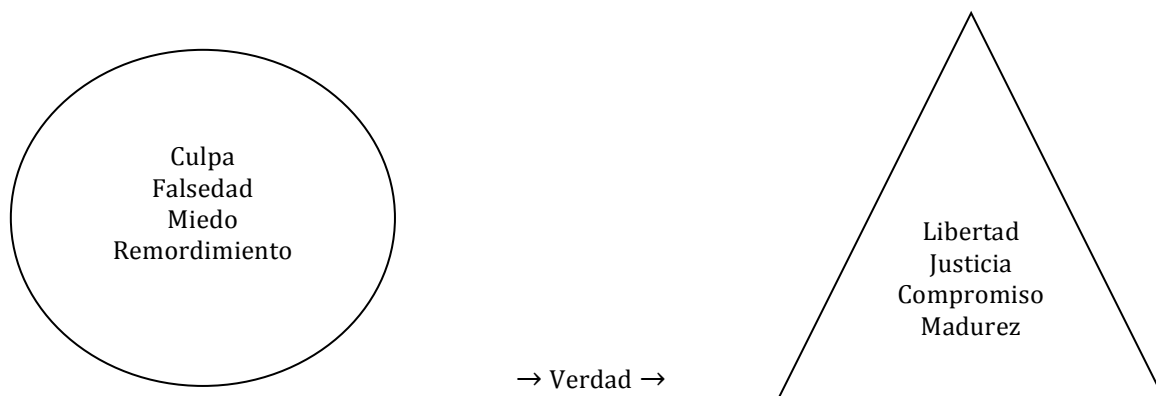
El objetivo final en *A Doll's House*, *A Public Enemy* y *Ghosts* es la desconexión y ruptura con la sociedad por parte de Nora, del Dr Stockmann y de Mrs Alving por un desequilibrio emocional que provoca la no coincidencia de la realidad con nuestras propias expectativas. En una sociedad enferma de forma crónica - como el doctor Rank y Osvald, herederos de los vicios de sus respectivos progenitores – no podemos aceptar actitudes de pasividad; deberemos decantarnos por todo aquello que implique una evolución interior y exterior.

Ibsen destruye gradualmente las figuras masculinas a favor de las de las mujeres: Helmer parece mostrar un amor idílico hacia Nora, pero dicho amor resultará ser falso; el difunto Capitán Alving es homenajeado con la construcción de un orfanato, pero su imagen

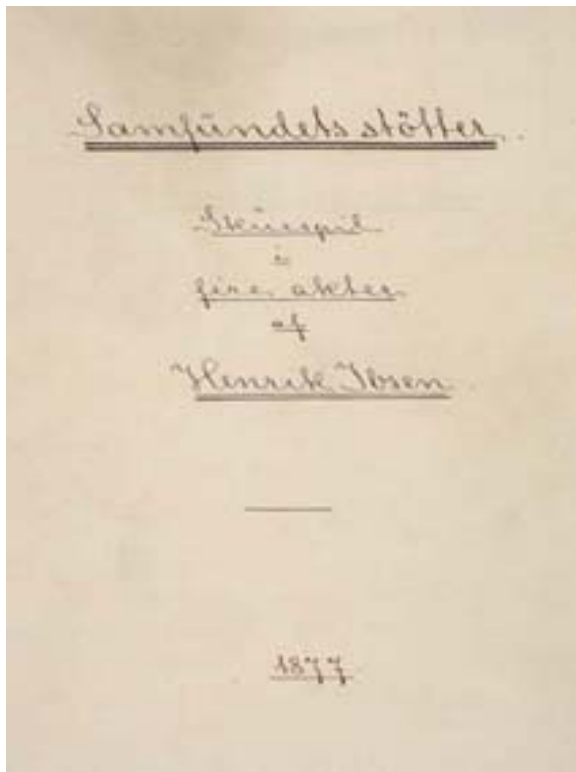
exterior - supuestamente intachable - queda destrozada cuando su esposa recupera la verdad; en cuanto al doctor Stockmann, su hermano, alcalde de la ciudad donde se ha erigido un balneario, “contamina” al pueblo con sus actos y su retórica de falsedades; y Bernick es plenamente consciente de la falsa moral que guía sus actuaciones en una sociedad pasiva e inerte.

Los binomios compuestos por madre-hijo (Mrs Alving-Osvald), esposa-marido (Nora-Helmer), hermano mayor-hermano menor (Dr Stockmann-The Mayor), y marido-cuñada (Bernick-Lona Hessel) recogen un toque de atención a unas relaciones familiares inmersas en dificultades y diferencias por no ser capaz, una parte de la pareja, de rebasar el ámbito de la competencia social y ciudadana. La otra parte anhela invadir cualquier espacio que ocupe la verdad, la auténtica conductora a la liberación del individuo frente a la sociedad. Siempre es la mujer la figura dominante que conduce a la verdad y hunde al hombre. Ambos viven en dos mundos, separados por un profundo abismo.

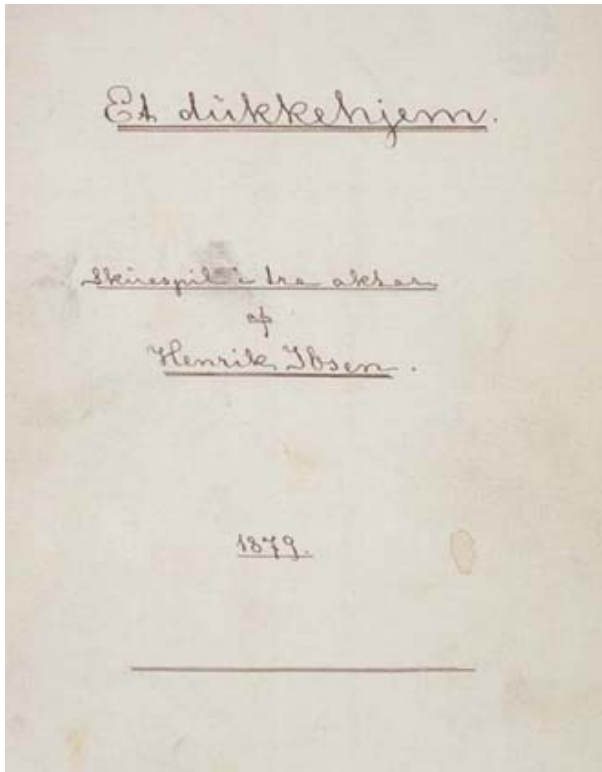
Henrik Ibsen consigue que los principales protagonistas de estos cuatro dramas sociales se muevan en torno a un trasfondo de culpa por situaciones de encrucijada provocadoras de un profundo sentimiento de culpa que eclipsa su existencia; es una culpa que les genera constantes interrogantes hasta que unas claras muestras de arrepentimiento conducen a la llegada de revelaciones y soluciones con nuevos horizontes a la vista. Y es que “la culpa revolotea de obra en obra, como si fuera un ave difícil de capturar, y se convierte en el protagonista de tantas situaciones” (p. 17). En el hombre se han de dejar siempre las puertas entreabiertas para permitir el paso a toda actitud de superación, porque “no tiene sentido vivir eternamente en una reminiscencia” (p. 21). Para levantarnos y hallar un mundo incontaminado es determinante una actitud de franca y firme contraposición a todo lo que nos atrape física y mentalmente: el fantasma de la culpa, la envidia y el resentimiento entre los hombres:



“Ibsen trata de encontrar un ‘mundo positivo’ donde haya unos valores de virtud y honradez, que se pueden percibir con insistencia a lo largo de su obra” (p. 57). Ni Mrs Alving, ni Nora, ni el doctor Stockmann, ni Bernick desean una autodestrucción; obedeciendo a su conciencia, actúan activa y valerosamente para evitarla, en el presente y en el futuro. Y, si es necesario, confrontándose con la sociedad; “los personajes ibsenianos siempre desean vivir de manera distinta. El desaliento, la emoción y la nostalgia subyacen en ellos. Viven en constante esperanza y suspiran por algo más de lo que la vida les ofrece. Precisamente, la distancia entre lo que desean y lo que realmente pueden obtener es la causa de la tragedia” (Dubatti, 2006, p. 150). La lucha contra las acciones del pasado se inserta en el presente para que el individuo se encamine hacia la cordura, la madurez y la autonomía.



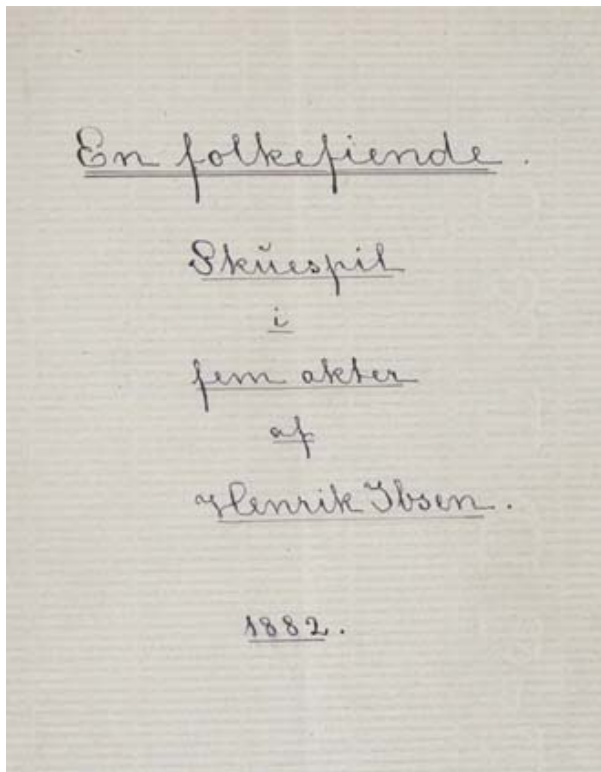
Portada del manuscrito original de *Pillars of Society*, 1877. Recuperado de <http://www.ibsen.net/index.gan?id=268&subid=0>.



Portada del manuscrito original de *A Doll's House*, 1879. Recuperado de http://en.wikipedia.org/wiki/A_Doll's_House.



Portada del manuscrito original de *Ghosts*, 1881. Recuperado de <http://www.ibsen.net/index.gan?id=268&subid=0>.



Portada del manuscrito original de *An Enemy of the People*, 1882. Recuperado de http://en.wikipedia.org/wiki/An_Enemy_of_the_People.

2.3. Henrik Ibsen y George Bernard Shaw: *A Doll's House*, *Ghosts*, *Mrs Warren's Profession* y *Pygmalion*.

En el reconocimiento extraordinario que adquiere el drama social de Ibsen en Gran Bretaña juega un papel notable el dramaturgo irlandés George Bernard Shaw por su nivel de profundización de los dramas del escritor noruego, reforzado, en particular, en su ensayo *The Quintessence of Ibsenism*. Shaw “was quick to realise the social challenge Ibsen's work contained” (Orr, 1989, p. 5).

Los dramas sociales de Ibsen marcan el camino hacia una rebelión en el drama social moderno: “El propio Shaw señala el estreno de la obra de Ibsen, *A Doll's House*, como el punto de partida de ese movimiento que más adelante se conocería con el nombre de ‘New Drama’” y que “supuso el embrión del ‘drama de discusión’” (López, 1989, p.13). Ibsen contribuye de modo positivo a uniformar un nuevo teatro, del que Bernard Shaw toma el testigo. Con su drama social *Mrs Warren's Profession* “el binomio ‘ser’ y ‘parecer’ pasa a ocupar el centro de la discusión y esta discusión, a su vez, constituye el elemento innovador más importante del drama occidental a finales del siglo XIX, pero que aún no se ha desarrollado plenamente” (p. 19).

Los escritores de obras de teatro se convierten en figuras morales con un registro de opiniones capaz de transformar al público. Aunque “the world which fosters the modern dramatist is growing increasingly circumscribed and limited” (Brustein, 1991, p. 6), sus obras difunden gradualmente un objetivo de servicio público. El dramaturgo moderno, bajo una dimensión absolutamente personal, ejemplifica una nueva visión idealizada de la existencia presentando en su obra un potencial orden social inexistente:

The modern dramatist is essentially a metaphysical rebel, not a practical revolutionary; whatever his personal political convictions, his art is the expression of a spiritual condition. For he is a militant of the ideal, an anarchic individualist, concerned with

the impossible rather than the possible; and his discontent extends to the very roots of existence. The work of art itself becomes a subversive gesture –a more imaginative reconstruction of a chaotic, disordered world (pp. 8-9).

El drama descansa sobre “la pugna dicótoma entre la `esencia` y la `apariciencia` (...) Lo que realmente `es` nunca `aparece` a primera vista. Una fachada respetable esconde siempre detrás otra realidad no tan respetable. Y cuando por fin descubrimos el `ser`, éste no se nos presenta como algo completo creado definitivamente, sino como algo imperfecto en `proceso de ser`” (López, 1989, p. 19).

Ibsen y Shaw enfocan sus ideas hacia el hombre de clase media, a quien desafían directamente marcándole unas pautas muy concretas; hasta tal punto, que el público les rechaza porque “the dramatist becomes its adversary, letting the spectators know, as Shaw lets them know in the preface to this earliest plays, that `my attacks are directed against themselves, not against my stage figures`” (Brustein, 1991, p. 10). Esta visión crítica general del público manifestando su condena y su rechazo hacia la producción dramática de ambos escritores provoca en estos una reacción de ruptura y alejamiento de sus respectivos países, Noruega e Irlanda. Ibsen y Shaw consiguen que, a partir de ahora, “the theatre of revolt is a cosmopolitan movement, nourished by international sources” (p. 10).

El destierro que sufren ambos se incorpora como elemento exclusivo en sus dramas modernos, con la idea de que impliquen claros aires de renovación. La exaltación del debate y la discusión contribuye decisivamente a la aparición de un drama racional dialéctico: “las aclaraciones más precisas vendrán servidas, evidentemente, por la palabra” (López, 1989, p. 21). Pero, a diferencia de Ibsen, Shaw no se planteará la discusión al final, sino al comienzo de la obra (p. 21). Será el elemento reformador que estimulará, y sobre el que descansará, el drama social de Shaw en una lucha protagonizada por la mujer, cuya posición y prestigio

social serán sometidos a examen porque sobre ella descansará el progresivo espíritu reformista de la sociedad futura.

Ibsen y Shaw crean situaciones que estimulan este carácter renovador de la mujer, la cual se siente una privilegiada en su actitud de autosuficiencia anticonvencional frente a los hombres transgresores de la moral tradicional. La inestabilidad de aquella tiene su origen en su enmudecimiento y pasividad al encontrarse cara a cara con formas de relaciones humanas inconvenientes e inmorales. Una situación que justifica y propicia un enfrentamiento al comportamiento masculino, con determinación, para alcanzar la libertad y despreciar radicalmente la sumisión femenina. Las obras de ambos ponen de relieve la importancia de considerar, mediante diversas formas y distintas perspectivas, no sólo los caracteres de los personajes, sino, también, sus propias realidades personales: “Shaw acomete un profundo análisis introspectivo de los efectos sociales engendrados por semejantes comportamientos individuales” (p. 25).

Mejoran y transforman el drama, estructurado ahora en tres o cuatro actos, que “has traditionally been a form of imitation – impersonal, objective, detached – with the author excluded from the work” (Brustein, 1991, p. 13), y se convierten en dramaturgos pioneros que inician los primeros pasos hacia una nueva exploración del drama mediante el diálogo y las ideas como elementos innovadores, y la acción como cuerpo estático: “Personal fantasies and abstract ideas enter the modern drama, but concrete action and imitation remain – the self shares the stage with the others” (p. 13). Aunque Ibsen y Shaw estructuran sus dramas en torno a una reforma particular que implique una revolución capaz de apoyar a ese sujeto portador de unos ideales a los que los autores se vinculan estrechamente, también se circunscriben a una realidad justificadora de las conductas contrarias:

In Ibsen, especially, revolt is ambiguously treated, being alternately exalted and punished (...) In Shaw, the rebel is both the hope of the world and a windy orator (...)

The idea of revolt remains pure and absolute, but the act of revolt is usually a source of tension, suffering or despair. And while the rebel character is usually an extension of the playwright, the playwright is always examining the consequences of his actions. (p. 14).

La bipolaridad idea-acción, ilusión-realidad indaga en un proyecto de renovación y transformación de la percepción personal para un conocimiento objetivo: “Illusion and reality are the twin poles of the dramatist’s imagination. All true rebels hate reality and labor ceaselessly to change it; but no true artist can withdraw entirely from the world of matter” (p. 14). Aunque Ibsen explota un proyecto reformador artístico-literario, en el dramaturgo noruego se halla implícita la necesidad de integrar imaginación y realidad en un mismo cuerpo: “Ibsen’s problem remains one that every modern dramatist must solve for himself – how to find, without spurning reality altogether, that necessary link between the natural and imaginative worlds” (p. 15). Encerrado en lo real, necesita exaltar lo ideal y reivindicar el yo (p. 15).

La ambivalencia en Ibsen supone la aparición de factores contrapuestos complementarios con los que es posible justificar la evolución y el devenir de sus dramas; una ambivalencia,

precariously balanced between the author’s involvement and detachment, between the subjective and the objective, the ethical and the aesthetic, the rebellious and the controlled. This ambivalence provides each of his plays with a double level, in which a drama of ideas coexists with a drama of action, so that Ibsen’s characters, functioning both in thought and deed, have a rich intellectual life in addition to their dramatic existence. The drama of ideas is generally the expression of Ibsen’s personal rebellion, while the drama of action puts this rebellion into some kind of objective perspective. (p. 48).

El nuevo estilo realista se propone indagar en el fundamento intrínseco de esos ideales positivos perseguidos por el autor bajo cuestiones socio-morales, de manera que se establece un estrecho vínculo entre lo social y lo particular.

Es importante subrayar el cambio de visión del mundo en aras de un nuevo tipo de sociedad más evolucionada que abandone esa pasividad y farsa de libertad de la sociedad victoriana con el fomento de una revalorización y reformulación de los derechos y libertades básicos del individuo (McFarlane, 1998, p. 69). Se trata de una visión más pragmática y personalista, un cambio de actitud frente a una sociedad humana estructurada en torno a la familia y sometida al poder absoluto del hombre. Para una redefinición de la nueva posición del hombre en el mundo y en la sociedad es necesario evitar la defensa de ésta, porque “it is precisely the defenders of this society who are presented as the least free (...) This kind of society could not satisfy the natural need of the individual for freedom” (p. 69). Los convencionalismos y las tradiciones del pasado van dando paso a una progresiva afirmación de la propia identidad. El mayor avance se experimenta en la nueva madurez que acusan los individuos bajo una constatación palpable de una seguridad personal que permite su silenciada autoliberación y una significativa libertad social. Ibsen permite comprender la importancia de que “a work of realism aspires to convey a moral message of general validity, and this is why the realist has need of the socially representative type” (pp. 71-72).

El individualismo pone en peligro el tradicional prestigio social de la institución matrimonial a favor de uniones conyugales. El planteamiento ibseniano y shaviano es que “toda acción debe ser fruto de un proceso racional y casarse – sobre todo enamorada – significa esclavizarse” (López, 1989, pp. 25-26). La colisión entre la conducta femenina y la masculina adquiere una adecuada trascendencia por su utilidad y valor social, como vehículo de asuntos doctrinales. Ibsen y Shaw abordan problemas sociales *apresando* al individuo y su destino con la revelación de *su* verdad, factor generador de grandes controversias y

problemáticas; “the particular is to throw light on the general, and from one’s response to a particular individual one should be able to glimpse the socially representative type” (McFarlane, 1998, p. 71).

En sus dramas se gesta un nuevo comportamiento social de la mujer, en perjuicio del hombre; aquella “begin to assume central roles” (Brustein, 1991, p. 26) impulsada por la convicción de su capacidad de regeneración moral, “and protest against the institutionalized life of man (...) a cry of anguish over the insufferable state of being human” (p. 26). Nora (*A Doll’s House*) y Vivie (*Mrs Warren’s Profession*) perciben claramente la corrompida moralidad de la sociedad en la que viven. Demuestran la necesidad de recurrir al factor de la verdad para alcanzar la libertad, y se convierten en fuertes rivales de *su* sociedad, completamente hostil: “The opposition consisted of all those who wished to withdraw within the circle of their own little community, their small township or their family – there to defend their world against the threat from the new or larger world ‘out there’” (McFarlane, 1998, p. 74).

Bernick, Torvald y el Pastor Manders, así como Mrs Warren, ofrecen ejemplo de conformidad y seguimiento de las normas sociales institucionalizadas, elementos constitutivos de una cultura estándar inamovible; son personas domadas por las normas comunitarias. No obstante la veracidad y la justificación de sus actitudes, “the citizen’s rights are always attained at the cost of the individual’s freedom (...) self-realization is the highest value, and if this conflicts with the public welfare, then the public welfare can go hang” (Brustein, 1991, p. 38).

En Ibsen es palpable el reflejo de una realidad que le permite establecer opiniones finales enfocadas a que “all movements are compromised by their collective goals, for all collectives – not only the State, but community, church, and even family – are the enemies of freedom, infringing on the natural liberties of man” (p. 39). Si algo prevalece en el

dramaturgo es la codificación de un modelo de comedia conducente directamente al drama realista con el uso de herramientas primordiales como el diálogo, de manera que se crea un vínculo estrecho entre comedia y realismo: “Ibsen’s way to realism should have gone via comedy: comedy has traditionally stood very close to its age and to social `reality’” (McFarlane, 1998, p. 75).

El drama social, “a comedie de mœurs, with a range of caricature types: windbags, hypocrites, speculators, domestic tyrants, gossips, self-deceiving fools – together with a newly returned Norwegian-American feminist” (p.76), alcanzará la categoría de tragedia humana por contener en gran medida elementos de desesperanza y falta de entusiasmo ante los contratiempos, conducentes a una insatisfacción e inestabilidad personal; pero la grandeza del hombre radica en su progresiva recuperación, auto confianza y transformación final frente al pasado, la retrospectiva y el conservadurismo. La resolución de los conflictos implica la evolución del individuo mediante el distanciamiento con la comunidad, fijando las bases para un nuevo comienzo y una futura reintegración en la sociedad. El sentimiento de angustia y provisionalidad no se puede mantener indefinidamente; la respuesta descansará en “the liberation and the `renaissance’ of the individual” (p. 76) guiados por una clara intuición de depurar el entorno, y experimentar una vida impregnada de verdad y libertad; porque la verdad libera al individuo (p.77).

La línea divisoria entre libertad y comunidad da cuenta de la barrera y ausencia de comunicación entre sociedad e individuo por liberar sus ideales. Shaw declara de Ibsen que, “the Norwegian’s significance lay in his having introduced social-political discussion into the drama through the agency of a `villain-idealist’ and an unwomanly woman” (Brustein, 1991, pp. 41-42). En ambos dramaturgos se sucede un realismo preciso que suscita la aparición de elementos que no se pueden mantener de manera indefinida en un hipotético orden social: falsedad, hipocresía, egoísmo, son factores que *agitan* y reflejan el progresivo deterioro de los

seres humanos por preservar su propia posición en la sociedad. Todas las denuncias de Ibsen proceden de su propia experiencia, la gestora del carácter y los sentimientos de todos sus personajes: “It was through analyzing this inner life, by probing his buried self for faults and virtues and exposing his own character to ruthless examination and criticism, that Ibsen drew the outlines for his major rebels” (p. 46).

Las leyes y la opinión pública son poderosos instrumentos de control que afectan a todos los individuos, aunque no con la misma intensidad. A aquellas, al forjar una imperante opresión social, se les atribuye el rechazo de ciertos sectores de la población, especialmente femenina. El dramaturgo noruego y el irlandés confían en la mujer como la mejor figura para rechazar cualquier planteamiento y solución convencional; son las mejores en el sacrificio y entrega a sus ideales, en su capacidad de orientación y resolución de conflictos mediante la defensa de la verdad. Su mayor obra orienta básicamente hacia una progresiva oposición del profundo dominio masculino.

La verdad y la libertad dan significado a la vida; “these are to set the basic values of the new age. But the resistance of the older society to `a new age´is strong (McFarlane, 1998, p.80). El advenimiento de estos elementos de transformación del ser humano señala una nueva época, pero dichos valores no prevalecen; con relativismo y escepticismo asistimos a una insatisfacción por querer conservarse todavía esa sociedad heredada donde no caben ninguna renovación ni reforma absoluta mientras no sea efectiva la dignificación de la mujer y sea considerada “the man´s equal” (p. 80). Por que la igualdad entre los sexos significa el nacimiento de una actitud de ascenso social, un beneficio para la moral y el talante humano. Objetivamente, la mujer atrapa la libertad antes que el hombre, y se sitúa en un plano superior a él en medio de un entorno hostil “that oppresses `truth and freedom´” (p. 80). La grandeza de la mujer se asienta en su obstinado esfuerzo y valor por desafiar a la sociedad y descubrirse a sí misma, revelarlo a sus espectadores y codificar gradualmente un modelo de sociedad

modernizada, radicalmente contrario al estándar que propicia la normalización del sometimiento femenino al masculino. La presión sobre la mujer es un fenómeno sociológico a partir del cual ésta da el salto cualitativo de acogerse y evidenciar un distanciamiento de la sociedad que enfatice el viraje hacia su propia dignificación y la revalorización de su vida.

Entre los factores determinantes del nacimiento de una actitud de modificación en el comportamiento del individuo hallamos a la conciencia, “an organ of authoritarian and repressive social forces, an internalized control mechanism which conflicts with the newly won insights of the individual” (p. 84). Una nueva percepción libre y auténtica del dominio del pasado sobre el presente sirve para manifestar el discernimiento con las conductas estándar heredadas, e identificarse con una concepción de la vida que permita extraer tanto lo positivo como lo negativo. Ibsen manifiesta continuas discrepancias con las instituciones mediante intromisiones de gran resonancia que sirven de denuncia de las numerosas presiones que las mentiras y la hipocresía comunitarias ejercitan sobre el hombre: “his assaults are aimed at the lies that form the basis of modern institutions (...) He has turned his attention to the life of the community not to affirm it but to scourge and purify it” (Brustein, 1991, p. 66). Sus personajes masculinos (Helmer, Pastor Manders, Bernick) son testimonios negativos de las instituciones, autoridades y clases dirigentes, de quienes no se plantean discernir porque los hombres representan modelos sociales cuya máxima es alcanzar prestigio y ascenso social. La falta de una homogeneización en la trayectoria educativa de hombres y mujeres, diferentes en rango y formación, convierte en decisiva las preferencias individuales por la lectura de personajes de Ibsen y Shaw (Dr. Stockmann, Mrs. Alving, Vivie, Profesor Higgins). La adquisición de destrezas en el campo de la educación es una fuerza concurrente en el sector femenino. Ambos dramaturgos dan un paso ulterior, quizás más llamativo porque para sus personajes femeninos el cultivo de la lectura y el contacto con la formación académica

representan un apoyo a sus ideales y pensamientos; un equilibrio a sus prioridades para con las influyentes instituciones sociales.

Ibsen y Shaw cambian progresivamente su visión del mundo en pro de una concepción personalista de la sociedad y del individuo, que refleja su no adaptación a la sociedad bien estructurada y definida hasta el momento. En este proceso paulatino de descubrimiento de una nueva identidad dramática, el pensamiento de Shaw es el de un revolucionario y reformista a gran escala: “Although he is certainly one of the most dedicated rebel artists of the modern period, he is also a revolutionary journalist, agitating for political, moral, artistic, and religious reform” (p. 183).

Tal como lo aborda Shaw, el nuevo dramaturgo necesita ordenar su entorno y desplazar todas las etiquetas y formulismos, de manera que la obra de arte “become an act of ethical reform, influencing `public opinion, public action, and public contribution as ratepayers’ (...) his own writings (he insists) are instruments of social utility, not of pleasure – even his comic approach has a didactic justification” (p. 184). Es el drama una herramienta con fines didácticos, “an urgent communication from the author to his audience, a discourse rather than a dialogue” (p. 185); un instrumento de debate - aportación introducida por Ibsen, según Shaw (p. 185) -, e incorporación de nuevas ideas. Como ideólogo y artista, filósofo social y rebelde literario (p. 188), Shaw sugiere que el drama sea el nuevo método de enseñanza o presentación de conocimientos mediante la dialéctica, así como el nuevo método de adquisición del conocimiento que “rationalize art into social ideology” (Brustein, 1991, p. 188). La mayor aportación lógica del dramaturgo irlandés es potenciar su esperanza de transformar el mundo, la conciencia moderna (pp. 190-191), pues, al igual que Ibsen, “he is enraged by the falsehood and deception in contemporary conventions” (p. 191).

Shaw trata de determinar un orden social nuevo y perder todo contacto con las instituciones y los organismos sociales “manipulated by fallible human beings” (p. 192). Toda

rebelión la traduce en acción social: “If Shaw is a rebel, he is a rebel in search of a community, his personal revolt frequently swallowed up by a desperate need to affirm a union of all mankind” (p. 195). En su hostilidad contra el poder de las instituciones el artista debe obedecer a su conciencia y reclamar la verdad individual y la verdad universal: “The function of the artist is not to consulate; not to adopt a “responsible” pose, not to support “optimism” or “pessimism” – but to reveal, relentlessly, the truth that lies in the heart of man and in the heart of the universe” (p. 208). Buscar con afán y sacrificio la resolución de los problemas humanos obliga a una reconciliación del hombre con la sociedad; por eso, “Shaw envisions a reconciled society in which there will be no more tragedy – or mystery either, since all human problems will be already solved” (p. 209).

Desde el punto de vista de una aportación lógica, el drama moderno se justifica porque predica la realización de un proyecto encaminado a descubrir la necesidad de un nuevo orden social ante una continua represión y temor a la traición: “[It] expresses instead an ultimate vindication of the social order with which its protagonists are discontented” (Orr, 1989, p.xvi). La no participación en la política y el orden establecidos se puede pagar con la tortura psicológica y la vida; de ahí que “the dilemma of the hero is as much as psychological as social” (p. xvi), y que preconice “an alienation” con la actual realidad personal y social:

The context of alienation is indisputable social in a very important sense. The alienation occurs within a family household which is itself socially estranged and internally divided. While the inner conflicts within the household are personal and psychological, the wider terms of reference are social. The household as a collective unit mediates between the individual and the wider society and becomes the filter through which the wider relationship of estrangement operates. (p. xvi).

La idea es romper el monopolio del orden social burgués, su dominio e influencia sobre el individuo con objeto de preconizar un nuevo destino victorioso para éste. En Ibsen la

expectación es máxima cuando sigue el impulso racionalista de argumentar su sentimiento de animadversión por la burguesía y la nobleza como respuesta a una situación política y social. Todos son víctimas de la hipocresía moral burguesa (p. 12). El escritor noruego sigue un orden con el fin de lograr unas diferencias que den cuenta de los procesos mentales y de los juicios de valor de las personas. Se mueve en el ámbito de los intereses individuales y su acogida desfavorable hasta trascender la frontera de lo social. Es el instaurador de un estilo de crítica y una forma de transmisión revolucionaria sin precedentes. Su método dialéctico es doble como factor conducente a una renovación y como muestra de la obligada conexión con los diversos elementos que conforman la realidad. En su defensa del individuo expresa hasta qué punto las transformaciones sociales “in some cases have become actual and in other still remain as potential possibilities for social realisation” (pp. 9-10).

Un factor retardatorio del reconocimiento de los valores del individuo y de la comprensión natural de la vida es la falta de reafirmación de las propias conductas, que aceptan y no revisan las verdades impuestas como falsas. Dignificar la verdad es liberarse del pasado y de la sociedad para hallar la felicidad. Por tanto, es comprensible que no existan “soluciones definitivas (...) Ningún personaje posee la clave del futuro – futuro que, sin duda, existe – pero lejos del control de sus manos” (López, 1989, p. 20).

En el drama social de discusión *Mrs Warren's Profession*, Shaw prescinde de aportar una solución a la salvación del individuo, y se pronuncia más por exponer “la autoconciencia de la sociedad capitalista” (p. 29) como objetivo utilitario. El círculo de personajes muestra una naturaleza partidaria de toda acción motivada por intereses económicos y sociales; chocan con la línea autóctona marcada por la siguiente generación, la de los hijos, que toman sus propias decisiones con determinación, independencia y libertad. Vivie es el ejemplo más extremo de un pasado y un presente a superar, en contradicción con sus enemigos, aquellos

que se guían por actitudes conducentes a su enriquecimiento personal. Vivie y Nora (*A Doll's House*) deciden alejarse geográfica y afectivamente de su núcleo familiar.

La contienda se extiende, fundamentalmente, por la negativa a una rehabilitación por parte de la sociedad que prescinda de toda explotación, falta de rectitud o defecto moral en las acciones de los individuos, en un mundo donde toda relación es un negocio dentro de un mundo de negociantes. La perversión moral de índole social, edificada sobre la defensa de un enriquecimiento económico, supone un obstáculo para la rehabilitación de la persona, por que “obliga al individuo a vender sus sentimientos y convicciones más íntimos para poder sobrevivir” (p. 30). De ahí la indiscriminada proliferación de una corrupción que comprende a los distintos sectores sociales. En consecuencia, “Mrs Warren no es peor persona que su honorable hija, ni está más corrompida que la mayoría de sus conciudadanos. Aceptar las implicaciones de la culpabilidad universal constituye el primer paso hacia la autoconciencia y por tanto hacia la remodelación social” (p. 31).

Vivie, como persona perteneciente a otra generación y que ha recibido educación e influjos culturales y sociales diferentes, adopta como principal remedio una reacción purista en desuso que defiende los valores universales;

Es una persona educada por y para el sistema. Su autosuficiencia la empuja a creer en su pureza dentro del mundo corrompido en el que vive y a negar su vinculación a toda clase social, sin caer en la cuenta de que el razonamiento mismo es típico de esa clase a la que en realidad pertenece. Es, en fin, el resultado acrítico de una sociedad acrítica, y esto la induce a afirmar que todo aquél que llegue a ser lo que quiere o se propone a nadie debe culpar, excepto a sí mismo. (p. 31).

La mejor arma de Vivie es la educación. Es el mejor instrumento que puede conducir a una normalización con efectos positivos en la reforma de la sociedad. Vivie es testimonio de la verdad. Tras una observación detallada del entorno de su madre, y del tipo de vida que

ejercita, “su autodominio y seguridad empiezan a tambalearse, al descubrir la interdependencia de los seres humanos y comprobar que el individualismo immaculado no es sino un engaño óptico” (p. 31). No puede adquirir una estabilidad si no es por la insistencia en transformar su propia vida, proponiéndose el objetivo de “emprender el camino por su cuenta. Rechaza el papel tradicionalmente consignado a la mujer (...) Su actitud se transforma en un revulsivo contra los valores maternos, contra el amor y contra la belleza, corrompidos por los principios económicos de su clase” (p. 32). Su postura es expresión de una absoluta falta de confianza en una posible estabilidad moral de la sociedad, un rechazo a los patrones establecidos por una sociedad descompuesta y corrompida. Los integrantes de las nuevas generaciones radicalizan sus actitudes para evitar cometer los mismos errores que sus progenitores en el presente y en el futuro: “el verdadero conflicto se desplaza hacia las relaciones entre un mundo viejo agonizante y la modernidad que trata de imponerse” (p. 33). El efecto más importante de esta disputa es el ofrecimiento de una lección moral. Shaw nos manifiesta con convicción “la hipocresía de una sociedad en la que la respetabilidad se conquista con riquezas, mientras su ética convencional dice preferir la dignidad de la pobreza a la inmoralidad de la abundancia” (p. 33). Simplemente desnudando el presente se ilustrará el futuro. Ante dicha realidad palpable y desilusionante es importante definirse y actuar con coherencia; justificar nuestros actos, y ofrecer una evolución y una esperanza final.

La injusticia se infiltra entre los miembros de la comunidad, enmascara su apariencia y justifica su existencia en que se adapta a la realidad intrínseca de competitividad marcada por las normas definidas por la sociedad. No hay una línea divisoria entre las miserias humanas particulares y los intereses públicos, por lo que “los comportamientos que anteponen intereses privados a los públicos están predestinados al fracaso y recibirán su justo castigo” (p. 35). A partir de este supuesto el individuo tiene la certeza de que podrá optar a su propia evolución y a un orden moral, origen de conflictos, que contribuyan o no al progreso social. Se convierte

en el antihéroe con autoconciencia social, que, carente de cualquier protagonismo, presenta al público un punto de ética que proyectará objetivamente sobre su comunidad: “El personaje, construido desde fuera, no desde sus emociones internas, pierde su dimensión individual en favor de su vertiente social” (p. 148). Se encuentra peligrosamente dividido, acelerándose su lucha interna entre el orden social establecido y el rechazo a la fragmentación social, último eslabón para una nueva edad de bienestar y riqueza (p. 148).

Desde la perspectiva de Shaw, “la historia se seguirá escribiendo a base de nuevos levantamientos y nuevas represiones; de ahí la sugerencia de colocar máscaras a los actores que representen a las instituciones sociales (...) Las grandes batallas de la humanidad no han sido sino enfrentamientos entre dos fuerzas necesarias: una estática – conservadora – y otra dinámica – progresista” (p. 149). Ante el temor latente, dominado por una situación de sometimiento a normas comunitarias inamovibles, se hace un llamamiento a esos “héroes activos que poco a poco se van convirtiendo en los verdaderos agentes de la transformación” (p. 151).

Sobrevivir al presente es hacer un reconocimiento al pasado para alcanzar la libertad en el futuro con nuevas opciones, “el pasado trasciende el propio presente y se proyecta hacia el futuro” (p. 152). En consecuencia, el hombre se convierte en un *héroe solitario* frente a una adversidad hiriente. Ha puesto en marcha un mecanismo nuevo que hará que se embarque en una aventura en la que se reconoce separado de los demás. Se trata de *recuperar el prestigio* hacia sí mismo de manera consciente, aunque en su nuevo rumbo pierda la inocencia y se prometa conseguir su propia libertad manifestando intolerancia al sistema y ruptura con la sociedad. Shaw “trata de sugerir al espectador que se niegue a aceptar como definitivas las limitaciones impuestas sobre la libertad en el pasado, y se lance a la conquista del futuro” (p. 154). Siguiendo la estela de Ibsen de poner de relieve las deficiencias y los vicios del hombre en comunidad, para reclamar a continuación su lugar, Shaw se compromete a denunciar

dichos defectos, implicándose personalmente en obras como *Mrs Warren's Profession* y *Pygmalion*. El alma del héroe se mueve en una dimensión trágica entre integración y soledad, hasta superponer, en su interacción con la realidad social, unos principios morales propios como victoria sobre la estructura social.

La revolución social se fundamenta en la capacidad del hombre para discutir y reclamar una comunidad equilibrada y transparente en el aspecto moral y económico; representa la decepción del hombre ante una exaltación del capitalismo como virtud, y una justificación de las culpas basada en el rechazo a una probable existencia centrada en la pobreza.

La postura de Mrs Warren supone un desafío a las leyes que sancionan la virtud de la obediencia incondicional al orden establecido. A través de su profesión, desarrolla su propia personalidad y crea unos valores de clase diferentes a los admitidos por los módulos prestados por sus explotadores, que la reducirían a llevar una existencia extraña, ajena a su trayectoria vital. (p. 160).

En la lucha del presente con el pasado de las generaciones jóvenes de Shaw, estos adquieren una fortaleza frente a la sociedad y frente a sí mismos. Para, finalmente, sentir ese anhelado progreso han de pasar por un estado de *conmoción moral*, que implica el abandono y la emancipación de la familia hasta que alcancen la plenitud. De entre todos los personajes la mujer es quien conquista el centro, simboliza esa heroína que toma control de sus sentimientos con vigor y no sucumbe ante los elementos adversos:

Estas mujeres exigen una nueva vida, un amor y una profesión libremente escogidos y el acceso a la vida pública en igualdad de condiciones con el hombre. Esta emancipación debía partir, sin embargo, de un rechazo a sus deberes familiares y sociales; de una renuncia, por parte de la mujer, a todo y a todos, excepto a sí misma, pues su puesto en la sociedad, según el propio escritor, estaba bastante depreciado (...)

La mujer de las obras de Shaw está siempre en conflicto con la sociedad y sus intereses rebasan a la propia mujer como individuo para convertirse en intereses de grupo. (p. 161).

Exponiéndose a que se malogre aquello que desean, se mueven y avanzan llenas de esperanza; contra natura, pasan a ser sujetos de una acción peligrosa que ejecutan con valor y esfuerzo; son protagonistas de situaciones morales que superponen a cualquier ambición hasta el punto de conseguir un fuerte desequilibrio con el hombre. Su soledad ocupa un lugar propio en medio de un presente que trata de conquistar un futuro, tras haber sucumbido el pasado. Es preciso atravesar, con precisión y exigencia, una guerra interna para alcanzar una pureza y unos ideales que nunca han de perderse. La heroína actúa de forma dinámica y establece su propio código moral para la superación del peligro al asimilar la verdad de una realidad de la que desea evadirse. Su idealismo “puede tomar muchas formas externas, pero todas ellas vienen propiciadas por el poder que, en el fondo, trata de provocar una evasión de la realidad. Por eso, el dramaturgo expone con detalle las circunstancias que rodean a los personajes y posibilita el choque racional entre ambos” (p. 164). Estos alcanzan la plenitud de la vida en una repentina madurez al saberse poseedores de una libertad de acción. Son “hombres y mujeres de acción que se resisten a respetar el equilibrio estático hacia el que tiende la inercia social (...) La salvación dependerá de nuestras acciones” (pp. 164-165). El progreso del hombre dependerá de su capacidad de acción, con pasos seguros pero inciertos, ante una comunidad decepcionante, pero modificable.

La victoria del individuo sobre la sociedad gobierna los dramas sociales de Shaw, para quien la comunidad representa un factor de reacción, por que “el hombre no es una entidad privada; no tiene importancia en sí mismo, sino en relación con todos los demás” (p. 166). El alejamiento del hombre de un compromiso con la sociedad está dominado por su decisión de hacerse partícipe y protagonista de sus propias decisiones en un mundo estático y hostil. Pero,

Shaw advierte que “los conflictos internos no tienen sentido sino en relación con los externos, puesto que el hombre, dada su despersonalización, no tiene ya interés fuera del contexto social” (p. 167).

El individuo avanza hacia un conflicto entre su liberación personal y el orden (o desorden) previo establecido. Y durante este desafío concluye que no existe ningún sentimiento de culpabilidad personal cuando la responsabilidad es colectiva. Es necesario embarcarse en una existencia activa y en un radical desafío al sistema opresivo si el objetivo es evitar una desolación moral y encaminarnos hacia la liberación. Al igual que Ibsen, “las obras de Shaw no pretenden decantarse *a favor de*, sino, ante todo, *en contra de*” (p. 168). Poseedores ya de una libertad de acción que permite romper con la sociedad de un modo rotundo, no hay que alejarse del compromiso con el futuro, que simboliza la certidumbre de conseguir esperanza y libertad. Si es necesario se rompe con los demás, cuya conducta diferente no diagnostica para el futuro ningún avance, no resuelve el conflicto ni mejora la situación. Es una dramaturgia que “se preocupa del mundo en transformación y de la transformación del mundo” (p. 185).

Esa ruptura va enhebrando una serie de descubrimientos que desplazan cualquier posible argumentación válida. En la soledad de nuestros actos proyectamos la trascendencia de desvincularnos de los demás cuando resulta imprescindible, participando, a continuación, de una confrontación social que origina víctimas. En Ibsen y Shaw todos somos víctimas de nuestra inmovilidad; también de nuestra acción. Cada acción es un nuevo compromiso en medio de la soledad. Así es como llegamos a penetrar, definitivamente, en nuestra realidad y alcanzamos unos resultados positivos, guiados por nuestras propias normas morales: “la acción imaginada no está cerrada en sí misma, sino que se proyecta sobre la realidad exterior a la que presenta como un elemento transformable” (p. 191).

El método de Shaw de presentar un drama de discusión sirve para que con el enfrentamiento entre los personajes éstos alberguen una intencionalidad que se incline hacia la construcción y no la destrucción, pero sin aportar conclusiones definitivas. “La discusión siempre sigue un patrón dialéctico, en el que continuamente van surgiendo nuevas alternativas” (p. 209); la existencia de tales opciones se convierte en un factor positivo en el movimiento ascendente hacia un destino de madurez y absoluta plenitud personal. Alcanzado dicho desarrollo, habrá que regresar a la sociedad para compartir nuestros principios, por que, al fin y al cabo, “el hombre aparece dentro de la sociedad y la sociedad dentro del hombre, hasta el punto de que no es posible entender la complejidad psicológica de aquél sin analizar las fuerzas sociales que han hecho de él lo que es y han impedido que fuera lo que no es. Shaw muestra al hombre en *proceso de ser* y no simplemente como un sujeto estimulado por la circunstancia exterior” (p. 212).

La sinceridad con la que tanto Shaw como Ibsen cuentan las situaciones descansa básicamente en una implicación personal de ambos dramaturgos, que se sienten apesados por los temas sociales. Buenos observadores del mundo, establecen sus propios códigos y se abren paso con el ánimo de transformar el orden establecido, el arraigo de las instituciones y autoridades. Sus obras, espacios abiertos que reflejan la insatisfacción de ambos por los acontecimientos que pasan, adquieren vigor progresivamente, a medida que se desenmascara la desgarradora realidad de la comunidad.

Los textos de Ibsen y Shaw adquieren un empaque especial. El mundo de sus dramas remite a una sociedad variada compuesta por personajes superficiales, de poco juicio e imprudentes, así como por héroes que, persiguiendo su propia plenitud y salvación, dan a la vida un sentido positivo. Los miembros de la comunidad se mueven en medio de una serie de limitaciones por no ejercitar el conocimiento de sí mismos y de su entorno. Esta falta de reconocimiento de una necesidad de auto-transformación esconde una destrucción de los

códigos morales. Es difícil alcanzar el equilibrio en un presente que dibuja unas situaciones que tratan de doblegar a todos aquellos que se abren paso hacia la libertad y el progreso.

“Shaw considers wholesale rebellion such as this essential to progress, and his argument for tolerance turns on the necessity for granting as much leeway as society can bear to the discontented servants of the Life Force (...) So Shaw consistently supports freedom” (Kaufmann, 1965, p. 31).

El juego consiste en oponerse, porque más allá de la adversidad se vislumbra el triunfo de los fuertes, presentados como víctimas del sistema. La actitud de estos rebasa las situaciones más comprometidas; su confrontación es inédita en la sociedad; su voz es su conciencia, que reclama la búsqueda de nuevas experiencias: “Shaw strikes the pose of the one uncomfortable realist among a nation of comfortable sentimentalists, and, more bluntly, the one sane man in a nation of fools” (p. 37). Se trata de luchar por una causa y unas ilusiones que otorguen sentido a la vida, y ser testimonio de la consecución de una libertad y un progreso como gratitud al esfuerzo y la contienda. Shaw expone en sus dramas sociales el carácter dramático de la actitud de una comunidad donde “society consciously and unconsciously buries the meat of truth under a crust of lies. Ignorance is deplorable, but hypocrisy is contemptible, and it is hypocrisy, therefore, which most often places Shaw in the position of accuser. He discovered early the deceptions of society, and made them his special target” (p. 38).

En *Mrs Warren's Profession*, se deja patente hasta qué punto la sociedad se esfuerza por eliminar nuestras ilusiones con instrumentos como la hipocresía y la mentira. Una comunidad pasiva e inmóvil se destruye progresivamente, y produce unas grietas que solamente puede reparar la verdad. Se trata de una colectividad dividida en grupos:

- 1) “A few insiders with a gentleman's agreement to keep quiet,

- 2) and the common run of outsiders, who have no way of disbelieving the lies that are fed them,
- 3) along with a third group of comfortable middle-class hangers-on, who find it convenient to believe the lies” (p. 38).

La postura de Mrs Warren rebasa el límite máximo de las mentiras y de la hipocresía que envuelven a la sociedad cuando permanece fiel e inamovible en su actitud de justificarse ante su hija. En este sentido, su actitud hipócrita acentúa la gravedad de la situación y convierte en trágico su autoengaño al comprobar que liquida, para el presente y el futuro, la existencia de cualquier relación madre-hija. El comportamiento final de Vivie ante su madre es una advertencia moral de que no consentirá el abatimiento y el desaliento sobre su persona; no va a convertirse en ninguna víctima del sistema refugiándose en la actividad ilícita de su progenitora. Toma partido definitivamente por la realidad, por su autenticidad. Es un personaje intenso, sano, equilibrado; una heroína desinteresada entre individuos codiciosos acomodados a su rol; una mujer enérgica y dinámica rodeada de hombres pasivos. Aunque pragmática, también es idealista y soñadora, por lo que permite que triunfe su conciencia.

El idealismo en Vivie se hace mucho más intenso y es factor determinante de sus decisiones. No se puede dejar de ser lo que somos y actuar contra nuestra propia naturaleza, porque significa nuestra destrucción. El momento en que la realidad alcanza la máxima dimensión dramática, por convertirse en una situación potencialmente convulsiva, es cuando a Vivie se le revela la esencia del *modus vivendi* de su madre. A partir de este momento tendrá que prepararse para su batalla interior final, sentirse fuerte ante la adversidad y vencer en la confrontación para comprometerse finalmente consigo misma. Shaw lo logra “not by having the heroine weaken (...), but by having the hero renew his strength” (p. 61).

Al sentirse víctima pasiva de Mrs Warren, Vivie abre unas grietas que amenazan y dificultan la relación madre-hija, creando un equilibrio inestable en su vida y adversidad en su

relación con los demás, hasta el punto de que “the dynamics of human relations are fully rendered (p. 70). Encontrarse con la verdad es comprometerse y resistirse para, a continuación, establecer un conflicto y una crisis familiar; la misma que genera Nora en *A Doll's House*, porque, al igual que Vivie, necesita volver a nacer, renovarse. Ambas viven una realidad falsa hasta que descifran lo evidente, rompen esa ficticia unidad familiar, y desdeñan todo tipo de convencionalismo y artificiosidad en las relaciones humanas. Torvald y Mrs Warren son quienes, definitivamente, les guían hacia la ejecución de sus pensamientos más remotos y secretos, y quienes sucumben irremediabilmente a las decisiones de Nora y Vivie.

Ibsen y Shaw desplazan la visión del pasado hacia la del futuro para centrarse en la creencia de que los actos considerados de deserción y abandono pueden liberarnos y conducirnos al progreso. Pero, mantener la esperanza de una nueva visión del mundo nos compromete a la búsqueda de la verdad. Shaw ante todo reclama “el deseo de ver la verdad cara a cara, aunque ella nos mate” (Chesterton, 2010, p. 34). Ello conlleva una dolencia que proyecta al hombre hacia un “constante esfuerzo por mantener el alma a su máxima presión y velocidad” (p. 34) en su lucha por desvincularse absolutamente de los organismos que violentan su entorno.

Como en Ibsen, en su producción Shaw va avanzando por terrenos en los que rescata a la mujer para fraguar su emancipación, otorgándole una nueva función dentro del marco social. Tras salvarle de su condición, le hace libre hasta alcanzar “el propósito de dar a los dos sexos no sólo iguales, sino idénticos privilegios sociales” (p. 47). Sus obras se convierten en un análisis del “enfrentamiento entre un hombre y una mujer, en el que ésta queda maltrecha, vapuleada y chasqueada hasta que reconoce que es igual a su conquistador” (p. 49).

Shaw se afianza en la idea de que “Ibsen no era artístico, sino moral; que sus dramas eran didácticos; que todo gran arte lo era, y que Ibsen se hallaba firmemente del lado de algunos de sus personajes e intensamente en contra de otros” (p. 79). Ante su renuncia del

mundo y su búsqueda de valores ambos dramaturgos reclaman una nueva moral. “Shaw embraces Ibsenism because he sees in it the exposure of ideals to the cold light of day” (Kaufmann, 1965, p. 39). El dramaturgo irlandés recibe de Ibsen la necesidad de proyectar un código de valores moderno y actual. Se hace partícipe de que es necesario revelar la verdad: “What Shaw rightly detected in *Ibsen*, and was most crucial for him, was a radical belief in artistic truth-telling that went far beyond any party-political platform” (Byrne, 2002, p. 375). La relación de ambos escritores se basa en un mundo común de vinculaciones de tipo simbólico, que incluye una dedicación sincera a la renovación de las conductas morales como ejemplo, del comportamiento y, especialmente, al rescate de la verdad:

Ibsen saw his own work, as Shaw saw it, as a contribution to a forward struggle to give people new images of truth, images which at first they would inevitably be unable to accept.

For Shaw Ibsen was the realist who at last enabled the theatre to escape from the vapid and meaningless ideals which had dominated it for so long. (p. 376).

El culto a la verdad se acentúa en *A Doll's House*, *Ghosts* y *Mrs Warren's Profession*. En los tres dramas se adivina el idealismo primitivo que profesan las heroínas - Nora, Mrs Alving y Vivie – frente a la naturaleza realista de sus oponentes – Torvald, Captain Alving y Mrs Warren. Pero, el conflicto psicológico que libran aquellas con el entorno y su capacidad de destrucción, les proporcionan la fuerza necesaria para concentrarse en sí mismas y convertirse en personajes realistas. Desean con tenacidad ser dueñas de sus sentimientos y voluntad, y no ceden para no perder el mínimo de libertad:

A Doll's House takes Nora, and us with her, from ‘the sweet home, the womanly woman, the happy family life of the idealist’s dream’ through disillusionment to the determination to meet the real world and ‘to find out its reality for herself’. *Ghosts*, which Shaw was one of the first to see as a sequel to *A Doll's House*, gives a terrifying

warning of the consequences of holding on to the false 'idealist's dream' and refusing to meet reality (...) Shaw does demonstrate the essential dramatic movement from stereotype, presupposition and prejudice towards the climactic revelation of truth. (p. 376).

Ibsen no se plantea resolver abiertamente sus dramas, al igual que Shaw, sino que, con desenvoltura e independencia, elige exponer una postura decidida y segura contra cualquier trazo de idealismo. Ésta es una característica del dramaturgo noruego que Shaw admira profundamente: "What Shaw admired in Ibsen was his seriousness as an artist, his anti-idealistic stance, and the dialectic structure of his works... In fact, for generations Shaw was commonly described as the English disciple of Ibsen. But in the unique and distinctive form of comedy of ideas which Shaw developed in the 1890s we must recognize an extraordinary hybrid" (p. 377).

En *Mrs Warren's Profession* y *Ghosts*, Shaw e Ibsen hacen que contemplemos la protección del mal por parte de la sociedad y la exposición al mismo "to illustrate the relation between hypocritical ideals and actual degradation" (p. 379). Una sucesión de situaciones bastante reveladoras consigue que, en ambos dramas, se vaya pasando de un ambiente de falsedad a un escenario de autenticidad: "*Mrs Warren* moves, like *Ghosts*, from revelation to revelation, each one taking us further from the comfortable appearances of the first act" (p. 379). Cuando llega el momento de descubrir y revelar la verdad ni Mrs Warren ni Mrs Alving se resignan a ocultar su error; se saben víctimas de su libertad y fracaso al no alcanzar ese sueño imposible y elegir equivocadamente. Al imponer su moral abren una brecha con sus respectivos hijos, provocando malentendidos y equívocos: "the only partially closed gap between Mrs Warren and Mrs Alving matches that between Mrs Warren and Vivie" (p. 379).

Vivie y Oswald deben luchar contra una sociedad fracasada y, por tanto, viciada. La simple posibilidad de que Vivie Warren y Frank Gardner sean medio hermanos, al igual que

Oswald y Regine, es para remarcar el estado ruinoso de una comunidad sin código ni conducta moral. El vacío que provoca la indecencia de la obra se cubre con el personaje de Vivie, quien ante la tentación de que le simplifiquen de manera inmoral su vida actual y futura se acoge a la vergüenza para conseguir integrarse en su propio estilo de vida. La moral se convierte en análisis de conducta para Vivie cuando ya no comparte con Mrs Warren la necesidad de que ésta continúe, por falta de recursos, con una vida enviciada. El entorno intenta acorralarla en su recorrido hacia la autenticidad y la salvación, porque son miembros de una comunidad con almas destruidas, sin ningún código ético en sus modos individuales y sociales de actuación. Perseguir su propia ilusión de la realidad implica desprenderse de su madre radicalmente para deslindarse de cualquier tipo de complicidad con ella, y de todo el sistema: “She resolves to break from the whole system, including all remnants of `family’” (p. 447). Establece una línea de actuación en conflicto con un sistema debilitado; adquiere un valor significativo su dirección única hacia la clase media trabajadora, aquella que puede modificar los esquemas establecidos y avanzar hacia el cambio social (p. 447). La trayectoria social de Vivie habrá de componerse de un valor único, el del trabajo, generador de economía estable, respeto y autorrealización. En Shaw, los personajes desarrollan un comportamiento catalizador de “opiniones, ideas y sentimientos comunes á una misma nación, á una misma profesión, á una misma clase, á una misma casta y á una misma secta” (Hamon, 1911, p. 95). “Cada personaje obra según su naturaleza, con la más estricta lógica” (p. 96); sus rectificaciones deshacen toda situación pasada para recuperar el acuciante futuro.

En *Pygmalion* Shaw coloca a los personajes principales en un contexto de complejidades que expresan las necesidades y preocupaciones de los miembros de distintas clases sociales. Los protagonistas masculinos presentados permiten una movilidad por los distintos sectores sociales que conforman el patriarcado creado por Higgins, Colonel

Pickering y Alfred Doolittle; “los personajes masculinos no son tipos de caracteres individuales, mientras que los personajes femeninos sí lo son” (p. 94).

Todos precisan contar y desglosar su historia para que su asimilación promueva respuestas; hasta el punto de que cada uno se convierte en emisor y receptor de un mensaje a la espera de que se produzca el entendimiento entre las partes. Éste es el fin a alcanzar. Nora no lo consigue con Helmer en *A Doll's House*; su sistema de transmisión personal de mensajes no recibe ninguna respuesta, frente al de Eliza en *Pygmalion*. Son individuos que “encarnan asimismo ideas que son las de una minoría en el mundo actual, ideas que según la creencia de esta minoría serán las bases sobre las cuales descansará la sociedad de mañana, sociedad que, por lo demás, se está formando ya diariamente” (p. 98). Siguiendo la línea de exaltación de las acciones, “los personajes exponen con la mayor de las sinceridades los móviles reales de sus actos, ó arrancando su máscara convencional á los que querían conservarla. Esto es consecuencia de que el teatro de Shaw posee una acción intelectual” (p. 103).

En cada una de las dos obras los personajes son presentados en contextos bastante simbólicos, representativos de una realidad concreta. Si bien *A Doll's House* adolece de desequilibrio entre Nora y Helmer, en *Pygmalion* “the playwright demonstrates a better balance between the central male and female characters” (Byrne, 2002, p. 515). Aquí, de nuevo se nos muestra la victoria de la mujer, que se abre paso y progresa en un mundo notablemente masculino; su transformación personal, cultural y social es producto de un mecanismo de superación individual gracias a la complicidad manifestada hacia ella por las figuras masculinas, paternas y protectoras, ante la carencia de la imagen de una madre, de quien sólo ha recibido marginación. En el proceso de conversión debemos ser partícipes y asumir “the idea of human creation and formation and to think about the problems inherent in the drive to mold an ideal being” (p. 516). Nora y Eliza rechazan un probable debilitamiento y

modificación de su carácter si dejan su persona en manos de Torvald y Higgins, respectivamente. No desean exponerse a la posibilidad de la pérdida de su propia identidad, por lo que adoptan frente a ellos un comportamiento de reafirmación de su persona. Son tratadas de manera infantil, en un plano de inferioridad y subestima; ambas necesitan rellenar el vacío provocado por la ausencia de directrices y consejos de una madre; ninguna se rinde a la búsqueda de una fórmula que establezca una tregua en sus conflictos internos.

Al igual que Nora respecto a Torvald, Eliza, “when she finally comes into her own at the end of the play (...) she has chosen to return to a life independent of Higgins and Pickering, thus reasserting some of the original identity she had lost while at Wimpole Street” (p. 526). Es durante el proceso de confrontación con el hombre cuando ambas experimentan su metamorfosis final.

El proyecto de Higgins con Eliza representa el mecanismo de resolución de un problema social conducente a la transformación definitiva de las clases sociales: “the Phonetician-as-Artist is essentially concerned with the metamorphosis of social classes, with the transfiguration of working-class caterpillars into aristocratic butterflies” (p. 526). Aunque las respuestas de Eliza y de Alfred Doolittle dan a entender que su inclusión en un grupo social opuesto a aquél al que realmente pertenecen implicará su propia destrucción como individuos, significará su salvación como seres que forman parte de una sociedad. Al igual que Nora, quien en la etapa final de su metamorfosis se apega con determinación a su autosuficiencia y liberación, Eliza va avanzando y progresando, pero hacia su propia identidad, no la que Higgins ha creado para ella.

Nora alza su propia voz y, sin vacilación, comunica “the death of the doll, the destruction of a secure and macaroon-filled paradise, and the grievous loss of her children” (pp. 536-537), para alcanzar la meta de la emancipación y autonomía, amén de una autosuficiencia. Eliza, de la misma forma que Nora, participa de esa valoración de la libertad

como objetivo a conseguir, una vez reforzada su identidad, pues “only Eliza can create the woman” (p. 537). Nora y Eliza tienen derecho a manifestar su voz y su palabra:

The cockney feathers of the flower girl, the finery of the doll’s dressmaker, and the diamond tiara of the artificial duchess finally yield, like Nora’s fancy-dress, to that sunny and self-possessed young woman who will open a flower shop not far from the Victoria and Albert Museum – and who would surely deny that Norwegian housewives are incapable of heroic transfigurations, or that only princesses merit souls. (p. 537).

Ambas interrumpen su destino y descomponen toda situación común que obra sobre los individuos que permanecen sujetos a las normas y se entregan a ellas. Su actitud es un desafío a la comunidad, una protesta abierta contra el estatismo social; rompen el desequilibrio existente al no asimilar las normas sociológicas; insinúan la obligación de una reorganización del sistema; en su apuesta por el progreso social van construyendo su propio idealismo. Los personajes “obran como rebeldes y obran así en pro del progreso, porque la rebeldía de los hombres es de todos los factores del progreso el más poderoso” (Hamon, 1911, p. 16).

Ibsen y Shaw son unos idealistas que necesitan rescatar los valores morales y espirituales de la sociedad, y consolidarlos: “Higgins-as-Pygmalion is not only an artist and teacher but an idealist of the political life, a reformer of the moral life, and a socialist of the soul. His idealism, indeed, has much in common with those moral-political aspirations of Ibsen’s heroes” (Byrne, 2002, p. 534). Orquestan sus dramas hacia un conflicto social; otorgan al teatro un papel central que recoja el compromiso con la realidad “exponiendo la verdad desnuda, sin el peso de los convencionalismos, sin el ropaje de las ilusiones, tal como surge [*sic*] de los hechos” (Hamon, 1911, p. 59).

La libertad humana alcanza su razón de ser en el comportamiento de los individuos, que preparan la búsqueda de la verdad y están dispuestos a que se conozca, hasta el último resquicio, una realidad encerrada e indefinida. La verdad es un mecanismo de sustitución de la lectura falsa de la realidad: “Shaw enseña al espectador que en lugar de vivir en una sociedad bien viviente, vive en una mascarada social, que los prejuicios y los convencionalismos se han sustituido á [*sic*] las leyes naturales” (pp. 79-80). Para recomponer la verosimilitud de los hechos y reorganizar el sistema son necesarias unas actuaciones equilibradas en un entorno expectante y pasivo. Ello implica nuestra participación en un conflicto social que se desarrollará desde una provocación que tiene como objetivo una reacción favorable a los nuevos códigos morales que prescindan de convencionalismos y principios irracionales.

Identificar la verdad depende de la incorporación de elementos que sustenten la realidad sin compromiso alguno. En la búsqueda de soluciones individuales se va trazando una objetividad que va analizando el estado de las cosas; los personajes “expresan bien todo lo que tienen que decir con los sentimientos y las ideas apropiados á [*sic*] su naturaleza, á [*sic*] su temperamento y á [*sic*] su ambiente; desarrollan todo su pensamiento libremente, sin evitar ningún punto delicado, y cada uno tiene razón en sus opiniones contradictorias, dado su propio punto de vista. Todo esto es realismo” (p. 86).

En la pretensión de Shaw de aportar una visión realista de nuestro entorno frente a una postura idealizada “to move forward both his characters and his audience, to bring them to a measurably more advanced stage of self-understanding” (Byrne, 2002, p. 381), la función de la comedia es relevante: “His Ibsenian dialectic committed him to a progressive view of truth itself, and in that view comedy had its part to play. By his teasing and his clowning, Shaw believed he could help to make his audience more fully aware of their real situation” (p. 381). Los dramas de Shaw quedan enmarcados en un teatro de ideas, en “el desarrollo de una idea ó

[sic] una serie de ideas que forman el tema de la obra” (Hamon, 1911, p. 88). La forma de ir conquistando situaciones es a través del movimiento, un tipo de lenguaje con el que Shaw abre las puertas hacia la resolución de conflictos sociales: “No tan sólo se sostiene el movimiento, sino que se acelera, se identifica por medio de discusiones animadas en las que brilla una conversación viva, impetuosa, clara, agradable, profunda, espiritual, natural” (p. 92).

El teatro de Shaw concatena varios niveles de información de valor crítico que conducen hacia una “sátira de nuestros convencionalismos y de nuestros prejuicios de clase y de profesión (...) Su forma caricatural de los defectos de los hombres es una caricatura de los defectos de la sociedad. Anatomiza esta sociedad, muestra su esqueleto, las bases y evidencia sus absurdos” (p. 102).

Con ideas subversivas y revolucionarias restablecerá el recorrido hacia unos horizontes que pongan fin a la falsedad y la hipocresía social para iniciar un proyecto sólido de construcción de un realismo veraz; este objetivo lo comparte con Ibsen, regenerador del fondo del drama. Nuestros ideales nos llevan hacia una apoteosis final que va desvelando nuestros conflictos internos con las instituciones sociales porque obstaculizan nuestro desarrollo individual y la libertad social. Aunque “Ibsen influyó sobre Shaw enseñándole el camino por el que debía aventurarse: buscar lo general en los acontecimientos, buscar las causas profundas que obran sobre los hombres y las sociedades humanas y reflejarlas en la escena con toda su luz y belleza” (p. 161), los dramas sociales de uno y otro alcanzan el punto de máxima perfección cuando, en el caso de Ibsen, el mayor éxito de sus personajes significa su reforma como individuos; en cuanto a Shaw, reclama la renovación de la sociedad como objetivo final. “La obra de Ibsen es la de un pensador austero y descontento. La obra de Shaw es la obra de un pensador austero y contento de vivir” (p. 200).

2.4. Henrik Ibsen y Lennox Robinson: Paralelismos y contrastes entre *A Doll's House* y *The Cross Roads*.

Si con alguien contrae una deuda Lennox Robinson es, precisamente, con Henrik Ibsen; gracias al genio noruego Robinson planta definitivamente el germen del drama social mientras los irlandeses van asimilando una nueva época dominada por la tendencia al realismo. Ibsen se erige en el precedente lejano que, por norma, se dirige directamente a los problemas específicos con marcadas observaciones y exhortaciones. La falta de artificiosidad y la viveza de las imágenes en el registro de la ambientación resultan esenciales como elementos que contribuyen a realzar el tono realista de sus dramas.

El dramaturgo, que se inicia como escritor con dramas históricos y simbólicos, en el periodo entre 1869 y 1899 se centra en obras “for which he took his themes and his characters from his environment and from the life of his time (...) He focussed attention upon the moral and social problems which clamoured for attention” (Robinson, 1939, p. 7). Acude al recurso de manejar componentes como la muestra y la explicación para narrar descripciones y representar condiciones y circunstancias sociales diversas. El conjunto de obras llamadas realistas está constituido por dramas de planteamientos de problemas sociales, morales y políticos de la época. Son composiciones que mantienen viva la narración de problemas familiares, la demolición de convencionalismos y una detallada presentación de almas recientemente descubiertas. La contribución literaria de Ibsen se centra en abastecer a los dramas realistas de modificaciones de estilo, registro y ambientación diferentes a las introducidas en las obras comerciales, hasta contraer cierta responsabilidad en sus buenos resultados también en Irlanda, “the ripples he had started in Norway became full waves in Ireland” (p. 9). La introducción y desarrollo de los dramas realistas en Irlanda constituye un acontecimiento de extraordinaria vitalidad y enorme trascendencia, un movimiento que agita

al país y que adquiere una gradual normalización a medida que se van relegando los dramas poéticos de Yeats en la inicial National Theatre Society.

Edward Martyn simboliza el mejor ejemplo de la necesidad de instaurar un drama distintivo diferenciado por la unificación de sentimientos apasionados y argumentos lógicos, además de un marcado acento en el ambiente cotidiano de la vida irlandesa; ello deriva en un acercamiento progresivo al drama social introducido por Ibsen: “particularly in the social and psychological dramas of the Norwegian master he saw what he wanted for his guide and stimulus” (O’Neill, 1964, p. 38). Representa el punto de inflexión a partir del cual se entra en la nueva corriente literaria del realismo. Su auténtico precursor en Irlanda es Padraic Colum, quien resulta difícilmente separable de un movimiento que convulsiona primero el continente europeo y, posteriormente, Irlanda; “he with Boyle, Lady Gregory, and Robinson helped to frame the boundaries within which the ‘peasant’ realistic dramas were to evolve (...) in those first days of the literary revival, it seemed that he was destined to become the leading dramatist of the new movement” (p. 39). Irlanda está llamada a ser testigo de un significativo proceso de transformación en el que el drama realista encuentra el gran eco que en poco tiempo ha de tener. Colum se erige en el primer eslabón de una cadena, hasta alcanzar a Robinson. Precisamente el drama de aquél, *The Land*, puede vincularse estrechamente con un tema que Robinson acomete: la lucha entre el individuo en busca de libertad y el dominio de la familia (p. 40). La representación en el Abbey Theatre de dicha obra el 9 de junio de 1905 (Robinson, 1951, p. 38), provoca el siguiente análisis periodístico:

The play has a curious formal excellence. It preserves absolutely the unity of time, the whole action compressed being compressed into something less than two hours (...)

No play yet produced in the Abbey Theatre has so gripped and held captive an audience (...) What distinguishes *The Land* and gives it a special value in the

development of the Abbey Theatre is its spirit and subject. Mr. Colum has caught up his play out of the mid-current of actual Irish life. (p.39).

Martyn primero, a continuación Colum y, posteriormente, Robinson se convierten en grandes discípulos de Ibsen y del movimiento realista que instaura el dramaturgo noruego. Robinson se vincula estrechamente con dicha corriente y realiza ímprobos esfuerzos por que su talento alcance al del genio noruego.

Las semejanzas que guarda Robinson con Ibsen curiosamente se expanden también a la esfera de lo personal. El bautizo del dramaturgo noruego en su hogar revela la posibilidad de una salud débil (Meyer, 1971, p.5), un estado físico que Robinson igualmente arrastra durante su infancia y adolescencia. El vínculo entre el compositor noruego y el irlandés se estrecha aún más al disfrutar ambos de una vida feliz y económicamente próspera sólo durante los siete u ocho primeros años de sus vidas. En unas memorias sobre su niñez, escritas en 1881, se hace patente la prosperidad y bienestar de la que Ibsen goza brevemente:

Skien was, in the years of my childhood, an usually gay and sociable town, very much the opposite of what it was later to become. Many highly, cultivated, esteemed and prosperous families lived there then (...) balls, dinner parties and musical gatherings followed each other in rapid succession, winter and summer. (p. 10).

Sin embargo, se ve apartado pronto de esta felicidad para experimentar el peligro de la adversidad y el infortunio. Las numerosas dificultades financieras con las que tropieza la familia derivan en la hipoteca y venta de sus posesiones, así como en la proyección de una deplorable imagen en su comunidad. Diversos flancos arrecian la situación de exposición a la ruina del clan hasta encaminarlos a una marcada degradación social que afecta de manera extraordinaria a Ibsen en su niñez (p. 14). Esta circunstancia es otro eslabón de una cadena de semejanzas entre Ibsen y Robinson, que se acuñan y estampan con la imagen del abandono de las familias de ambos dramaturgos del primer hogar naciente - Skien y Westgrove,

respectivamente -, ambas concedoras, hasta entonces, de prosperidad y fortuna. La nueva morada de los Ibsen en Venstøp se convierte en impulsora de la formación y conocimientos de Henrik gracias a un entorno favorable rebotante de volúmenes de libros en inglés pertenecientes a su anterior propietario; “they included an old illustrated edition of *Harrison’s History of London*, that book which was so to excite Hedvig Ekdal’s imagination in *The Wild Duck*” (p. 16). Frente a la robustez y la fortaleza física de Ibsen en su madurez prospera su introversión, una peculiaridad de su carácter que, al igual que Robinson, conserva toda su vida.

Las condiciones un tanto precarias de la vida del artista noruego crean un ambiente favorable y facilitan la futura travesía del genio por la dramaturgia. Comparte con Robinson una afectividad especial por su madre y la circunstancia de que la persona que más firmemente se convierte en su baluarte es su padre, Knud Ibsen: “Henrik inherited his talents from him (...) Local worthies wrote in his support, praising his conscientiousness and meticulous attention to detail, characteristics which his dramatist son was to inherit to a marked degree” (p. 21). La falta de ingresos, el sentimiento de humillación y una profunda herida en el amor propio de la familia les conduce a un nuevo peregrinaje que, en esta ocasión, les traslada de Venstøp a Snipetorp, a las afueras de Skien. Al igual que los irlandeses, muchos noruegos que padecen la misma situación que los Ibsen eligen cuidadosamente la huida hacia América en busca de libertad y nuevas oportunidades; la mayoría se establece en Wisconsin, Minnesota y Dakota (p. 23). Pero, Ibsen permanece en Noruega, en Grimstad; su estancia aquí se justifica por la necesidad de la familia de combatir su situación de penuria. Llega el 3 de enero de 1844, “two months short of his sixteen birthday. He was to remain there for six and a quarter years” (p. 25). Encuentra su primera fuente de ingresos al aceptar el puesto de ayudante en una botica. Grimstad se convierte, asimismo, en el primer marco de contacto del joven noruego con el teatro, porque hasta aquí

se acercan compañías de teatro amateur. La lectura comienza a ser su principal refugio: “the authors he devoured were Dickens, Scott, Holberg, Voltaire (whom he especially admired), the contemporary Swedish novelist Fredrika Bremer and the Danish novelist Fru Gyllembourg” (p. 29). Su dedicación a ésta se remata seguidamente con una cuidadosa atención a la composición de poemas, primer género que desarrolla nuestro joven escritor al igual que Robinson: “Ibsen’s extraordinary facility for writing verse, especially rhymed verse, in practically any metre was to dominate his early play-writing to its disadvantage” (p. 36). A la vez, se aplica exhaustivamente a lograr su ingreso en la universidad; inicia un periodo de auto-liberación, que remata con una especial inclinación a la lectura, escritura y pintura, así como a “that exchange of ideas through discussion and debate which has always been the most valuable part of a university education” (p. 50).

El marco histórico que encuadra las atractivas vidas de Ibsen y Robinson resulta coincidente en la necesidad de que Noruega e Irlanda se independicen de Suecia e Inglaterra, respectivamente. Ambos ejecutan pensamientos urdidos por un tiempo desgarrado por el desorden social ante la perspectiva de un nuevo amanecer para la humanidad. En medio de una comunidad conservadora como la de Grimstad, Ibsen se predispone hacia una profunda revolución de ideas políticas, sociales y religiosas, inaugurando nuevas concepciones en temas convencionales como el matrimonio, el amor, la moral y la religión: “Ibsen was already a heretic in such matters as marriage, love, morality and religion. He had broken away from his early religious teaching, and was unwilling to believe in a God, except in generalised and agnostic terms” (p. 39). Sus dramas realistas ilustran los malos resultados que puede ocasionar el matrimonio por interés, y el buen desenlace que puede traer un casamiento bien avenido. Mantiene vivo, así, el debate de las implicaciones de las mascaradas matrimoniales, insertando indignación en la exposición de las virtudes y defectos que esconden los personajes.

Durante su estancia en Christiania, y tras su ingreso en la universidad, el joven noruego sienta las bases a partir de las cuales inicia una serie de contactos y una decidida inmersión en el conocimiento de la literatura. Como Robinson, por su escasa experiencia en el campo de las letras, insiste en “meeting people of his own age who knew more about literature than he did and who were, themselves, writers (...) What Coleridge was to Wordsworth, Botten Hansen²² was to Ibsen, opening up new horizons of thought and literature for him” (p. 58). En sus primeras semanas en Christiania Ibsen coincide, además, con compañeros que contemplan en toda su dimensión la fuerza de las corrientes políticas y sociales que emergen en Noruega. Junto a Björnson, Vinje, Botten –Hansen y otros jóvenes “funda una revista satírica que fustiga, durante nueve meses, a los hombres de orden, a los prudentes conservadores de aquel tiempo” (Albert, s.f., p. 13). Unos contactos que dan como fruto una inicial aproximación del artista noruego a los movimientos políticos más radicales, de cuyas exhibiciones se distancia definitivamente tras una aislada participación directa. Aunque manifiestan una clara predisposición hacia el fomento de una literatura nacionalista, “Ibsen himself appears to have had divided feelings at this time on the question of nationalistic literature” (Meyer, 1971, p. 60).

El verano de 1850 resulta decisivo para el dramaturgo en su acercamiento final al drama cuando sus esfuerzos iniciales se ven recompensados por la primera representación de su obra *The Warrior's Tomb* en el Christiania Theatre a la edad de veintidós años. Representa el inicio de su incursión final en el teatro, en el que intervienen, además, circunstancias como su determinación a participar en el círculo literario de estudiantes fundado el año anterior. Son pruebas de la existencia de claros aires de renovación. Su carácter emprendedor y combativo le impulsa a enfrentarse, en 1851, a la decisión de aceptar el cargo de editor de la mencionada

²² “A gifted linguist with an immense range of reading, he was already beginning to acquire what was, during the next decade, to become one of the largest private libraries in the country” (Meyer, 1971, p. 58).

revista, *Samfundsbladet*, donde Ibsen muestra una tendencia muy marcada hacia la crítica teatral con la edición de su primer análisis de una comedia²³. Será el prelude de una publicación semanal posterior conocida como *Manden* (“The Man”), que se lanza con objeto de reflejar las tendencias literarias y políticas del momento. Su participación en el área periodística se amplía a ediciones como *Andhrimner* y *Arbejderforeningernes Blad*, éste último un periódico de carácter radical.

Nos encontramos en los inicios de la inmersión del artista noruego en el Teatro de Christiania, adonde accede gratuitamente respaldado por su nueva labor de crítico teatral. Su sólida formación en diversos campos como la medicina, la pintura y la literatura constituye una obstrucción a la hora de focalizar y concretar una profesión exacta y definitiva para su futuro. En el campo de la dramaturgia, “he had completed two plays, but although one had been published and the other performed, neither had achieved any real success. The theatre as such does not appear particularly to have excited him” (p. 79). Ibsen comparte con Robinson la relación causa-efecto que le produce la realidad de formar parte de una época y unas circunstancias limitadas para el teatro. En un marco de desórdenes políticos como telón de fondo por la ansiada independencia que proyecta Noruega de Suecia en aras de recuperar su identidad nacional, es dudosa la supervivencia del teatro. El hecho de que casi todos los actores sean daneses y de las restringidas representaciones de las obras en una capital pequeña, no concuerdan con la posibilidad de que a Ibsen se le permita revelarse como un genio de la escena.

La búsqueda de una cultura expresamente nacional alimenta la toma de conciencia de la necesidad de un teatro estatal exclusivamente noruego; se inaugura gradualmente una época caracterizada por la importancia de la expansión del género de la dramaturgia. La difusión se

²³ Se trata de la comedia de Ludvig Holberg *The Political Tinker* (Meyer, 1971, p. 69).

emprende en la ciudad de Bergen²⁴, donde existe ya un teatro construido en 1799 capaz de albergar de ochocientas a novecientas personas (p. 80). Observamos la base fundamental para la definición de un movimiento cultural en grado de preparación e implantación. Las primeras obras representadas en el nuevo teatro gozan del favor del público:

On 2 January 1850, the Norwegian Theatre held its first public performance. The main item was another Holberg comedy, *The Woman of Whims*, supported by various musical items (...) twenty-seven performances were given, comprising sixteen different plays, eight of one act and eight of two or more acts. The enthusiasm in the town remained great. (p. 82).

A partir de ahora habrá que persistir en la no dependencia de obras danesas, francesas y alemanas, sino aplicar un proceso de descubrimiento de un drama propio “written in the vernacular *landsmaal* instead of in the (virtually Danish) *riksmaal* used for formal writing” (p. 82).

Desde el momento en que da a conocer su ingenio para la tragedia Ibsen toma conciencia de los nuevos horizontes que se le abren para su futuro como dramaturgo. Se aventura de manera concluyente en el mundo del teatro cuando, al igual que a Robinson, se le ofrece en 1851 ser “director de escena del teatro de Bergen, con un modesto sueldo” (Albert, s.f., p. 14). También en común con el irlandés, el genio noruego se aplica muy bien a múltiples facetas: escritor, director de escena, diseñador de vestuario, gestor y contable. El primer encargo oficial en Bergen es “to write a prologue for an entertainment which the theatre, in return for the support which the Christiania Students had given, performed on 17 November in aid of the Students’ Union Building Fund” (Meyer, 1971, p. 86). Pero, pronto se ha de responder a una realidad: la representación de obras clásicas adquiere proporciones excesivas para los inexperimentados actores de la compañía del teatro de Bergen, y aquellas

²⁴ “Centro del movimiento nacionalista que agitó Noruega de 1840 a 1860” (Albert, s.f., p. 15).

que se pueden ofrecer resultan inadecuadas para el gusto del público. La dirección considera preciso un cambio de situación; propone que Ibsen observe y aprenda los métodos dramáticos modernos aplicados en Europa, que permitan ampliar el repertorio de obras y le proporcionen amplios conocimientos en el arte escénico. Con carácter pragmático, “se le otorga una subvención para realizar un viaje de estudio del arte escénico en el extranjero, en cuyo viaje invirtió tres meses, durante los cuales visitó los teatros de Copenhague, Dresde y Berlín” (Albert, s.f., pp. 14-15).

Los trescientos dólares anuales que recibe como director de escena justifican la importancia de esta iniciativa. En el Royal Theatre de la capital danesa²⁵ le llama particularmente la atención su desarrollada maquinaria escénica y la excelente calidad interpretativa de los actores, “far superior to any he had seen in Norway” (Meyer, 1971, p. 94). Teniendo en cuenta su desconocimiento y escasa experiencia se comprende el fuerte impacto personal que le produce la imagen visual de obras de Shakespeare nunca representadas anteriormente en un escenario, como *Hamlet*, *King Lear*, *Romeo and Juliet* y *As You Like it*. Otras fuentes de aprendizaje para el dramaturgo durante su permanencia en Copenhague son el Casino Theatre y el Royal Court Theatre. El fin primordial es la utilización de nuevas técnicas en el escenario que se erijan en soporte y fundamento de un nuevo escenario en el que “la fuerza imaginativa del espectador recobra de nuevo su santo derecho sobre la propia acción, como en tiempo de Shakespeare (...) una obra de Shakespeare o de cualquier autor clásico se ponía en escena con aquella fidelidad realista y de ambiente que más bien incumbe al moderno drama de sociedad” (Gaehde, 1943, p. 151).

Tras la estancia de Ibsen en Copenhague se plantea visitar Dresde, donde reside aproximadamente un mes. Pretendía, además, trasladarse a Berlín y Hamburgo, pero no queda

²⁵ One of the great theatres of Europe, with a fully international repertoire and actors and actresses comparable to the best of France and Germany, and better than those of England (Meyer, 1971, p. 90).

refrendada en absoluto su permanencia en ambas ciudades (Meyer, 1971, p. 98). En su conciencia personal existe implícitamente una actitud de compromiso con el teatro. Asume la responsabilidad de implementar lo aprendido fuera y de implicarse directamente con la aportación de una nueva obra cada año de la celebración del aniversario de apertura del teatro de Bergen: “That autumn of 1852, he offered as his contribution for the coming anniversary *St. John’s Night*. It was accepted, and thus became the second of Ibsen’s plays to appear on the stage” (p. 102). Pero, las funciones de la dirección de escena se dividen con rigor, y a Ibsen le corresponde centrarse exclusivamente en el decorado, el vestuario y la organización de los movimientos; no el lenguaje, la dicción y la interpretación. A partir de este momento desea crearse a sí mismo, experimentar, asumir una personalidad teatral alejada de los convencionalismos, del drama superficial establecido, e incorporar obras críticas inéditas y composiciones clásicas de Shakespeare, Molière y autores griegos. La magnificencia y excelencia de algunos nuevos dramaturgos provoca un abismo entre estos y el drama tradicional basado en óperas, comedias superficiales y composiciones triviales. No obstante, lo más determinante lo marca la actitud displicente del público a la hora de familiarizarse con obras que reflejen la vida real; “what people wanted to see on the stage, in tragedy as in opera or musical comedy, was a world of fantasy” (p. 104).

El talante liberal del noruego le proporciona un sólido fundamento para su dedicación a la literatura, de una gradual perfección y maestría; hasta tal punto que el 27 de noviembre de 1855 pronuncia una conferencia sobre Shakespeare para una sociedad literaria fundada en Bergen. Significa su preparación para el próximo advenimiento de un éxito que se materializa en la triunfante acogida en Bergen y Christiania de sus comedias configuradas a modo de balada *The Feast at Solhaug* y *Olaf Liljekrans*. La presentación de estas obras le disponen para su inmersión en la redacción de artículos periodísticos. Al converger en la balada lo natural y lo sobrenatural escribe uno en este género, que “appeared in *Illustreret Nyhedsblad*

on 10 and 17 May 1857, in two instalments each of about 3,500 words. It is a skilfully reasoned defence of his use of the ballad style in *The Feast at Solhaug* and *Olaf Liljekrans*” (p. 138). Se le así abren las puertas para ascender y ser nombrado director de escena y director artístico del Christiania Norwegian Theatre. Le acompaña el sentimiento de que está próximo el momento de su realización y reconocimiento. En paralelo con el Abbey Theatre, resulta innegable el esfuerzo por la consolidación y el uso en el teatro de la lengua popular “entablándose una lucha enconada entre los partidarios del teatro noruego y los del teatro danés, que eran la mayoría a causa del ascendiente que ejercía Copenhague, considerada como la metrópoli de los países escandinavos” (Albert, s.f., p. 16). La necesidad imperiosa de fundar un teatro propiamente noruego en Christiania revela la amenaza real existente contra todo elemento patriota por parte de la sociedad; en consecuencia, en el Christiania Theatre desarrollan abiertamente un interés por que se mantenga vivo, y se exprese, el entusiasmo nacionalista noruego, así como la defensa de la recuperación de la lengua vernácula²⁶. Cuando Ibsen lo toma bajo sus manos el 3 de septiembre de 1857 ha de familiarizarse con su deplorable prestigio y los problemas para desarrollar los objetivos e ideales perseguidos en su fundación. Las posibilidades que permite el público comprenden dramas que se alejen de los sentimientos y valores poéticos que promociona el dramaturgo noruego, para aproximarse a las características de las composiciones francesas. A partir de este momento se empieza a entrever como elemento diferenciador en Ibsen la dirección de algunos de sus dramas hacia el realismo social gracias a la fuerza de su contenido. Aunque deseoso de emprender cambios con rapidez, observa cómo el público de Christiania sigue la línea del de Bergen de evitar que se produzca una ruptura con las obras que para Ibsen resultan claramente mediocres e insustanciales. El autor trasciende más allá de la predominante frivolidad en el gusto de los

²⁶ Muy pocas obras del repertorio eran noruegas, y muchos de los actores adoptaban una entonación deliberadamente danesa (Meyer, 1971, p. 143).

espectadores y se introduce definitivamente en el género de la tragedia con *The Vikings at Helgeland*, una clase de drama que, de manera simbólica, “should present recognisable human beings rather than superhuman creatures” (Meyer, 1971, p. 148). En el otoño de 1857 parece que se inicia un periodo fructífero fundamentado en la representación de su obra *The Feast at Solhaug* en el Royal Dramatic Theatre de Estocolmo y en la aprobación, por parte de los directores del Christiania Theatre, de la producción de *The Vikings at Helgeland*. Sin embargo, un año después ésta última composición produce el efecto contrario en Copenhague, donde es rechazada su representación en el Royal Theatre. En el teatro noruego hay una observancia estricta del tipo de obras a ofrecer. Las únicas de cierto alcance que se exhiben, de autores noruegos vivos, son *Anna Kolbjørnsdatter* del autor Rolf Olsen, “and revivals of two old vaudeville successes, C. P. Riis’s *To the Mountains* and H. Ø. Blom’s *Tordenskiold*” (p. 157). Es importante no caer en el ostracismo y asumir la exigencia de iniciar un nuevo periodo de exposición de dramas inéditos y originales, aumentando, en consecuencia, la extraordinaria responsabilidad del dramaturgo noruego. A pesar del nuevo replanteamiento, de manera contradictoria, la actividad dramática sigue componiéndose de comedia ligera, musicales y vodeviles, “mainly Danish adaptations from the French” (p. 159). Ibsen, no obstante, se impacienta y se arriesga a estrenar su obra *The Vikings at Helgeland* en el Norwegian Theatre el 24 de noviembre de 1858; por fortuna, tanto la obra como el autor reciben una estruendosa ovación. El éxito del Norwegian Theatre conduce a un reconocimiento absoluto de la necesidad de configurar y delinear con empeño el Christiania Theatre con elementos íntegramente noruegos y no daneses, desde la dirección hasta los mismos actores; de esta labor se encarga el propio Ibsen. Se convierte en una figura importante a la hora de introducir claros aires de renovación en la técnica teatral, modelando a la perfección el estilo directivo de un teatro falto de actores experimentados y de composiciones sin valor.

Aunque el periodo que abarca de 1857 a 1862 no escribe ninguna obra y son años de fracaso administrativo y esterilidad creativa, el dramaturgo noruego funda con determinación Det Norske Selskab (The Norwegian Society) “to try to assemble a national team of the best Norwegian actors from the three theatres in Christiania and Bergen to give a series of special performances in the capital during the summer (when the three theatres would normally be closed)” (p. 169). Los miembros que la forman son artistas, científicos, periodistas y políticos. Conforme la Sociedad se proyecta hacia metas y tendencias políticas, Ibsen percibe que su consagración al nacionalismo comprime su talento; se distancia de aquél y de todo lo que le pueda obligar a renunciar a su trabajo en el Norwegian Theatre. Desea desvincularse de la dicotomía nacionalismo-teatro, que le atormenta por verse obligado a escoger entre sus principios y su trabajo, por una parte; su instinto, por otra. Por encima de todo se inclina por buscar la magnificencia y el esplendor en el Norwegian Theatre, que se muestra gradualmente a partir de finales de 1859. Cuando en septiembre de 1860 presenta el informe anual al comité directivo del teatro resulta evidente que “the season had proved financially the most successful that the theatre had known. The takings had amounted to some 12,000 specie-dollars, about 860 specie-dollars more than in the preceding year” (p. 181). Se presentan dramas cortos de un solo acto. Sin embargo, no asiste a una recuperación absoluta del Teatro, y con una profunda preocupación observa el reconocimiento de su quiebra y ruina económica, que significa el fin de su carrera como director: “It was decided to file a petition of bankruptcy, and Ibsen and his company were given notice as from 1 June” (p. 192). Factores externos alejados de su talante e ideología le dificultan la ejecución de su formulación personal en el Norwegian Theatre:

To produce this succession of featherweight farces and musicals with an inexperienced company, contemptible rehearsal time, and hopelessly inadequate financial and technical resources, abused in the press, attacked from within his own

company and condemned by his board, it must indeed have been a protracted nightmare. His own dramatic talent, instead of flowering as he had hoped, had gone barren. (p. 192).

No será testigo de su esplendor, pero le convierte en un teatro de referencia al mismo nivel que el de Christiania, a pesar de la superioridad de éste en el aspecto técnico, la experiencia de sus actores y un público ya consolidado.

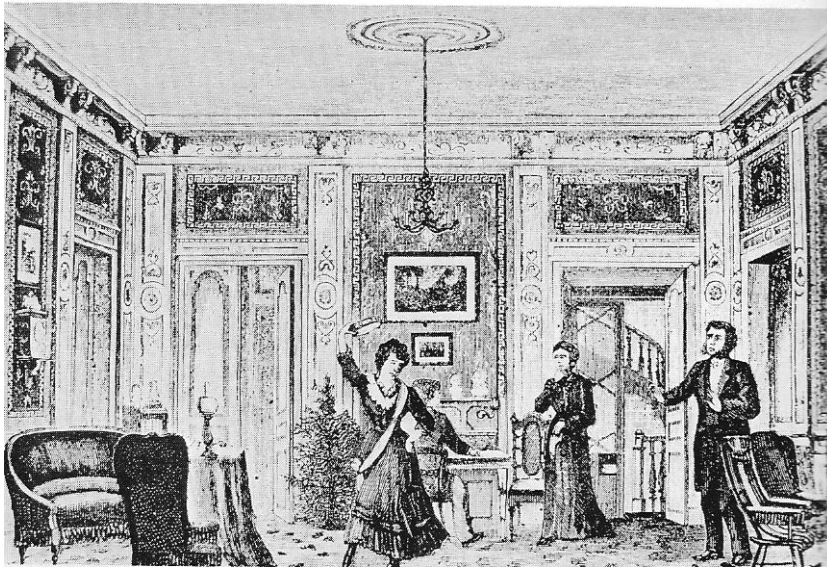
El oscuro y enrevesado marco en el que se desenvuelve convierte de nuevo en interrogante su decidida voluntad de consolidarse como dramaturgo. Sus pretendidas reformas adquieren un cariz de abierta contestación y levantan hostilidades entre sus compatriotas, por lo que Ibsen determina alejarse de su patria y poner rumbo a Roma: “Careciendo de recursos, solicitó y obtuvo la pensión que la Universidad noruega otorgaba a los escritores para que pudieran estudiar en el extranjero” (Albert, s.f., p. 21). Antes de alcanzar su destino en la Ciudad Eterna no renuncia a visitar Berlín, Trieste, Venecia y Florencia. Roma le aporta las ideas e inspiración necesarias que le facilitan la adopción de una postura eminentemente crítica hacia su comunidad:

Fué [*sic*] para él de la mayor entidad encontrarse, por razón de la distancia, en estado de poder juzgar mejor el vacío que envolvía, en la vida pública de su país, las mentiras voluntarias de sus ‘lamentables farsantes’ siempre fecundos en invenciones cuando se trataba de defender ‘una gran causa’; pero carentes de la voluntad, de la fuerza, del sentimiento del deber que exige el cumplimiento de ‘una gran acción’ (...) Fué [*sic*] en Roma donde Ibsen, cesando de predicar y de buscar sistemas, reunió todas sus energías y arremetió de frente contra todo lo que él llamaba mentira. (p.24).



The Norwegian Theatre en Møllerganden, Christiania, c. 1860. Adaptado de *Ibsen, a Biography*, por Michael Meyer, 1971.

Pero, es a partir de que se instala en Alemania en 1869 cuando empieza a concentrarse en las obras de carácter realista. Entre otras, inicia *A Doll's House*, su drama social de mayor proyección e influencia. Es la obra que prende más en Lennox Robinson, hasta el punto de proyectarse en su drama *The Cross-Roads*. En ambas composiciones los personajes femeninos de Nora y Ellen, respectivamente, desarrollan el conflicto tan inherentemente humano de desear alcanzar y vivir en el amor sin desvincularse de su propia aportación a la sociedad, a la que permanecen apegadas. La obra de Robinson supone un desafío en la clasificación del drama como sátira social. *The Cross-Roads* resulta una obra peculiar como compendio de los más variados elementos y por la intencionalidad del autor de que constituya un reto en lo que a la figura femenina se refiere.



A Doll's House, Christiania, 1880. Boceto de la escena del baile de la tarantella del Acto II. Adaptado de *Ibsen, a Biography*, por Michael Meyer, 1971.

En el horizonte de Nora, una mujer ingenua, cariñosa y alegre, existe un idealismo fácil con el que ha embellecido el amor, un amor absoluto hacia su esposo que le impide advertir su egoísmo y las injusticias de la sociedad. Ellen, “an ignorant country girl from the wilds of County Cork, with a blind love for her country” (Robinson, 1909, p. 8), defiende enfáticamente y en exceso su concepto de entrega a la patria, e intenta confeccionarse una vida utópica en el campo junto a su esposo Tom. Pero, a su lado, igual que Nora, descubre la oscuridad; unas tinieblas derivadas de las múltiples dificultades de la propia naturaleza y existencia en el mundo rural. En un principio Ellen aparece para sustituir la monotonía existente en el campo e introducir el progreso con nuevas ideas adquiridas durante su estancia en Dublín; pero, su formación, su carácter abierto, su talante extranjerizante se van enfrentando de manera gradual al temperamento hermético, inflexible y hosco de Tom, que la considera causante de los infortunios que recaen sobre ellos. El personaje de Ellen va evolucionando hacia un deterioro físico, “she is dressed in an old and shabby dress; and her

prematurely grey hair is unkempt and dirty” (p. 39); también psíquico de incertidumbre, en paralelo a un escenario precursor de desgracias centralizadas sólo en su familia.

Torvald y Tom no son compañeros de viaje de Nora y Ellen, respectivamente; se convierten en creadores de problemas para sus esposas, que, a su vez, cuentan con la fuerza suficiente para reconocer la falsedad de sus situaciones y tratar de reconducirlas. Nora busca el camino de la libertad y la independencia tras experimentar una existencia de encierro y subestima; reivindica sus derechos como ser humano, prioritarios a los de esposa y madre. Ellen vive dominada por su deseo de entrega y servicio a la patria y a la sociedad con su aportación personal al campo. Aunque sabedora de la trágica realidad de su existencia, se niega a reaccionar y determina un rumbo contrario al de Nora: su emancipación y autonomía en Dublín dan paso a un excesivo sometimiento, opresión y cautiverio en el pueblo de Ballygurteen. La ceguera e inocencia que, finalmente, le invaden provocan que vuelva la espalda a su liberación, simbolizada por el personaje de Brian, convirtiéndose en víctima directa del confinamiento al que le somete Tom en su propio hogar; unas cadenas que rompe Nora con su incredulidad y franqueza. El reconocimiento hacia sus figuras es absoluto, porque son incapaces de vivir en la contradicción moral y emocional. Ambas proponen una búsqueda del amor ideal viviendo en la verdad.

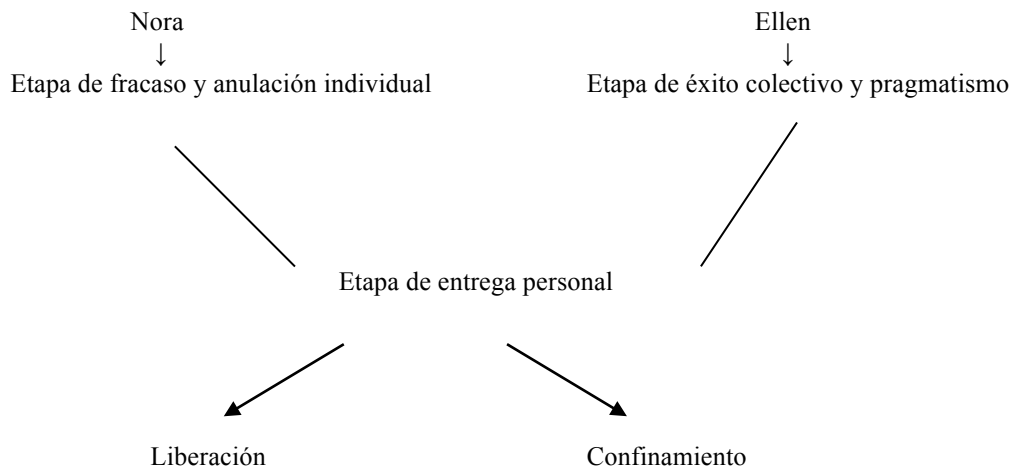
La obra de Robinson se inicia con la exhibición de posturas ideológicas ya consolidadas, de abierta contestación a la situación política por la que atraviesa Irlanda. En torno al Erin Debating Society se concentran fieles seguidores de la imperiosa existencia de claros aires de renovación. En este círculo de debates sus componentes masculinos descubren a una figura femenina, Ellen, “who is neither frumpish nor old taking an interest in patriotism and politics” (p.6). Ellen se ha convertido en una mujer de éxito, que ha obtenido el reconocimiento del grupo de intelectuales varones, que la integran en su círculo: “She is one of our most intellectual members now” (p. 8). El amor ciego por su país le incita a desear que

se ofrezcan soluciones concretas que rompan con la monotonía prevalente, un compromiso pragmático y efectivo por Irlanda. Habla con sinceridad y muestra una consonancia con el espíritu de los tiempos; Ellen “would do something big for Ireland – sacrifice herself if necessary” (p. 8), algo que sus colegas rechazan y temen abordar abiertamente. La vida de Ellen parece ofrecer resultados prometedores.

En el caso de Nora la situación es exactamente la contraria. Su vida es un quebradero de cabeza a partir de que afronta una situación con su marido de continuo engaño para salvarle de una grave enfermedad por exceso de trabajo: “Resuelta Nora a salvarle a toda costa, pidió al abogado Krogstad, condiscípulo de Helmer, mil doscientos escudos, haciendo creer a su esposo que se los había dado su padre poco antes de morir” (Albert, s.f., p. 263). Esta realidad provoca que su felicidad sea aparente, porque verdaderamente vive sumida en preocupaciones y angustias opresivas que se convierten en todo un desafío para ella. La existencia de Nora no resulta, en absoluto, satisfactoria. Por auxiliar a su esposo se ve inmersa en la compleja aventura de solicitar un préstamo con el desconocimiento de aquél. Desde ese momento su versión del mundo ya no es de dicha y felicidad; a su vida se incorpora el ya mencionado acontecimiento, bastante grave como para intervenir e influir de manera decisiva en ella. Un hecho que se convierte en factor desencadenante de la percepción realista de Nora de una existencia propia vacía, de aislamiento y soledad.

Las figuras de Ellen y Nora se nos presentan, primero, rodeadas por un colectivo de personas; entre todos simbolizan la unidad social y familiar, respectivamente. Sin embargo, dos circunstancias descomponen dicha unión: la obsesiva entrega de Ellen a su patria y la de Nora a su marido las induce a adoptar distintos caminos para su auto-liberación. En esta trayectoria la primera sueña con una transformación colectiva nada artificiosa ni ilusoria, la de la sociedad rural; la segunda, con una conversión individual, la suya propia. Aunque

comparten estas dos afinidades, el destino final para cada una se despliega hacia el ostracismo y la reclusión para Ellen; la libertad y la independencia para Nora.



Las diferencias entre ambos dramas nacen en los comienzos: Ellen aprende a abrirse paso en Dublín en un mundo dominado por los varones, que se sienten finalmente compenetrados con sus ideales y muestran “an immense admiration for her – beginning life in a peasant’s cottage, and after three years in Dublin being what she is to-day” (Robinson, 1909, p. 8); sienten simpatía hacia la protagonista por su valía y talento. Nora experimenta desde el principio una serie de privaciones ejecutadas por su esposo. Éste se convierte en su creador; la exhibe y maneja socialmente como una muñeca. No alberga ningún sentimiento de consideración, estima y reconocimiento, nunca se apiada de su *víctima*, porque la considera su juguete: “Muñeca fué [*sic*], muñeca en casa de su padre y muñeca ha sido en casa de su esposo. Sus hijos son muñequitas también” (Albert, s.f., p. 271).

El recorrido de Ellen es inverso al de Nora. Su instinto de entrega a la patria le impulsa a realizar el sacrificio de retroceder en su camino hacia el éxito alcanzado en la capital; su astucia y habilidad, sus dotes de oradora, manejados ágilmente en Dublín, no son suficientes fuera del contexto urbano adecuado al pretender adaptarlos a su nueva situación en

el campo. La deficiencia de Ellen radica en la trivialidad que otorga a la esencia de lo espontáneo y natural de la vida, que incrementa su privación de libertad. Ellen muestra su resentimiento hacia una sociedad vacía de responsabilidades y compromisos. Su pragmatismo es un instrumento al servicio de la comunidad, en especial cuando de forma accidental selecciona cuidadosamente a su esposo para servir sus propios fines de compromiso y entrega a la sociedad. Éste es un gesto de tenacidad que se repite en cada uno de los momentos en que ha de rehusar a su único pretendiente. Entregarse al amor natural y verdadero que siente por Brian, hombre culto y refinado, en beneficio propio significa derrota, sencillamente porque “there is a third reason for marrying besides love and personal advantage. There is marrying for a third person’s sake – marrying for the advancement of some one else, the advancement of the nation, or perhaps of one’s family” (Robinson, 1909, p.11). Pero, como le sucede a Nora, la sociedad, representada en la figura de su esposo, no recompensa su entrega y sacrificio incondicionales por Irlanda, transformando en desacertado el retorno a sus orígenes en el campo, donde su esposo Tom se muestra insensible ante las desventuras y desgracias que afligen a la pareja. Ellen, que se ha mostrado siempre decidida y segura, va a sucumbir a una trampa cuando, actuando con libertad, decide el trágico destino al que ella misma se encamina junto a su esposo Tom. Éste y Torvald muestran una continua coherencia desde el principio; su sinceridad se adivina en todo momento, y no resulta desmesurada cuando se observa en ambos que el fin primordial que persiguen es el económico: Torvald “dejó su empleo en el ministerio, porque no tenía esperanzas de ascender y necesitaba ganar más” (Albert, s.f., p. 163). El matrimonio concertado de Tom con Ellen, “a good, capable, managing wife” (Robinson, 1909, p. 22), resulta una acción prometedora para la consecución de una meta demasiado tentadora de intereses crematísticos y prosperidad de la tierra como para desaprovecharla.

Dublín se ha convertido en una escuela de aprendizaje para Ellen; para Nora lo ha sido su convivencia con Torvald. Ambas han vivido en un escenario de falsa felicidad y experimentada soledad; desean mirar hacia delante. Ellen, sin saber que finalmente se embarca hacia un destino de experiencias adversas y tortuosas con Tom, su nuevo instructor; Nora, hacia su transformación personal y fortaleza individual. Tom representa el contrapunto a los principios y valores de Ellen de compromiso, sacrificio, pragmatismo y lucha frente a las adversidades. Si en la capital ésta ha sentido felicidad en un entorno de aprendizaje abierto y social, en el campo experimenta una vida desproporcionadamente cerrada e individual; el mismo escenario que Torvald ofrece a Nora de entrega exclusiva a él y a sus hijos. Dublín ha ofrecido a Ellen muchas ventajas para sus propósitos y metas sociales, concediéndole la oportunidad de convertirse en una figura intelectual que transmita una nueva fuente de conocimientos al resto de sus compatriotas sobre la obligación de descender al terreno de lo pragmático para el progreso, el bienestar y la autonomía de la nación. Dublín le sirve de base para este fin; pero, las convenciones, las ideas y la incultura exhibidas en su nuevo entorno campestre suponen el desaprovechamiento de su talento. Campo y ciudad representan, de forma notoria, el contrapunto social a dominar por Ellen.

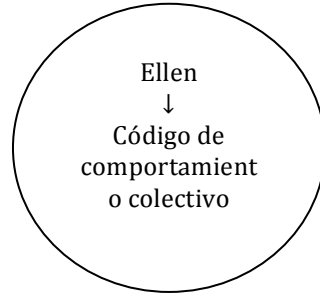
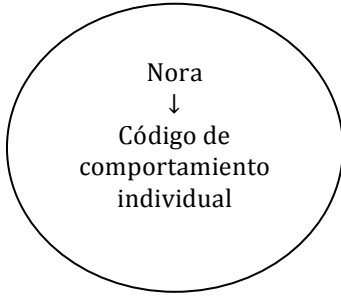
Nora y Ellen se nos muestran como personas prometedoras que pretenden girar sus vidas hacia una dirección nueva. En esta trayectoria resultan superiores a sus parejas a nivel intelectual. Cuando los maridos perciben la valía de sus esposas como entes individuales su mayor esfuerzo se centra en detenerlas, intentando ejercer una eficaz manipulación para que no disfruten de libertad de acción. La clave para que no escapen podría centrarse en lo único que les queda como máxima tentación: en Nora, la entrega a sus hijos como obligación de cara a la sociedad; en Ellen, la consagración a la tierra como servicio a la nación, el único amor que conoce y experimenta.

El desdén de Torvald y Tom hacia sus compañeras revierte hacia ellos a los ojos del lector, que siente lástima por lo malintencionado de sus acciones actuando de mala fe con aquellas. Los sentimientos que despiertan no son nunca de simpatía. Ambos culpabilizan a Nora y a Ellen de todos los respectivos males, y ambos toman la determinación de *educarlas* y hacer de ellas verdaderas esposas. En este punto de su recorrido coinciden y se encuentran las dos protagonistas, cuyo temperamento se caracteriza por un marcado equilibrio y sensatez. Ellen, en su carácter pragmático de entrega y renuncia a sí misma por su país; Nora, en la búsqueda de su propia identidad para poder hacer frente a la futura educación de sus hijos cuando haya definido su personalidad: “¿Son sagrados los deberes de la mujer para con el marido y los de la madre para con los hijos? Ella tiene otros no menos sagrados: sus deberes para consigo misma” (Albert, s.f., p. 272). Ellen, en cambio, no desea que se opere en sí misma ninguna transformación; se siente profundamente comprometida y compenetrada con su papel de activista social; ella “is all fact, cold fact; and some day – well, facts make a hard pillow” (Robinson, 1909, p.9). Su excesiva e intensa entrega a la comunidad se vuelve contra ella como sujeto independiente; su triunfo social se torna fracaso a nivel personal. Nora, en cambio, se niega a que sus obligaciones como madre que ha de formar y preparar a sus hijos para enfrentarse a la sociedad se alcen como una barrera para la consecución de su esperanzada liberación.

Nora ya no puede continuar unida a un hombre que ha anulado su persona, la ha manipulado y exhibido porque no logra liberarse de las convenciones. Al escucharse a sí misma prevé un permanente estatismo con la perspectiva de los años, y determina no doblegarse; se niega a vivir hundida en la resignación. Ellen, con un reflejo de esperanza, confiaba en poder modificar con éxito su trágica situación personal igual que la de su comunidad; pero, fracasa al sentirse responsable de todo; no sabe reaccionar a tiempo ni improvisar su libertad; ya demasiado tarde, se convierte en espectadora y víctima de una

futura existencia brutal de esclavitud y ostracismo imposible de evitar. La vuelta a sus orígenes supone un descenso, y una regresión social y personal. Nora puede permitirse *alardear* de su propia elocuencia final frente a Torvald y *deleitarse* con ella; Ellen compromete su honra y se dobliga a Tom como consecuencia de ese discurso de enraizado pragmatismo social que compromete su vida personal. En ese momento aprende que las incoherencias demasiado tentadoras en los individuos encauzan posteriormente hacia contratiempos nada prometedores. Todo hacía suponer que Ellen alcanzaría su meta dorada de aportación personal de éxito a su país. Pero el escenario en el que decide desenvolverse no ofrece muchas ventajas a sus propósitos. La falta de revisión por su parte de nuevas metas individuales, en la línea de Nora; su obsesión y resentimiento hacia una sociedad que no recompensa su total entrega; su insistencia por continuar en la misma tendencia de mostrar falta de dignidad y amor propio hacia su persona, resultan absolutamente inadecuados para su futuro. Como la misma Ellen reconoce, “if Ireland’s at the crossroads, indeed I am too this day; and ’tis hard to know which is the right road to take” (p. 35). Dirige su vida hacia una encrucijada de la que Nora sabe salir, pero ella no. Nora, que se siente una fracasada en su revisión del pasado junto a Torvald, percibe la vida en el exterior como una tentación demasiado poderosa como para desaprovecharla; Ellen, que nunca antes ha experimentado ningún sentimiento de frustración, se distancia de su pasado de éxito y de su círculo intelectual de amistades; prevé con carácter premonitorio una existencia de desesperanza y tristeza permanentes consecuencia de su elección final de reclusión junto a su esposo.

El sueño definitivo de Ellen es cierta flexibilidad para que se pueda formar un comportamiento colectivo coherente y construir un contexto social que actúe de soporte para dicho proceder. En Nora queda bien definida la peculiaridad de su persona gracias al contexto familiar carente de sensibilidad, pero conducente a un código especial de comportamiento individual convertido en su vía de escape:



SEGUNDA PARTE: MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 3: Lennox Robinson y su entorno familiar y social

3.1. Infancia: Westgrove, Kinsale, Ballymoney

La excepcional figura de Lennox Robinson como dramaturgo es la culminación de una vida y un proceso de experimentación y asimilación creadora localizado en el devenir de la dramaturgia de crítica social. No cabe duda que el ámbito familiar y social de Robinson influye directamente, desde su infancia, en las tendencias y preferencias futuras del dramaturgo por la constitución y expansión del drama irlandés. Él mismo afirma: “You are part and parcel of your environment, of your parents, your education, the state of the world into which you have, willy-nilly, been born” (Robinson, 1942, p.9).

Siendo el menor de siete hijos (incluidos dos gemelos que fallecieron), las figuras de sus padres, Andrew Craig Robinson y Emily Jones Robinson, así como las de sus hermanos – Monty, Nora, Tom y Arthur -, se hallan siempre presentes no sólo en las primeras etapas de su desarrollo y madurez personal, sino también profesional. Así los define con certeza, teniendo en cuenta que la frágil relación de sus hermanos con él durante la infancia marcará la pauta de los sentimientos y el carácter de Lennox: “I had charming, sympathetic parents. My brothers and my sister were not more unfeeling than most brothers and sisters are to the youngest, the weakling of the family. But I was disagreeable, unhappy child” (p. 13).

Su nacimiento el 4 de octubre de 1886 en Douglas, County Cork, bajo un entorno familiar próspero, le hace ser partícipe de una realidad económica favorable mientras su padre mantiene el cargo de agente de bolsa. Es una época de bienestar que coincide con la estancia de la familia en Westgrove, primer hogar que conoce Lennox: “The first home is Westgrove, where my parents went in 1885, a year before I was born, they stayed there till 1892” (Robinson. L, Robinson. T., & Dorman, 1938, prólogo). Su infancia transcurre pacíficamente, siendo de pleno consciente de las desigualdades económicas entre las distintas

familias; por ejemplo, entre su tía y su madre: “As a woman of wealth and fashion I realized the difference between her and my Mother. Mother was a poor curate’s wife, but Aunt Eleanore was married to a rich brewer” (pp. 11-12). Se trata de un periodo en el que el dramaturgo se mueve entre la objetividad y la subjetividad, a través de las cuales descubre gradualmente la identidad de las personas de su entorno, que le otorgan una visión de la realidad. Sus padres impulsan una aproximación e incorporación al mundo exterior: “My parents belonged to that generation which had a passion for scenery, especially mountains, they loved Switzerland and the English lake-country, and went there whenever they could (...) they belonged to no other country in the world, certainly not to England though they were firm loyalists” (pp.14-15). Esta actitud justifica su permisividad, el ofrecimiento a sus hijos de una visión más objetiva del mundo y de la necesidad de un conocimiento del exterior. Los primeros en poder optar a salir son sus hermanos Monty y Nora, quien no puede ocultar la admiración que le provoca su primera incursión fuera:

I began to pay visits to friends in Dublin, in Queen’s County, in Limerick. Before this, when I was fourteen and Monty was sixteen, we were both taken by our parents on a week’s visit to London, from which we returned alone while they spent the rest of their holiday at the Welsh Lakes (...) London seemed to me then as exciting and romantic and marvellous as Venice would have seemed ten years later. (p. 83).

En asuntos políticos, el año del nacimiento de Lennox despunta por la reacción negativa del gobierno británico al primer proyecto de ley sobre el autogobierno para Irlanda: “The same year that Lennox Robinson was born, Gladstone’s first bill to resolve the live issue of ‘Home Rule’ for Ireland was defeated in the English Parliament” (O’Neill, 1964, p. 27). Esta contrariedad no es obstáculo para que en los primeros diez años de la vida del pequeño dramaturgo se inicie en Dublín, con absoluto éxito, la fundación de la Irish National Literary Society en 1892, y de la Gaelic League en 1893:

During the first decade of Robinson's life occurred a series of events having important bearing upon Ireland's future political and cultural life (...) In 1891, Parnell died, leaving the country in deep mourning at the loss of his brilliant leadership; in 1892, Yeats promoted the founding of the Irish National Literary Society at Dublin; and in 1893, Douglas Hyde organized the non-political Gaelic League to preserve and revive the Irish language and culture. (p. 28).

En un periodo en el que la concepción del dominio de Inglaterra sobre Irlanda comienza a debilitarse y a ser cuestionada, la religión y la patria se convierten en componentes esenciales en toda familia irlandesa. Lennox es testigo en su niñez del permanente influjo de estas dos cuestiones en su propio entorno. El efecto de la polémica nacionalista juega un papel activo, especialmente, en sus padres, unionistas procedentes “from the staunchly Protestant Anglo-Irish class” (p.28); su tía, “a stern Protestant and Unionist” (Robinson. L., Robinson. T., & Dorman, 1938, p. 11); y su abuela: “One of Grandmamma's most marked characteristics was her fierce Protestantism” (p. 34). La determinación del padre de ser fiel a su vocación religiosa y ordenarse sacerdote a los cincuenta años “to satisfy a long and fondly cherished ambition” (O'Neill, 1964, p. 29), provoca cierto desconcierto, y encauza el esquema de actividades y el modo de vida del hogar. La disminución considerable de los ingresos de Andrew y el empeoramiento del bienestar de la familia implica una amenaza constante para el presente y el futuro económico de todos sus miembros: “His income as a clergyman forced Andrew Robinson into hard ways the rest of his life to bring up his family in a manner called for by his standing in the community. Only by selling off his small investments, little by little, did he manage to exist and to educate his children” (p. 29). Pero, Lennox acepta la realidad, y subraya como lo más significativo la línea vocacional que guía los actos de su progenitor: “All his life he had taken a leading part in Church affairs: in Christ Church parish Cork, in Douglas, in the Cathedral parish, as well as in the general affairs of the

diocese. In fact, there were few departments of Church life in which he had not done more than one man's share" (Robinson. L., Robinson. T., & Dorman, 1938, p. 49). Andrew ejemplifica una nueva concepción de compromiso con la sociedad de acuerdo a los patrones establecidos de fidelidad a uno mismo. El comportamiento de generaciones anteriores y las consecuencias de sus actos encierran una lección moral y didáctica que ha de perpetuarse en los hijos. Los sentimientos y las convicciones personales han de extenderse a una realidad que refleje la importancia de una actitud palpable de compromiso con nuestra comunidad. Esta actitud se proyecta en un afianzamiento de los hábitos religiosos, particularmente el último día de la semana; todos sienten que "Sundays were gala days (...) It was our parent's custom to drive – drive behind a horse, of course – three miles or so from Westgrove to the city and attend service at Cork Cathedral, and in turn two of us always accompanied them" (pp. 24-25).

El viraje laboral de su progenitor hacia el ámbito eclesiástico cuando Lennox cuenta con seis años de edad justifica la decisión de la familia de trasladarse a Kinsale:

I was born in a large country house a few miles from Cork City. I left there when I was six years old when my father surprisingly changed from being a stockbroker in Cork to being a Church of Ireland curate. Then followed seven years in Kinsale, an utterly individual seaside town in the same county. (Robinson, 1942, p. 13).

En esta época se ponen de manifiesto fenómenos como la marginación cultural de la mujer, la democratización del saber y la exaltación nacionalista. La pertenencia eclesiástica y el saber teológico del padre de Lennox constituyen un privilegio para la familia en cuanto a sus posibilidades de acceso a una cultura superior. El elevado nivel cultural e intelectual del cabeza de familia supone un estímulo para los hijos varones, que se hacen eco de la afición a la lectura del padre; también para Nora, quien lamenta la marginación de la mujer y la superioridad del hombre: "Girls were always a mistake; boys in every way superior; and even

one girl in a family of five was one too many” (Robinson. L, Robinson. T., & Dorman, 1938, p. 17); ésta adopta una actitud defensiva y reclama la igualdad cultural entre hombre y mujer. Su posición es comprensible, especialmente si se tiene en cuenta el fuerte influjo que ejerce sobre ella la madre de su madre, “a strong and decided personality. Her influence on me in my early youth was great” (p.32). Su desfavorable comparación responde a esa enorme infravaloración de la mujer característica de este periodo. Nora refleja su espíritu igualitario al expresar radicalmente la inferioridad femenina en lo que respecta a la formación intelectual; es preciso poner al alcance de hombres y mujeres una educación y unos conocimientos semejantes que propicien la elevación del nivel cultural de la población: “A little later Tom and Arthur went also to the Grammar School, travelling up daily by train, and only Lennox and I were left to the ministrations of a governess I hated and who unfortunately lived with us. I was hungry to learn (...) my education almost ceased at that age save for the Latin that my Father taught me” (p.80).

La democratización del saber contribuirá decisivamente a la superación del individuo en sus luchas internas, y constituirá en gran medida un factor clave en la progresiva alfabetización y elevación cultural de un grupo social perteneciente ya a la élite. En este sentido, Nora representa el personaje más reaccionario entre sus hermanos, y justifica cómo en su infancia se pronuncia por un futuro y una posición contrarias a las socialmente predeterminadas para la mujer: “we [Muriel and I] were both intense readers and we discussed books and made plans for our future lives, which plans never included matrimony. We were both absorbingly anxious to be independent, to work lives of our own, to have careers” (p.81).

Mientras tanto, Lennox, entre los seis y los catorce años, experimenta un sentimiento de inferioridad y falta de integración con el resto de sus cuatro hermanos, sin importar la escasa diferencia de edad que le separa de ellos. Al no permitírsele intervenir en las

actividades y juegos que aquellos organizan ni relacionarse con sus amistades, busca su propia libertad y medio de diversión en otros entornos, como la naturaleza; allí, “he found much to admire and thus satisfy and ripen his romantic inclinations - green-arched, winding lanes; fields yellow with cowslips of buttercups; shower-sparkling trees; and lazy streams groping through shadowy woods” (O’Neill, 1964, p. 31).

El joven Lennox se convierte en una persona de naturaleza introvertida, hasta tal punto que esta “ingrained shyness remained to haunt Robinson nearly all his life, and (...) caused some to consider him either regrettably supercilious or irritatingly aloof” (p. 25). Sus reacciones subrayan su carácter modesto y retraído en círculos que rechaza y le incitan a un recogimiento: “This withdrawal within himself for his own diversion made him an agonizingly shy and very introspective young boy. So self-conscious did he become that whenever he was invited to parties, his usual means of excusing himself was to develop a headache by hitting his head against the wall of his bedroom” (p. 31). En su lucha interna en medio de un entorno familiar hostil y de incompreensión descansa su tendencia al aislamiento: “Only two and four years separated me from Arthur and Tom – yet there again was a gulf. They would have nothing to do with me. I daresay I was whining and difficult but their ostracism made me more difficult made me, in the end, different (Robinson. L., Robinson. T., & Dorman, 1938, p. 68). Bajo estas circunstancias, el joven dramaturgo se refugia en su madre, que, tras observar el gusto y la afición por la música que comparten ambos, reacciona favorablemente a que Lennox reciba clases de violín a los ocho o nueve años: “Gradually my love for music was noticed, and unfortunately encouraged by my Mother, I started to get violin lessons” (pp. 67-68). Esta dedicación inicial resulta suficiente para que, paso a paso, se acentúe su inclinación y preferencia hacia la música, y ya en la adolescencia cae en la tentación de guiar sus pasos profesionalmente hacia ella: “For a space of time, during his early adolescence, the thoughts of some day becoming a professional musician had even

greater allure for him than the prospects of a career in the literary world” (O’Neill, 1964, p.34); sin embargo, a pesar de su devoción, comprueba y se afianza en la creencia de su falta de oído para el violín: “For I loved music, it was my earliest passion. At eight or nine I started to learn the violin but played badly, had not a perfectly true ear” (Robinson, 1942, p. 14). Esto provoca una reacción drástica y el desestimiento de su empeño a nivel profesional:

“Regretfully he realized that he could never be an outstanding composer, that he had quite limited talent, and that the best he could hope for was to be a third-rate organist in some small Irish town” (O’Neill, 1964, p. 34). Aún así, su inmediato interés y habilidad con el órgano se ven recompensados cuando va gestando y componiendo canciones que posteriormente agradan y tienen éxito:

Later I tried to play the organ and might have succeeded with it but the organ at our church was a miserable instrument – its pedals were only down-pulls – and even the one at Bandon on which I took lessons was little better. But I wrote songs which led to those harmony and composition lessons and the songs were not altogether bad (...) long years afterwards, the music for the choruses of Yeats’s versions of *Oedipus Rex* and *Oedipus at Colonnus* and the singers, at any rate, liked them. (Robinson, 1942, p. 14).

En el terreno de la formación académica, como a Lennox se le obliga a prescindir de su asistencia a la escuela por su corta edad, además de una salud débil y delicada, su padre, su madre y su hermana se convierten en educadores y transmisores de conocimientos escolares para él. Dicho apoyo educativo contribuye enormemente al estrechamiento de las relaciones con su madre, pero también acentúa el distanciamiento y endurecimiento de la comunicación con su hermana:

I remained at home, being considered too young and delicate for school (...) My Mother and my sister became my teachers. My Mother loved teaching and I loved to

learn from her. My sister taught me French and Arithmetic and we hated each other.

My Father taught me Latin. (Robinson. L, Robinson. T., & Dorman, 1938, p. 69).

En este aspecto, Lennox se muestra reaccionario y se pronuncia explícitamente en contra de las diferencias de tratamiento hacia él con respecto a sus hermanos. Éstos asisten regularmente al instituto y entablan amistades con facilidad, mientras él permanece recluido y aislado. Como recurso más socorrido a su soledad e introversión halla la figura de su madre y la de otras personas mayores:

My brothers quickly found friends of their own age. I was younger; the puling hanger-on. There were expeditions when I was deliberately left behind, excursions on which I would be enticed behind barred gates and there imprisoned. I got more and more thrown back on myself. I got thrown back on my Mother and on older people. (pp. 70-71).

Sin embargo, su encierro representará una potencial fuente de beneficios para su futuro profesional como escritor, y guiará sus pasos hacia unos primeros contactos con personas maduras pertenecientes ya al círculo literario:

He found himself, time and again, being confined to the companionship of his mother and older people. But this seeming disadvantage turned out later in his life to have been an advantage. It helped, for example, to put him on easy terms with intelligent, capable, and dedicated older women such as Sara Purser and Lady Gregory. It also assisted him as a writer. (O'Neill, 1964, pp. 30-31).

Su prolongada reclusión en el hogar, y el ser rechazado en las diversas actividades y juegos infantiles le obliga a guarecerse en una escritura centrada en el entorno de los adultos: “Years afterwards when I began to write it was evident that one of the few things I could do well was to write the thoughts of middle-aged ordinary people. I am sure that this is because through all my childhood I had no friend of my own age, my closest companions were old

maids” (Robinson. L, Robinson. T., & Dorman, 1938, p. 71). En esta introducción de Lennox en el mundo literario han contribuido, además, con enorme fuerza sus progenitores, al fomentar el enriquecimiento intelectual de todos los hijos animándoles deliberadamente a la práctica de la lectura todas las semanas durante su infancia:

Between Sunday-school and tea-time there would be an hour or more for reading; no games were allowed on Sunday and one’s reading was censored (...) Yet I surreptitiously finished my first grown-up novel on a Sunday afternoon – *The First Violin* by Jessie Fothergill, and a heart-breaking romance I found it. (p. 135).

En Kinsale el futuro dramaturgo sigue siendo partícipe de un estilo de vida de soledad y escasa integración que no logran mejorar su carácter: “Reading what Nora and Tom have written about the social life of Kinsale I realize how little part I placed in it. It was unfortunate to be the youngest of five (...) I did not show myself friendly, I was peevish and tiresome, I was sentimental” (pp. 153-154).

Necesita superar un pasado de inestabilidad e inseguridad no sólo personal sino también académica, “the only examinations I ever passed were scripture ones” (p. 155); una confianza, evolución y madurez - física y psicológica - que experimenta a partir del traslado de toda la familia a Ballymoney tras ser nombrado su padre rector. La nueva vida en esta “small country parish ten miles West of Bandon, in the County of Cork” (Robinson, 1942, p. 14) contribuye enormemente al crecimiento interior de Lennox, gracias a que la familia recalca en un lugar donde se pueden permitir cierto bienestar económico y comodidades disfrutadas antaño: “This advancement allowed the family to leave behind them their unpleasant thoughts of Kinsale and to return to a life somewhat similar to the one they had spent at ‘Westgrove’. The new home had a walled garden, fruit trees, thirty acres of land for tillage, and pasture for sheep and pigs” (O’Neill, 1964, p. 32).

En este momento Lennox alcanza ya los catorce años. Aquí, vive de acuerdo a su naturaleza y personalidad; su ingreso en la escuela facilita su integración y desarrollo individual: “Now, I found myself in a light, an air, a surrounding which seemed entirely to suit my temperament. I no longer felt aloof and queer, I ceased to be a child, I became a boy. Within a few weeks of our arrival at Ballymoney I went to school for the first time” (Robinson. L, Robinson. T., & Dorman, 1938, p. 173). Su ostracismo de tiempos pasados desaparece hasta lograr una potencial liberación con un nuevo estilo de vida que implica un enriquecimiento personal. Con su asistencia a la Bandon Grammar School, para estudiantes protestantes, concluye su reclusión en familia y comienza su conocimiento del mundo exterior: “My brother Arthur and I travelled each morning by train to Bandon, ten miles away, to attend the Grammar School there” (p. 173). Lennox comparte un sentimiento de atracción y gusto por la escuela; ésta contribuye decisivamente a su éxito en todo lo referente a escritura y redacción: “I loved school (...) I learnt with avidity but superficially, got splendid marks from day to day, and had forgotten nearly everything when examination-time came. I was good at ‘compositions’” (p. 174).

El efecto positivo de una nueva ausencia escolar, interrumpida durante más de dos años también por motivos de salud, es el de recluirse y ejercitar la lectura: “As compensation for the gaps in his education, Robinson intensified his reading in the books in the small family library (...) He read Meredith, Hardy, and other modern novelists; he also borrowed such serious magazines as *The Cornhill*, *The Fortnightly*, and *The Nineteenth Century* from a lending library in Cork” (O’Neill, 1964, pp. 34-35). Su nuevo confinamiento favorece en gran medida su gradual interés e inmersión en la vida del campesino y el trabajador irlandés, unido al testimonio de su propia familia, convertida ahora en pequeños granjeros:

For more than two years I had to lounge at home (...) I was not forbidden reading and if we had had a better stocked library I might have grown a well-read man. I regret that

but I do not regret that now I had leisure and opportunity to get to know Irish country life, the life of the small farmer, the life of the labourer. For after a year or so my Father started to farm his thirty acres of land. We had a small dairy of seven cows, we had sheep and pigs, we had tillage and pasture-land. I kept fowls; I kept bees.

(Robinson. L, Robinson. T., & Dorman, 1938, pp. 175-176).

Se infiltra en la auténtica historia y literatura irlandesa a medida que va profundizando sus conocimientos con préstamos de libros, “histories of Ireland, Irish memoirs, books of every kind” (p.181). Adquiere los conocimientos suficientes como para comenzar a interesarse y a participar muy conscientemente de los nuevos movimientos asociados a lo autóctono irlandés; accede fácilmente a periódicos como *Nation* y *Sinn Fein*, instrumentos de comunicación escrita sobre la convulsa situación sociopolítica irlandesa; asiste por primera vez a la representación que realiza la Abbey Theatre Company de *Kathleen ni Houlihan* y *The Rising of the Moon*, en la Cork Opera House:

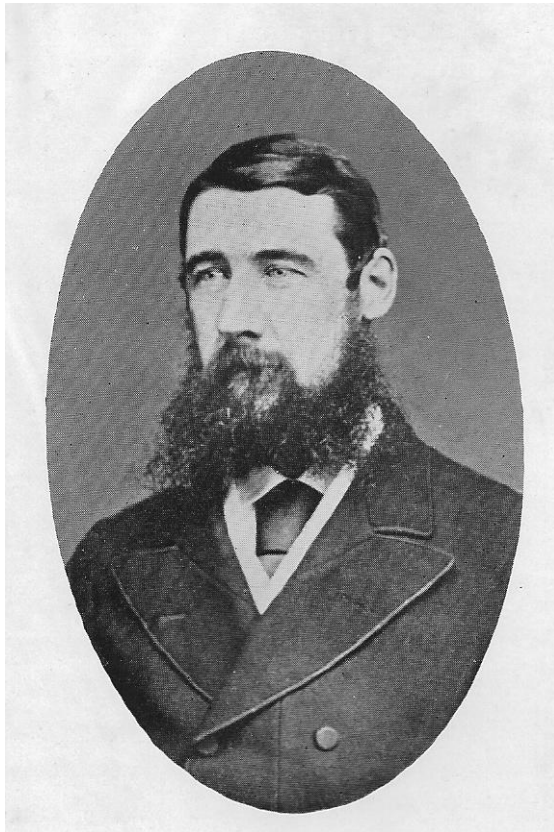
I had read the *Nation*; a year or so later I was to see in a little shop in Ballineen Arthur Griffith’s weekly paper *Sinn Fein* and buy it and subscribe later to his daily paper and buy Sinn Fein stamps to put on my letters, and to see one hot afternoon in the Cork Opera House a performance by the Abbey Theatre Company of *Kathleen ni Houlihan* and *The Rising of the Moon*. (pp.180-181).

El efecto más importante de la nueva situación de rehabilitación de lo irlandés es que, por primera vez, Lennox Robinson expresa abiertamente su inclinación por la política originaria irlandesa y se distancia de los círculos unionistas heredados de su familia: “Weaned away from the Unionist atmosphere of his home surroundings, he began for the first time to think seriously about Irish politics” (O’Neill, 1964, p. 35). Su fuerte carácter receptivo da la bienvenida al nacionalismo, que a la larga le encaminará de forma irreparable hacia su

consagración como dramaturgo: “His radical awakening not only made him a confirmed nationalist, but also opened wide the gates leading to his future career in the theatre” (p. 36).



Emily Jones Robinson. Adaptado de *Three Homes*, por L. Robinson, T. Robinson & N. Dorman, 1938, p. 80.



Andrew Craig Robinson. Adaptado de *Three Homes*, por L. Robinson, T. Robinson & N. Dorman, 1938, p. 32.



Lennox Robinson a los nueve años. Adaptado de *Three Homes*, por L. Robinson, T. Robinson & N. Dorman, 1938, p. 224.



Lennox Robinson a los dos años y medio junto a su hermano Monty, de diez años. Adaptado de *Three Homes*, por L. Robinson, T. Robinson & N. Dorman, 1938, p. 128.



Tom a los seis años. Adaptado de *Three Homes*, por L. Robinson, T. Robinson & N. Dorman, 1938, p.

176.



Nora, Tom y Monty hacia 1887. Adaptado de *Three Homes*, por L. Robinson, T. Robinson & N. Dorman, 1938, frontispicio.

3.2. Primeras incursiones en la literatura. Contacto con la Abbey Theatre Company: aproximación a los dramas realistas.

El periodo de convalecencia para recuperar fuerzas por el que se ve obligado a pasar Lennox Robinson a la edad de diecisiete años, recluido de nuevo en su hogar, contribuye enormemente al encuentro fortuito de éste con la escritura. Son unos años de “forced leisure” a los que el joven dramaturgo responde, entre otras actividades, con su incursión en el mundo literario. Se enrola en la publicación de una revista familiar mensual, *Contributions*: “With the aid of his cousin and any willing member of his family he brought out and wrote pieces for a small private monthly magazine called *Contributions*” (O’Neill, 1964, p. 34). Da la bienvenida a cualquier tipo de aportación económica y literaria que sirva para abastecer y mantener el proyecto, su primer estímulo hacia la dramaturgia:

Flora Cornwall and I started a monthly magazine called *Contributions*. Our relations and friends were pressed to subscribe money and stories and articles. Auntie Alice wrote for us, as did my Mother and Lambert Roe; Nora’s contributions were among the best, and from a short story of hers I made my first little play. (Robinson, L., Robinson, T., & Dorman, 1938, p. 182).

Robinson sube a bordo y capitanea una misión que dura varios años y que representa su impulso final hacia el mundo literario. Aunque decrece gradualmente la participación familiar en el nuevo proyecto periodístico, el dramaturgo y su prima continúan realizando contribuciones bajo seudónimo: “It existed for several years, the family’s literary inspiration growing thinner and thinner until finally my cousin and I wrote the whole paper ourselves under a variety of *noms-de-plume*” (Robinson, 1942, pp. 15-16).

La edición de la revista *Contributions* juega un papel activo en la definitiva expedición de Robinson por los círculos literarios. Por primera vez decide adentrarse en el

género de la poesía; en 1907, uno de los poemas que compone para su revista familiar es editado en el *Royal Magazine*:

In the early months of 1907 I wrote a little poem for *Contributions*, an admiring friend copied it and sent it to the *Royal Magazine* which accepted it. I was paid ten shillings and sixpence, it was given a page all to itself, was handsomely illustrated and someone asked permission to set it to music” (p. 17).

Como reconoce él mismo, se trata de una fecha y un poema realmente significativos para su persona, “they establish probably the most important week in [his] life” (Robinson, L., Robinson, T., & Dorman, 1938, p. 217). Su imaginado éxito como poeta le impulsa a asistir por primera vez en la Opera House a una representación teatral por la Abbey Theatre Company de cuatro obras de un acto cuyos autores le resultan prácticamente desconocidos: *Kathleen ni Houlihan* (Yeats y Lady Gregory), *The Hour Glass* (Yeats), *The Jackdaw* (Lady Gregory) y *The Rising of the Moon* (Lady Gregory):

A day or two after my becoming a successful poet (as I thought) I went to Cork on a very hot Saturday afternoon to see a performance at the Opera House by the Abbey Theatre Company. I had read about the Abbey’s plays and players in the newspapers and with some small interest. I had read some of Yeats’s poems in Stopford Brooks’s anthology of Irish verse and had reproduced them in *Contributions* but Lady Gregory and Synge were only names to me. That Saturday afternoon I saw four one-act plays: *Kathleen ni Houlihan*, *The Hour Glass*, *The Jackdaw*, and *The Rising of the Moon*. Willie and Frank Fay and Arthur Sinclair were playing and Sara Allgood and Maire O’Neill. (Robinson, 1942, p. 17).

Esta primera visita al teatro representa un momento que se graba indeleblemente en la mente del joven dramaturgo; despierta su expectante interés y una gran conmoción, ocultas hasta entonces: “The theatre was very empty, I am sure there were not fifty people in it. I sat

in the pit. The effect the plays had on me was magical. Certain national emotions and stirrings hidden from my good Unionist parents were crystallized for ever by *Kathleen ni Houlihan*" (p. 17). El impacto es fulgurante, y automáticamente incrementa su necesidad de un compromiso con la realidad. Robinson se decanta claramente por la dramaturgia de línea realista como vehículo de transmisión de denuncias sociales:

Here on the Cork stage was life, real Irish life though the plays, apart from *The Rising of the Moon*, were non-realistic, the time of realistic drama was still to come. It came on me in a flash, as a revelation, that play-material could be found outside one's own door, at one's own fireside. (p. 18).

El aumento de su atracción por los nuevos descubrimientos en el entorno de la dramaturgia consigue su acercamiento definitivo al mundo del teatro, así como su reconocimiento y admiración final hacia el tipo de obras realistas y los magníficos actores asignados para representarlas, por aportar verosimilitud escénica. Es un drama moderno de sociedad en el que adquieren relieve la fuerza imaginativa del espectador, y la fidelidad realista y de ambiente:

And if the plays moved and surprised me for their subject-matter, the players did so also. If the plays seemed real, so did the players. I had been accustomed to players who moved somewhere, anywhere, at the end of almost every speech, who never made a direct exit but always turned half-way and again at the door to deliver their penultimate and ultimate speeches. But these players behaved on the stage like human beings. They moved only when movement was natural and necessary, they used very little gesture and so when a gesture happened it took on tremendous importance. They spoke beautifully and clearly, they used an Irish accent and were seemingly not ashamed of it, they never looked at their audience and seemed unaware of its paucity. (p. 18).

Robinson insiste en destacar hasta qué punto “those two hours in the pit of the Opera House in Cork made me an Irish dramatist” (Robinson, L., Robinson, T., & Dorman, 1938, p. 219). Inicia el abordaje de una nueva dramaturgia de tono realista con su primera obra en un acto, *The Clancy Name*, basada en una historia que su hermana Nora aporta a la revista familiar; obtiene el reconocimiento por parte del Abbey Theatre:

I wrote a play as harsh as the stones of West Cork, as realistic as the midden in front of an Irish farm-house. It was only one-act long, it was called *The Clancy Name*, and the theme was taken from a story of my sister's which had appeared in our family magazine. The little play was sent to the Abbey Theatre, was acknowledged and then followed many months of silence. (Robinson, 1942, p. 19).

Una de las fechas de mayor interés y más significativas para el autor es el jueves 8 de octubre de 1908 en que se anuncia la producción de su drama de campesinos, *The Clancy Name*, tras una serie de cambios en la programación del Abbey Theatre: “Suddenly, the play was announced for production, and by a happy coincidence it was dated for the day of my brother Arthur's wedding in Bray – Thursday, October 8th, 1908 – and as we were all travelling to Dublin for the wedding I would be able to see my play” (Robinson, L., Robinson, T., & Dorman, 1938, p. 220). Ese día Robinson logra encontrar el momento de dirigirse, junto a algunos miembros de su familia, al Abbey Theatre, su “spiritual home for so many years” (Robinson, 1942, p. 20). Un hecho de repercusión personal para el joven dramaturgo es la ausencia de los tres directores del Abbey por entonces: “The Directors then were Lady Gregory, Yeats and Synge but none of them was in Dublin” (p. 20); además, el descubrimiento del giro definitivo de la orientación de las obras que se representan y el reconocimiento del público asistente hacia su composición:

The evening began with *In the Shadow of the Glen* – my first Synge – Maire O'Neill matchless as Nora. In spite of the poetry of its prose it was nearer the country life I

knew than anything I had seen that August afternoon in Cork. My play followed it with Sara Allgood magnificent in the leading part and the audience seemed to give it a good reception. (p. 20).

No obstante el ataque directo hacia la obra realizado por el periódico nacionalista *The Freeman's Journal*, que la considera controvertida, “a shame and a disgrace”, su autor no sólo es vitoreado y aclamado por el público en el escenario, sino defendido y solicitado por miembros del círculo literario teatral:

But on Saturday night – the play was only put on for three nights – I was called before the curtain and applauded, and Mr. Stephen Gwynn, whom I did not know, wrote a letter in my defence and Mrs. Brown-Potter who was playing *Lady Frederick* at the Gaiety Theatre went to the matinée on Friday, made me sit beside her and asked me to write a play for her. (Robinson, L., Robinson, T., & Dorman, 1938, pp.221-222).

Este primer éxito de Robinson en el escenario preconiza su suerte, y presenta evidencias de su triunfante futuro como dramaturgo consagrado en los dramas de naturaleza realista. A partir de este momento siente la necesidad de que proliferen sus visitas al Abbey, y se sumerge con intensidad en la composición de un segundo drama más extenso, también de corte realista campesino, *The Cross Roads*:

After the play's little run was over I stayed on near Dublin, at Bray, for a few weeks, visiting the Abbey each week and spending windy mornings on the esplanade writing another play. It was called *The Cross Roads* and it consisted of a prologue and two acts. I wrote it backwards, the last act first, then the second, finally the prologue. Its quality definitely degenerated and the last act was the best act of the play. This play, like *The Clancy Name*, was peasant tragedy of the most ruthless kind. The country-people in these plays though not without humour, not without some fine qualities, were for the most part avaricious, mean, drunken, brutal. (Robinson, 1942, p.21).

Con entusiasmo observa cómo, de nuevo, una obra suya despierta el interés del Abbey, que acepta su producción. Alcanza un éxito inmediato por mantener intactos elementos de exposición de la dura realidad social irlandesa y pensamientos de las nuevas generaciones:

The Cross Roads, owing largely to the magnificent acting of Sara Allgood and Arthur Sinclair, had a success beyond its deserts. But apart from its acting it succeeded, I think, because it and its small elder brother brought for the first time on the Irish stage harsh reality. It was part and parcel of what the young generation was beginning to think about Ireland. (p.21).

Consigue evocar la conciencia para un nuevo despertar de Irlanda. El entusiasmo que provoca la nueva situación de renacimiento de lo autóctono va asociado a una intervención estratégica y al refuerzo de dicho resurgir con fundaciones como la Gaelic League y la Irish Literary Society:

From the foundations the country now had to be built anew. Our language had to be captured before it was too late – and so Douglas Hyde and the Gaelic League. Our ancient culture remembered – and so the Irish Texts Society. We must educate ourselves – and so the Irish Literary Society. We must spend twenty years in the wilderness. We must criticize ourselves ruthlessly. (Robinson, L., Robinson, T., & Dorman, 1938, p.223).

Con la presentación y aceptación de las obras *The Clancy Name* y *The Cross Roads* Robinson obtiene la victoria personal de ser considerado por Yeats uno de los “three Cork realists” junto a T. C. Murray y R. J. Ray, (p. 223). Inesperadamente, el joven dramaturgo inicia el camino de alcanzar cotas muy altas de reconocimiento público como autor de obras de crítica social. Este desenlace elimina definitivamente esas dudas iniciales que le habían hecho flaquear en sus comienzos.

3.3. Implicación social y división familiar: acercamiento literario al nacionalismo

irlandés

Conforme la problemática nacionalista irlandesa alcanza gradualmente cotas cada vez más altas, crece también de manera distintiva la contribución social a toda obra de propaganda anti-inglesa. La guerra propagandística va forjando el desentusiasmo y odio que invade progresivamente a gran parte del pueblo irlandés, y, aunque se atraviesa por momentos en que se pretende acallar el floreciente nacionalismo, el adverso estado de la situación deja una profunda huella que marcará la información en una cerrada defensa de la realidad de los hechos.

Por lo general, directa o indirectamente, la familia Robinson, de firmes principios unionistas, acepta las estrictas restricciones impuestas por los ingleses; pero, al mismo tiempo, promueven actividades de compromiso colectivo. De condición social modesta y mínima influencia en las esferas culturales, políticas y religiosas, gracias a sus conocimientos, Andrew Craig Robinson es quien proporciona a sus hijos su mayor fuente de atracción e interés: el entusiasmo y la afición a la lectura. El único factor por el que se advierte enseguida en la familia un interés directo es de carácter religioso y no político: el protestantismo, hacia el que sienten un firme arraigo sus progenitores. Se convierte en el indicio por donde se infiere su inicial falta de entusiasmo nacionalista o unionista en lo relativo a la verdad del país. En la explicación que nos ofrece el dramaturgo comenta hasta qué punto,

It was characteristic of them and of their class that though they were of Ireland – their families having been in Ireland for many generations – they were slightly déraciné, they didn't quite “belong”, yet they belonged to no other country in the world, certainly not to England though they were firm loyalists. (Robinson, L., Robinson, T., & Dorman, 1938, pp. 14-15).

A pesar de que un sector de la población duda de la legitimidad del Home Rule, éste se va introduciendo con evidencia; el aparato propagandístico del nacionalismo pretenderá amedrentar a los ingleses, al mismo tiempo que crear un clima de confianza y entusiasmo entre los irlandeses: “In the ‘eighties and early ‘nineties, however, Home Rule was a very live issue indeed. All the men on the place, and also the maids, were Ardent Home Rulers” (p. 44). Lejos de acobardarse, la población se reafirma en su nacionalismo, provocando éste, incluso, escisiones entre el sector masculino y el femenino: “In the Parnell split the men were all anti-Parnellites, the majority of the women (...) were supporters of the ‘Leader of the Irish race at Home and Abroad’. It is difficult for those who did not experience it to realize how fiercely passions raged at that time” (pp. 44-45).

La familia Robinson nunca disfraza sus propias opiniones en lo que respecta a la realidad sociopolítica. Son unionistas convencidos e intachables, que siguen con la misma tónica de no rebatir la cuestión del enfrentamiento con los ingleses. El padre es definido como “a true blue Conservative”, y sostiene la opinión de que “W.E. Gladstone, Charles Stuart Parnell and His Satanic Majestic ran a neck-and-neck race for the Furnace Stakes” (p. 46).

En una sociedad dividida en Iglesia y Estado, “State being represented by the British Army” (p. 120), la religión es la única adhesión fervorosa que inspira y complace a Andrew en medio de un clima de dominio y control de la vida social irlandesa por parte de los ingleses: “The big barracks on the hill near the station dominated the houses of the town, the regiment which occupied it dominated the social life, and when a new regiment came the excitement for a week or two was intense” (p. 120).

En los momentos de mayor hostilidad ambos progenitores se implican y comprometen socialmente a nivel personal. Andrew, un demócrata, como le define su hijo Lennox, “visited their parishioners at regular intervals, talked to them of religious matters, held prayer-meetings and Bible-classes, busied themselves on diocesan boards” (p. 110); en cuanto a

Emily, “started a working-party for the soldiers and for weeks and months every Tuesday her friends would gather in our dinning-room, knit cholera belts and Crimean helmets and make grey flannel shirts” (p. 121). La situación de conflictos bajo la que vive Irlanda, - generadora de violencia, deshumanización y monstruosidades, - y el ejemplo de compromisos y obligaciones contraídos por ambos progenitores causan un efecto positivo en la familia Robinson. Los padres son un ejemplo representativo de los deberes sociales contraídos bajo un idealismo práctico, que se ha de buscar conseguir y aplicar en detrimento de actitudes radicales, crueles, brutales y carentes de sentido. No resulta pernicioso experimentar cierta penuria y necesidades, sin alcanzar niveles de pobreza, que ejerzan un fuerte influjo en la credibilidad de la educación moral:

We had very little pocket-money. A penny week until we were ten years old, and then for the next few years five shillings a quarter. We never got presents of money. It used to astonish me in English schoolboy stories to find that English uncles visiting their nephews would always at parting tip them a sovereign. We had two uncles but they never tipped – not through meanness but because such a thing was not an Irish habit. Our boy friends had a little more money than we had, but not much, and I do not remember ever being conscious of poverty. (p. 128).

Frente a una incipiente realidad convulsa, el periodo de la infancia de Lennox, en torno a 1898, que transcurre en Kinsale, “was strongly Protestant and anti-National” (p. 129). Existe el temor latente de la creación de un estado de insurrección contra cualquier elemento o factor inglés. La familia Robinson observa la firme denuncia y resistencia de los nacionalistas, una situación con serias influencias en el joven dramaturgo durante su niñez: “The coming year would be the anniversary of 1798 and God grant that those dreadful Nationalists would not attempt an insurrection of some sort. It was the only time, in Kinsale days, that I remember the political situation impinging on my childish mind” (p. 130).

En aquellos años Lennox siente que los desmanes que cometen los nacionalistas son un ejemplo representativo de lo que constituye un idealismo distorsionado y peligroso: “Vaguely I felt that Nationalists didn’t believe in England and were consequently dangerous” (p. 130). La desmoralización resulta imposible a medida que se acrecientan el volumen de las protestas y el alzamiento contra Inglaterra, en una Irlanda con parte de su población de criterio tendente a la disuasión por una visión de la realidad recortada y distorsionada; la familia Robinson pertenece a este grupo. El pueblo se llena gradualmente de odio y de miedo mientras denuncia la continuidad del dominio de los ingleses como invasores de la nación irlandesa en la reconquista de su propio país.

La religión es el factor de apoyo que ha de estimarse más provechoso a nivel social y personal para los Robinson. Su influjo en la vida diaria es decisivo si tenemos en cuenta la profesión de clérigo del progenitor en una Irlanda protestante y católica donde “the gulf between the two Christian religions was very wide” (p. 130). El protestantismo ejerce una supremacía sobre el catolicismo; representan,

a stock that thought Catholics – ‘Roman Catholic’ of course they would call them – were damned beyond hope of redemption. These Protestants had the forlorn hope that somehow, by distribution of Bibles here, by free clothes and meals and tracts there, Ireland would be weaned from ignorance and wafted to a Protestant heaven. (pp. 130-131).

La religión adquiere grandes dimensiones en una comunidad que la considera “its chief reason for existence” (p. 132). Se sitúa en la primera línea de las inquietudes personales de la sociedad irlandesa, hasta el punto de que resulta difícil imaginar sus vidas sin la experiencia religiosa, de una gran profundidad y extensión. La naturaleza de este sentimiento, y la inclinación a su conservación y desarrollo ejercen un importante efecto en Nora, Tom y Lennox: “They all attended their own place of worship on Sunday morning (...) We were

really impressed by the fervour of the men, and we immensely enjoyed joining in their wholehearted singing” (p. 141).

Para Lennox es evidente la dimensión religiosa y la poderosa influencia que ejerce sobre su progenitor, quien manifiesta una gran constancia en su vocación sacerdotal y, consecuentemente, en su servicio a Dios y al prójimo: “Goodness knows my Father was not in the least degree high church, he only wanted everything in the service of God to be beautiful and dignified” (p. 172). La respuesta del joven dramaturgo a la actitud profundamente ejemplarizante y disciplinaria de su padre está en la línea de comenzar a experimentar cierta inquietud por el ambiente sociopolítico. A la edad de dieciséis años no hay prácticamente obra de teatro que no ejerza cierto influjo en el autor; finalmente, estos primeros dramas le llevan a la consideración de que hasta ese momento su vida ha girado en torno a la profunda huella que le marca la familia: “It was then that I came to know a family which had a great deal of influence on my life (...) They were Nationalists but rather by inheritance than by conviction” (p. 179). Para Robinson este momento resulta decisivo, pues entran en escena los primeros indicios de curiosidad e interés por la situación política irlandesa: “For the first time I began seriously to think about Irish politics, for the first time I met Nationalists of my own class. They had hundreds of copies of the old *Nation* newspaper and I read these eagerly” (pp. 179-180). Hasta este momento reconoce que “politics played little part in our lives” (p. 180); ningún miembro de la familia transmite inclinaciones políticas a la hora de determinar o no su grado de participación en la nueva dirección hacia la que se encamina la sociedad; sin embargo, el conocimiento que Lennox va adquiriendo de la realidad mediante la lectura de periódicos como *Nation* le conducen gradualmente a un acercamiento literario y cultural de carácter nacionalista irlandés:

A year or so later, I was to see in a little shop in Ballineen Arthur Griffith’s weekly paper *Sinn Fein* [*sic*] and buy it and subscribe later to his daily paper and buy Sinn

Fein's [*sic*] stamps to put on my letters, and to see one hot afternoon in the Cork Opera House a performance by the Abbey Theatre Company of *Kathleen ni Houlihan* and *The Rising of the Moon*. (pp. 180-181).

Se adhiere a la corriente de adquisición de material autóctono irlandés gracias a los contactos que mantiene con fervientes nacionalistas: "My friendship with the Daunts deepened. They lent me histories of Ireland, Irish memoirs, books of every kind, to supplement our rather meagre library" (p. 181).

La última etapa de toda la familia unida que transcurre en Ballymoney significa para los Robinson oportunidades de progreso e implicaciones sociales. En esta ocasión, especialmente para Emily por su participación activa en organizaciones y movimientos sociales: "her activities in connection with the Girl's Friendly Society increased, she went about speaking for that Society, and, later, for the Mother's Union, not only in our own diocese but farther afield. She became a recognized and valued spoke in the diocesan wheel" (p. 208). El crecimiento personal no se produce sólo en ella; se detecta también en Andrew por su intrínseco interés en realizar pequeñas aportaciones y servicios a sectores necesitados de la sociedad:

To Father, also, Ballymoney brought opportunities for self-development (...) He read and wrote untiredly and attained a recognized place amongst the scholars interested in such subjects. He read papers before learned societies in London and elsewhere; as Donnellan Lecturer he expounded his views to the students of Trinity College, Dublin; he published several books; he contributed – in later years generally by request – a large number of articles to publications in these islands and in America. (pp. 209-210).

En la transmisión cultural transferida al entorno familiar de Lennox desde la infancia por la formación de nivel superior de su progenitor, se fundamenta la valoración positiva hacia la dramaturgia y el desarrollo del talento oculto como dramaturgo de Lennox. Vuelve

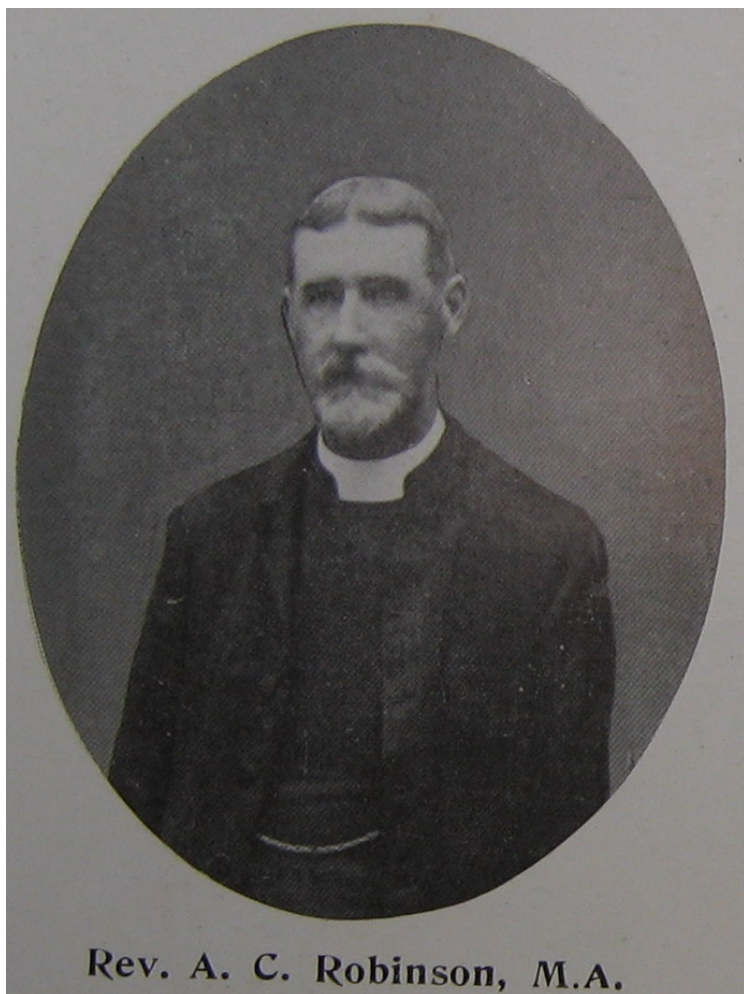
directamente los ojos hacia el teatro y, tras obtener reconocimiento público y categoría, su destacada posición en él no resulta intrascendente, pues contribuye a la iniciada diáspora familiar, entre otros factores; sus efectos son considerables y adquieren crecida dimensión. La ruptura de la unidad familiar ya se ha producido en 1902, cuando Lennox cuenta dieciséis años de edad. Su hermana Nora es bastante explícita en la expresión de los sentimientos que le produce esta dispersión: “The family was scattering sadly. In 1902 came the first break when Monty left home finally for South Africa and the Civil Service. I was miserable. I hated his going” (p. 235).

Pero, ninguno de los hermanos desea embarrancarse para siempre; la importancia de conocer mundo es considerable, un intercambio personal que les abre las puertas a una nueva vida: “He [Monty] seemed, very naturally, full of excitement and pleasure at the prospect of the new life opening before him and the chance of seeing the world” (p. 235). Lo que contemplamos revela el agotamiento extremo de una existencia sin atractivo para las nuevas generaciones, por su necesidad de acceder con avidez a otro mundo y entorno de conocimientos más amplios a nivel social y cultural: “Tom was the next; he was teaching, but of course he came home for holidays. Then Arthur went to the Bank of Ireland” (p. 236). Es el comienzo de una larga dispersión entre los diferentes miembros que conforman la unidad familiar, algo a lo que resulta difícil adaptarse, especialmente por tratarse de una familia que hasta este momento se ha caracterizado por su concordia y compenetración: “Family life, the old crowded family life of all of us together, was for ever finished” (p. 236). Finalmente, también Nora decide en 1907 intercambiar Ballymoney por la India (p. 236). El año de 1909 se convierte en el punto de inflexión definitivo a partir del cual asistimos al distanciamiento familiar, cuyo origen se halla en el matrimonio de Nora:

After Nora’s marriage ‘home’ was no longer Ballymoney for her nor was it for Tom though he might from time to time spend weeks or months there; after the beginning

of 1909 it should have ceased to be home for me, yet though I could only visit it for a couple of weeks in the summer or for a few days at Christmas, home it continued to be. (pp. 216-217).

Lennox se va preparando también para su propia implicación social, según se desprende de su gradual incorporación al mundo del teatro y de su incursión en la producción de obras de carácter realista; es su modo particular de intervenir directamente. Como el resto de los hermanos, su decisión final de abandonar Ballymoney y dirigirse a Cork significará el salto definitivo para el desarrollo de su futuro profesional. Su irrupción por vez primera “at the Opera House”, para asistir a la representación de obras de Yeats y Lady Gregory, es revelador para que aprecie en su justa medida hasta qué punto “national emotions and stirrings, hidden from [his] family, breathed to the Daunts but discouraged by them, were crystallized for ever by *Kathleen ni Houlihan*” (p. 218). Sorprendentemente, se apropia de él un nuevo sentimiento, y declara que “the conversion was complete, was done in the twenty minutes Mr Yeats play lasted” (p. 218). El conocimiento, casi subrepticamente, de testimonios reales abrumadores extraídos de las obras, influye decisivamente en el joven, que reacciona ante las crecidas dimensiones que adquiere la problemática del nacionalismo irlandés: “English people, in their law-abiding country, had no conception of the horror and dread and all-pervading misery of a war fought round one’s own home, in one’s own countryside” (p. 242). La respuesta a este contexto de horror y miseria implica directamente en el autor una dispersión no sólo física, sino también ideológica.



Rev Andrew Craig Robinson. Recuperado de

http://www.bandon-genealogy.com/bandon_people_photos.htm Reproducido con autorización

CAPÍTULO 4: Lennox Robinson y el Abbey Theatre

4.1. Primeros dramas realistas en el Abbey: *The Clancy Name* y *The Cross Roads*.

Las definitivas incursiones literarias de Robinson en la dramaturgia inician en el Abbey Theatre una escalada de aceptación de obras nuevas consideradas realistas. La perplejidad que provoca la dureza de este tipo de obras no conlleva ningún tipo de represión; todo lo contrario, sirven de instrumento para la mejora del nuevo proyecto de consolidación del Abbey y para la imitación de un estilo que crea escuela con la estabilización de dicho teatro: “We are very proud of the school of drama that has come into being through the creation of our Theatre” (Gregory, 1972, p. 63).

Testigo directo en Cork de la primera representación por la Abbey Company de las obras *Kathleen ni Houlihan*, *The Hour Glass*, *The Jackdaw* y *The Rising of the Moon*, éstas abren los ojos del dramaturgo hacia lo que representará para él desde ese momento el mundo del teatro: “More important to him (...) was the theatrical world the unique repertoire of the touring Abbey Company unfolded for him” (O’Neill, 1964, p. 43). Aunque hubiera podido seguir el recorrido ya trazado por las composiciones anteriores, rompe con el estilo establecido, amplía horizontes y abre nuevos caminos que le preparan hacia unos objetivos claramente definidos: “Here on the Cork stage was life, real Irish life though the plays, apart from *The Rising of the Moon*, were non-realistic, the time of realistic Irish drama was still to come. It came on me in a flash, as a revelation, that play-material could be found outside one’s own door, at one’s own fireside” (Robinson, 1942, p. 18). Con el Abbey como punto de mira, instintivamente desarrolla un primer drama en un solo acto, *The Clancy Name*, calificado por el propio dramaturgo como “as harsh as the stones of West Cork, as realistic as the midden in front of an Irish farm-house” (Robinson, L., Robinson, T., & Dorman, 1938, p. 219); la observación y descripción que realiza el autor del entorno y la lucha de los

campesinos por ganarse la vida a duras penas resulta irrefutable, convirtiéndola en una obra de fácil viabilidad para ser representada.

Con esta composición, Robinson toma parte y contribuye personalmente al nuevo paso que se abre en el Abbey a los dramas realistas. Inmediatamente después de enviarlo a la dirección para obtener el beneplácito de su representación, durante un tiempo no halla sino inactividad y silencio como respuesta: “The little play was sent to the Abbey Theatre, was acknowledged, and then there followed many months of silence” (p. 219). Pero, repentina e inesperadamente, sus deseos se materializan cuando recibe noticias por carta de Lady Gregory informándole de la aceptación de su obra en el Abbey, bajo el compromiso de ser sometida a ciertos cambios: “Spring came, 1908, and (...) one Sunday morning a letter arrived for me written in a most difficult hand. It cautiously said that, subject to some small alterations, the Abbey Theatre directors were ‘inclined’ to accept the play. The letter was signed ‘A. Gregory’” (Robinson, 1942, p. 19). El tono de la obra de Robinson había resultado convincente para Lady Gregory y Yeats, quienes habían llegado a una decisión: “Lady Gregory and Yeats, upon receiving *The Clancy Name*, weighed its merits, and arrived at this decision: ‘We knew nothing of him, but saw there was good stuff in the play and sent it back with suggestions for strengthening it and getting rid of some unnecessary characters’” (O’Neill, 1964, p. 44). Respaldado por quien considera ilustres representantes de la dramaturgia sigue el claro propósito de emprender los cambios requeridos en la obra, hasta que, de nuevo tras un prolongado silencio, “received word announcing that *The Clancy Name* would be produced at the Abbey on Thursday, October 8, 1908” (p. 44). Esta fecha marca el vínculo determinante de Robinson con el Abbey, para quien dicho teatro adquiere una significación personal nueva: “For the first time I entered that Theatre which was to be my spiritual home for so many years” (Robinson, 1942, p. 20). Aunque *The Clancy Name* resulta tan bien acogida por el público que su autor es aplaudido y solicitado para que salga a escena

(p. 21), la dureza de dicho drama arrastra a Robinson a la ejecución de una serie de cambios que mitiguen el tono de la obra, con una nueva versión como réplica que se representa en el Abbey el 30 de septiembre de 1909 (O'Neill, 1964, p. 47).

La decisión del joven dramaturgo de prolongar su estancia unas semanas y alojarse cerca de Dublín obedece a su absoluta devoción por el Abbey, convertido ahora en su lugar de peregrinación, ideal para exponer futuras composiciones. Esto justifica el hecho de que lo visite todas las semanas; aprovecha la ocasión para redactar un segundo drama, *The Cross Roads*, de un prólogo y dos actos, “peasant tragedy of the most ruthless kind. The country-people in these plays though not without humour, not without some fine qualities, were for the most part avaricious, mean, drunken, brutal” (Robinson, 1942, p. 21). El autor aporta una historia tan objetivamente presentada que él mismo explica su éxito porque “brought for the first time on the Irish stage harsh reality. It was part and parcel of what the young generation was beginning to think about Ireland” (p. 21).

Robinson acoge al Abbey con entusiasmo casi visionario, porque éste proyecta la imagen de un teatro de una potencial excelencia artística, y lo suficientemente abierto como para justificar la creación de nuevas composiciones que informen y arrastren al público. Actúa acertadamente, y no pierde la oportunidad de cambiar su destino cuando al acabar el otoño del año 1909 se dispone a reunirse por primera vez con Yeats y Lady Gregory; un encuentro que sirve de fundamento e impulso para la consolidación de su porvenir como dramaturgo y como oportunidad para una nueva proyección definitiva del Abbey:

One Sunday early in 1909 I got a letter from Yeats stating vaguely that Lady Gregory and he were considering new arrangements in the Abbey Theatre and could I come to Dublin and discuss matters with them. Of course I could, and I travelled to Dublin next day and on Tuesday afternoon went to the Nassau Hotel to meet him and Lady Gregory. It was my first meeting with her. She seemed to me then to be an old lady,

but twenty years later she looked hardly a day older. Yeats, busy at the Theatre, was late for the appointment, and she entertained me by telling me how he had just put his *Golden Helmet* into rhymed verse. She also gently but persistently cross-examined me as to my family. My parents? My brothers and sisters? How old was I and was I delicate? (pp.22-23).

El testimonio y el ejemplo que expone Yeats de la manera en que a Ibsen le ofrecen un puesto de responsabilidad en el Norwegian Theatre de Bergen, sin hábito ni destreza en el mundo de la dramaturgia a la edad de veintitrés años, impresiona a Robinson y le sirve de prototipo para enfrentarse a un cargo de tal relevancia:

Yeats when he arrived broke almost without preamble into a speech obviously already agreed on and perhaps rehearsed. He said that the Norwegian theatre at Bergen recognizing Ibsen's genius, had attached him to that theatre at the age of twenty-three. A dramatist should know his instrument and to make me a good dramatist I should work in a theatre. Had I plans for myself, any prospects? I had none. Very well, I would be made manager and producer of plays at the Abbey Theatre and I would be paid one hundred and fifty pounds a year. (p. 23).

Yeats y Lady Gregory buscan dar mayor cobertura al Abbey. Aprovechando que “the Abbey needed a new manager and producer to replace Norreys Connell”, quien “had resigned in July, 1909, under pressure from Miss Horniman, the generous English benefactress of the Abbey, whose help had provided that theatre with the necessary funds to open its doors”, consideran un gran valor “not only that Robinson showed increasing promise as a playwright but that he was young enough to mold and thus fit in with their policies and hopes for the future of the Abbey” (O'Neill, 1964, p. 54).

Consciente de su ignorancia e insuficiente experiencia en la dramaturgia, para Robinson significa un estímulo el ser seleccionado como director de escena del Abbey; no elude la responsabilidad y expresa abiertamente su disponibilidad a aceptar dicho puesto:

I find it difficult to believe the story but it is hardly more fantastic than his decision to appoint me to a post for which I had no obvious qualifications. I knew next to nothing of the theatre save that I had written a couple of small plays, I had a very poor education, I couldn't add up figures. But if the Directors were crazy and fantastical I was not and I accepted on the spot. (Robinson, 1942, pp. 23-24).

Su designación para el mencionado cargo significa un acicate para poder llegar a donde, o más allá, su vocación le arrastra para cargar con un compromiso que defiende con entusiasmo y conscientemente. Yeats y Lady Gregory se convierten, así, en sus protectores, dos ilustres dramaturgos cuya trayectoria Robinson contempla con fascinación, consciente de su propia ignorancia y falta de experiencia; representan un espejo donde poder mirarse.

El estímulo personal que implica su nombramiento lo comprende su progenitor, Andrew, que expresa con absoluta precisión y en un tono íntimo su interpretación ante dicho acontecimiento, revestida de alta veracidad:

I did hope that your being invited to this interview might lead to something but it was beyond my hopes that you should be put into such a responsible position as manager (stage) of the Theatre with the prospect of being Secretary with an increase of salary. I consider that taking everything into consideration, your youth and inexperience in the work, the salary of £150 is a fair one to begin with. The hours, as you say, are not long and will leave you, I should think, plenty of time for writing (...) It is of course a very great advantage to you to have a fixed salary, and that in connection with work so congenial to your tastes and stimulating to the dramatic writing in which I trust you will make a great name. You have before you as it would seem a very interesting life

of great variety, rushing about to many various and interesting places and meeting many interesting and talented people. (Robinson, L., Robinson, T., & Dorman, 1938, pp. 225-226).

Robinson recoge con el máximo rigor los comentarios y el testimonio de vida de sus padres sobre este hecho, como soporte para que no le quede la más mínima duda de su objetivo personal a alcanzar: convertirse en uno de los más ilustres dramaturgos de su tiempo con identidad propia. El resultado de la aceptación de los dos primeros dramas, *The Clancy Name* y *The Cross Roads*, justifica que se dé entrada en el Abbey a las siguientes composiciones de Robinson:

Then he wrote a three-act play *The Cross Roads*, but after he had seen it placed he took away the first act, making it a far better play, for it is by seeing one's work on the stage that one learns best. Then he wrote *Harvest* with three strong acts, and this year *Patriots*, which has gone best of all. (Gregory, 1972, p. 61).

La entrevista con Yeats y Lady Gregory se convierte en el punto de inflexión que le permite marcar un giro definitivo en su vida a la edad de veintitrés años. Ha llegado el momento de seguir su propio camino: "I must make my own home, my own life, earn my own living" (Robinson, 1942, p. 24).



W.B. Yeats

Lady Gregory

Lennox Robinson

W. B. Yeats, Lady Gregory y Lennox Robinson. Recuperado de <http://www.abbeytheatre.ie/support-us/your-legacy/>. Reproducido con autorización.

4.2. Nuevas técnicas dramáticas como director del «Abbey Theatre»: renovación del estilo realista.

El éxito y la resonancia de la representación en el Abbey de los dos primeros dramas de Robinson, *The Clancy Name* y *The Cross Roads*, avalan lo acertado del nuevo impulso asignado al teatro y de la selección de composiciones más actuales, hasta ahora desconocidas; resulta tan elevado el registro de obras comerciales, y de diversión, enviadas al Abbey por dramaturgos noveles que la dirección impone una línea realista directa y auténtica:

The Abbey Theatre is a subsidised theatre with an educational object. It will, therefore, be useless as a rule to send it plays intended as popular entertainments and that alone, or originally written for performance by some popular actor at the popular theatres. A play to be suitable for performance at the Abbey should contain some criticism of life, founded on the experience or personal observation of the writer, or some vision of life, of Irish life by preference, important from its beauty or from some excellence of style; and this intellectual quality is not more necessary to tragedy than to the gayest comedy. (Gregory, 1972, p.62).

El nuevo estilo despierta la habilidad de los dramaturgos y adquiere una resonancia que se refleja en que los vientos siguen otro rumbo. La dirección del teatro localiza, selecciona y analiza aquellas obras que despiertan su interés porque dan entrada al nuevo carácter realista, de manera que, “if a play shows real promise and a mind behind it, we write personally to the autor, making criticisms and suggestions” (p.63).

La ruptura con el giro y las formas introducidas en el Abbey por los hermanos Fay imponen una nueva capacidad para descubrir “a school of young realists and new players”, formada por los llamados “three Cork dramatists”: R.J. Ray, T.C. Murray y nuestro propio autor (Robinson, 1951, p.83). Emprenden “a reply to the romantic, poetical, historical theatre

Yeats and Martyn and Lady Gregory dreamed of” (p.83), evitando las pautas de dicho grupo en el ámbito de la dramaturgia. Encarnan una nueva visión del drama con obras de enorme fuerza realista: *The White Feather*, *The Casting-out of Martin Whelan* y *The Gombeen Man* por parte de Ray; *Birthright*, producida en el Abbey en 1910 (Robinson, 1951, p. 91) y *Maurice Harte*, respecto a Murray.

Bajo este nuevo descubrimiento sólo se podía pensar en una renovación que reflejara la nueva línea realista que se inaugura en el Abbey, despejando así el camino para que Lennox Robinson sea firmemente nombrado director de escena de dicho teatro por Yeats y Lady Gregory, sin olvidar su impericia en la producción de obras dramáticas. Se sigue el riguroso criterio de contrarrestar y equilibrar la falta de experiencia del nuevo director, por lo que Yeats pone a disposición de Robinson la posibilidad de “observing and studying the methods of some of the best English directors in the London theatre at that time” (O’Neill, 1964, p. 54). Londres se ha convertido en el núcleo del teatro intelectual y en torno al Duke of York Theatre se reúnen figuras de gran notoriedad como Granville-Barker, Dion Boucicault y Bernard Shaw, sus directores de escena (p. 55). La intervención de Shaw facilitando y posibilitando la consecución de las metas del Irish Theatre le convierten en promotor del renovado proyecto del Abbey, a cuyo nombre queda unido cuando designa a Robinson su secretario para favorecer que se le permita asistir en Londres a los ensayos de Granville-Barker:

Because Shaw had always been a friend to the Abbey, Yeats wrote to him asking his cooperation in the new plans for the Irish theatre. Shaw wired back favourable, saying he would make Robinson his nominal secretary. A few days later Robinson was on his way to London. On Robinson’s arrival, Shaw acted as his intermediary with Granville-Barker, who readily agreed to allow Robinson to watch his rehearsals. (p. 55).

Para Robinson, las seis semanas que permanece en Londres son mágicas, especialmente porque al alojarse con Yeats en una pequeña casa de su propiedad en Woburn Place, se entrega a ese ambiente envolvente de lectura de poesía y drama tan anhelado durante mucho tiempo:

Yeats's quarters were two rooms and a little kitchen in a small house in Woburn Place, a narrow street with tiny shops more like a village street than a London one. The rooms were 'ninetyish', dark brown (or blue?) walls, dark bookcases crammed with books, for artificial light there were only candles (...) I had few friends in London and held no 'evenings', but I had instead all the poetry and plays I had been wanting to read for years. (Robinson, 1942, pp. 25-26).

La habilidad y voluntad del joven director por aprender no son exageradas a la hora de considerar vivir la gesta del teatro diariamente en aras a anticipar la consecución de la meta propuesta de coronar su esfuerzo como dramaturgo. Cumple con entusiasmo, gradualmente, su sueño de pisar terrenos exclusivos del teatro acompañado por Lady Gregory: "There were many evenings at the theatres. Lady Gregory was staying in London with Lady Layard, and we went together to the Haymarket to *The Blue Bird* and to His Majesty's to watch Tree in *Beethoven*" (p. 26). También su asistencia a ensayos mañana y tarde significa provisión de conocimientos para su evolución como director de escena. Es tanta la aportación que recibe en un tiempo tan bien aprovechado que, "no longer would he be ignorant of what he should do in his new position" (O'Neill, 1964, p. 55). A partir de su incursión exhaustiva en el mundo del teatro se halla en condiciones de analizar el estilo definido de los tres directores y productores ingleses:

I watched and compared the methods of the three producers. Boucicault was sane and practical, perhaps not very inspired, but he seemed to evoke the best from his players. Mr. Shaw thought more of his own play than of his players, his main idea seemed to

be that everyone should speak very loudly and slowly so that no word could be missed even by the back gallery. The result was a very slow performance. (Robinson, 1942, p. 26).

En cuanto a Granville-Barker, su estilo resulta de gran utilidad y valor para nuestro autor: “Granville- Barker thoroughly impressed him, notably his rehearsal device of a stage-cloth marked off like a huge chess board. On this the speeches, gestures, and moves of the actors were carefully planned. It was the work of a genius, said Robinson” (O’Neill, 1964, p. 56). Su gran admiración hacia el productor londinense se pone de manifiesto cuando Robinson le promete, poco antes de su regreso a Dublín, asumir la responsabilidad de no permitir que su nombre caiga en el olvido, sino que perdure siempre, al incluirlo en adelante en el programa del Abbey:

I had little personal contact with him, and remember only one piece of advice he gave me. It was when I said good-bye to him, and he earnestly begged me to see that the producer’s name always appeared on the programme – it was just the time when producers were beginning to take themselves very seriously, and from that time forward the producer’s name has always appeared on the Abbey Theatre programmes. (Robinson, 1942, p. 27).

A pesar de que todos los esfuerzos y atención prestados por el dramaturgo se ven recompensados en su desarrollo de un profundo conocimiento de la técnica dramática tras su paso por Londres, Robinson es consciente de que a su regreso a Dublín asume un influyente protagonismo en su tarea de director; como a su vuelta en marzo de 1910 se inicia en sus funciones dirigiendo la reposición de la obra *The Eloquent Dempsey*, de William Boyle, y Robinson “showed dislike for this comedy of small town life” (O’Neill, 1964, p. 56), teme la adversidad entre sus interlocutores, maestros en representar a la perfección su papel de actores frente a un director de escena todavía con ciertas limitaciones:

After six weeks of watching and watching I had to come back to Dublin and face the Abbey Company and instruct them in the art of acting. That is to say, I had to face Sara Allgood and Maire O'Neill, Arthur Sinclair, Fred O'Donovan, and J.M. Kerrigan – all masters of their craft and I so ignorant. (Robinson, 1942, p. 27).

La asistencia a los ensayos en el Abbey permite a nuestro dramaturgo una aproximación al conocimiento pormenorizado de datos que permiten imprimir y desarrollar el nuevo estilo realista en el drama; hasta 1916 se efectúan “from 11 to 1.30 and again from 3 to 5 p.m. When there was a dress rehearsal or when players were required who were in business, the rehearsals were held from 8 to 10 p.m.” (Robinson, 1951, p. 92).

Yeats figura entre los principales promotores de Robinson, e interviene en su consolidación como director. Planifica una exhaustiva dedicación de éste para impulsar su recuperación final, que se inicia definitivamente con la primera producción en el Abbey de la obra de Padraic Colum *Thomas Muskerry* el 5 de mayo de 1910 (O'Neill, 1964, p. 57). El objetivo a alcanzar es que cada uno ha de ejecutar a la perfección su papel, de manera que el esfuerzo unido haga perdurar el teatro legando obras universalmente apreciadas y de utilidad pública. Así, Robinson selecciona diferentes programas cada semana, todos ellos compuestos por reposiciones:

The Abbey was a repertory theatre playing a different bill each week – not new plays every week for there were frequent revivals. There were many fine one-act plays in our repertory and an evening's bill would often consist of three plays. A favourite combination was *Kathleen ni Houlihan*, *The Playboy* and *The Workhouse Ward*. (Robinson, 1942, p. 29).

La selección de diferentes textos en la programación se conjuga tan magistralmente que se transmite una imagen de alta calidad literaria. Es tanta su popularidad que no supone ningún esfuerzo la introducción de obras de carácter realista: “the work of conquest proved to

be deliciously easy, and in a little while the realists were in complete command of the Irish drama” (Malone, 1939, p. 93). Para los dramaturgos noveles el mayor desafío en su determinación de escribir para el Abbey lo constituye no descuidar el mensaje social y mostrar, acorde con las tendencias de la época, “the presentation of actual conditions in the social and political life of the country, with pressing problems and strongly marked characters” (p. 93). La autoría de estos primeros dramas corresponde al grupo encabezado por Padraic Colum, Lady Gregory y William Boyle, llamados también The Folk Dramatists porque “had their roots sunk very deeply into the rich earth of real life in Ireland” (p.94). A estos autores de tan extendida popularidad se adhiere George Moore, cuya obra se ajusta y se relaciona con las tendencias realistas de la época. Moore se pone en contacto enseguida con Robinson para no demorar mucho la presentación de sus composiciones, más o menos fieles al nuevo estilo impreso en el Abbey. Está dispuesto a que Robinson acepte bajo su amparo y guía la novela de Moore *Esther Waters*, para transformarla en drama: “he had liked the realism of my *Cross Roads* and thought a realist like myself might make a play out of his novel *Esther Waters*” (Robinson, 1942, p. 30).

Aunque Robinson evidencia ya a estas alturas un consolidado crecimiento y una madurez como director, un acontecimiento importante donde él se erige en protagonista le instruye más allá de lo meramente profesional para impactarle en lo personal; se refiere inevitablemente al momento del fallecimiento del Rey Eduardo VII de Inglaterra el 6 de mayo de 1910, y los posibles trágicos efectos para el Abbey que constituye su decisión de responder a este suceso con la apertura de dicho teatro:

The news of King Edward’s death reached Dublin early on a Saturday morning. We were due to play a matinee but ought we to? I learned that the other theatres in Dublin would close, but did the national Abbey Theatre take notice of the demise of an English king? Yeats was abroad, Lady Gregory at her home in the West of Ireland. I

wired to her in the middle of the morning asking for instructions and waited anxiously for a reply (...) there was no answer. My inclination was to remain open, the players agreed with me and duly the curtain rose on *Thomas Muskerry*. Just before the matinee was over her reply came, 'Better close through courtesy'. (pp. 31-32).

El mismo Robinson descubre atónito las consecuencias con dimensiones políticas de su determinación personal e intervención directa, mostrando la petición y el deseo expreso de Miss Horniman de retirar su subvención y de expulsarle definitivamente y de inmediato del Abbey, una acción que finalmente no se llega a ejecutar:

The Abbey Theatre had been rebuilt and subsidized by a generous Englishwoman, Miss Horniman, and her subsidy was to continue till the end of this year. She was furious and demanded my instant dismissal. The Directors refused to pass her my head on a charger and she stopped the subsidy, a loss to us of six hundred pounds. The Directors maintained that she could not break her word and the matter was finally submitted for arbitration to *The Manchester Guardian* who decided in the Directors' favour and she paid the money. (p. 32).

A pesar de encontrarse con ciertas dificultades, tras recibir una sólida preparación Robinson se implica en jugar un papel destacado en el complejo desarrollo y consolidación del teatro; es quien "has been most intimately associated with the growth and development of the Theatre through its most strenuous years" (Malone, 1939, p. 3). Mientras en el Continente se adopta el planteamiento de producir obras de distinta procedencia y duración, "a programme of two-act and one-act plays", en Londres "every play was preceded by a 'curtain raiser' in one act. Such plays were generally rubbish, they existed only to give the gallery value for its money and the stalls time to finish their dinner" (Robinson, 1942, p. 34); y en Irlanda, se aportan claros aires de renovación incorporando también la representación de

obras de un solo acto: “But in Ireland Synge and Lady Gregory and others were writing one-act plays which were little masterpieces” (p. 34).

Los diversos planteamientos y posturas entre los distintos teatros chocan entre sí, produciendo confusión y crítica entre sus aficionados; la ausencia continuada de público alcanza el límite en el Abbey, que ofrece la solución concreta de iniciar una serie de giras por Inglaterra, concretamente Manchester, Oxford, Cambridge y Londres: “At the Abbey we had a band of fine players, we had some great plays, we had everything except audiences (...) so the only way to make ends meet was by annual tours in England, notably to Manchester, Oxford, Cambridge and London” (p. 34). Con tan compleja situación es necesario dejar de lado la tendencia a la rigidez y al estatismo, e introducir claros aires de renovación, modernidad, y nuevos planteamientos de raíz que ofrezcan versiones de calidad no exentas de esa crítica que solamente hallan fuera de Dublín. En estas ciudades inglesas donde hacen su presentación consolidan en mayor o menor medida su triunfo e inspiran en todo momento una infinita hospitalidad.

Este éxito evidencia la necesidad de reconsiderar actitudes de no renuncia a un proceso de apertura al exterior, para ir más allá del entorno inmediato y abrir los ojos al entusiasmo y al beneplácito popular. Los Estados Unidos se alzan como nuevo objetivo; tal vez allí se coronen finalmente los esfuerzos de la Compañía por alcanzar un buen reconocimiento y una notable e histórica contribución al drama irlandés.

4.3. Giras con la compañía del «Abbey» por los Estados Unidos: Boston, Nueva York, Filadelfia y Chicago.

El apogeo de representaciones por Dublín e Inglaterra coloca a la Abbey Company en una posición privilegiada, con un grado de preparación superior que le permite introducir y difundir sus obras por América. Esta acogida y éxito favorables conlleva un crecimiento de los ingresos económicos y una mayor solvencia, hechos que apoyan la decisión de la Compañía de sumergirse en el nuevo continente: “Encouraged by these results, the directors, who had long desired such a visit, planned to take the plays to America” (O’Neill, 1964, p. 64).

La posibilidad de dar forma a uno de los ideales de la Compañía se consigue gracias a la nueva propuesta que realizan Liebler & Co. “to play for three or four months in the United States”, obteniendo su autorización para que se representen “certain plays as essential, among them *The Playboy of the Western World*” (Gregory, 1972, p. 98). Liebler & Co., se convierten en impulsores del proceso de notoriedad y triunfo del grupo teatral; con una posición privilegiada, su patrocinio implica soporte para el desplazamiento, el mantenimiento y el progreso de la Compañía en América: “The tour originally was only for three months, but it was so successful that Messrs. Liebler kept it on for another three months, and almost doubled the subsidy, and the salaries were increased accordingly” (Robinson, 1951, p. 95). Además, el viaje se contempla con la perspectiva de que se amplíen las ganancias, pues “a trip to America might prove a small fortune” (p. 95).

En septiembre de 1911 Yeats, Robinson y la Compañía parten de Queenstown en un trasatlántico “old and small and crowded with Americans returning from their summer in Europe” (Robinson, 1942, p. 38). Al llegar a Boston, ciudad dominada por ciudadanos irlandeses, no se esperan de sus compatriotas un recibimiento con insultos; no hay que olvidar

que su presencia allí invoca unas circunstancias de vida muy difíciles en Irlanda: pobreza, hambre, frío, “a harsh, realistic setting, small farmhouses, a smell of dung coming through the door” (O’Neill, 1964, p. 65). Los irlandeses de América captan la fuerza y la dureza con la que el grupo de teatro transmite con fidelidad un realismo sin pompas ni artificios en una patria que han dejado atrás en busca del olvido de una perspectiva de vida difícil. Su llegada inspira de manera incisiva e hiriente ese periodo de crueldad y aspereza en un momento en que se han adaptado perfectamente y con la fuerza necesaria a una concepción y a un estilo de vida distinto en Boston, Nueva York, Filadelfia y Chicago.

Entre las ventajas y provechos que promete Boston resulta significativa la situación de privilegio que ofrece la residencia en la ciudad de numerosos irlandeses. Para Lady Gregory “is very friendly place. There are so many Irish there that I had been told at home there is a part of it called Galway” (Gregory, 1972, p. 99). Éste es un aspecto importante que favorece la inauguración por parte de la Compañía del nuevo Plymouth Theatre de Boston el 23 de septiembre de 1911 con el siguiente programa: *Birthright*, de T.C. Murray; *The Shadow of the Glen*, de J.M. Synge; y *Hyacinth Halvey*, de Lady Gregory (Robinson, 1951, p.95). Aquí reciben muy pocas críticas y oposición. Aunque obtienen presiones de la prensa, que ataca directamente dramas como *Birthright* y *Hyacinth Halvey* (Gregory, 1972, p. 101), estos se habían presentado anteriormente en Irlanda, “not only at the Abbey but in the country towns and villages with the approval of the priests and of the Gaelic League” (p. 101). Su excelente acogida aparentemente preconiza un ambiente favorable en América, donde parece que gozan finalmente de popularidad y aceptación: “That evening I went to the Plymouth Theatre and found a large audience, and a very enthusiastic one, listening to the plays. I could not but feel moved when I saw this, and remembered our small beginnings and the years of effort and discouragement” (p. 99).

La representación de *The Playboy of the Western World* ha sido anunciada para el 16 de octubre. En este caso, no se cuenta con un clima favorable por parte de la prensa, pues dos días antes “*The Gaelic American* printed a resolution of the United Irish Societies of New York, in which they pledged themselves to ‘drive the vile thing from the stage’” (p.102). Pero, a pesar de que el ambiente no resulta propicio, la buena disposición y el excelente juicio del alcalde de Boston decretando la legalidad, magnificencia artística y carácter realista de los dramas otorgan un nuevo planteamiento a la situación, hasta el punto de desaparecer los problemas para la Compañía en dicha ciudad.

Los primeros altercados de Boston explican también las críticas y circunstancias difíciles que se les presentan en Providence, donde además se solicita la prohibición de representar la obra *The Playboy* fundamentándose en “passages which have never been said upon the stage” (p. 104); y en Philadelphia, donde la Compañía es llevada ante los tribunales por exponer obras indecentes - siendo posteriormente exculpada (O’Neill, 1964, p. 66).

A pesar de padecer en los Estados Unidos estas condiciones tan comprometidas y de máximo riesgo la gira repercute en unos exitosos rendimientos económicos, de manera que “instead of staying for three months, as originally planned, the Company contracted to prolong its visit to six months. In fact, so heartening were the financial results that the Company chose to return to the United States in the autumn of 1912, within six months of their return from the first voyage” (p. 66).

En Nueva York se cuenta con un público claramente favorable; las representaciones parecen gozar de popularidad en una ciudad protectora que demuestra comprender la fuerza expresiva y el planteamiento de los dramas. El 19 de noviembre, bajo una atmósfera de entusiasmo “*Rising of the Moon, Birthright, and Spreading the News* were given. All got five or more curtains” (Gregory, 1972, p. 110). Aún así, también es necesaria la actuación de la

Policía para expulsar a unos alborotadores del vestíbulo del Maxine Elliot Theatre (O'Neill, 1964, p. 65).

Asimismo, en Chicago no pueden evitarse difíciles circunstancias de oposición y protestas; aquí, "Robinson and Lady Gregory were personally threatened, the latter receiving a menacingly melodramatic note: 'Your doom is sealed'" (p.66).

A pesar de la ya extendida costumbre de intentar ejercer coacción en las metrópolis que integran su gira, la Compañía consigue favorecer una reforma profunda, adelantarse con bruscas alternancias en la dramaturgia y expresar el razonamiento de que "freedom of the Theatre was the thing that mattered" (Robinson, 1951, p. 98). El marcado acento de la expedición de 1911 proporciona una considerable intensidad, y una superior vigencia y fuerza internacional a la Compañía. El éxito de la primera gira impulsa la idea de otras dos posteriores en 1913 y 1914; no son recibidos con la misma euforia ni gozan de semejante popularidad. La consecuencia de esta falta de respaldo deriva en la obtención de menores ingresos: "The first tour was a big financial success, the second tour was not quite so good financially, and the third tour lost money" (p. 98).

En 1913 Robinson no evita el riesgo de recurrir a la complicada tarea de "present plays of foreign authors; within a period of three months he produced dramas by Hauptmann, Strindberg, and Tagore" (O'Neill, 1964, p. 70) en un periodo en que se asocia con Yeats y desarrolla la producción de obras de carácter realista. Por su natural predisposición a escuchar, respetar y comprender al autor, consigue ganarse el respeto y la admiración de los más diversos dramaturgos, permitiendo que en el Abbey que dirige puedan expresarse todos sus contemporáneos. A medida que el éxito va coronando sus esfuerzos y su labor, recuerda con melancolía los momentos dedicados a la escritura; tras la tercera gira por los Estados Unidos a principios de 1914 y los trágicos resultados económicos se le señala como máximo responsable:

On the third tour of the Abbey players to the United States in the earlier part of 1914, Robinson once again joined them as their manager. But war threatened, hence unlike the previous two visits, this one failed to make a profit for the Company; and the Abbey directors lost confidence in Robinson over his management policy. Lady Gregory especially was greatly disappointed because she had looked forward to achieving financial freedom for the Abbey through American aid. So she blamed Robinson for unwisely choosing wrong places for their tour. (p. 73).

Estas reacciones dejan huella en el dramaturgo, que abre los ojos, ve la luz y apuesta por acercarse de nuevo al oficio de la escritura añorado tanto tiempo. En junio de 1914 dimite de su puesto de director y productor porque, como él mismo afirma, “after five years of constant production of long tours in America and England the Theatre got on my nerves. I was itching to write but I had only found time to write one play, *Patriots*” (Robinson, L.; Robinson, T.; Dorman, 1938, p. 234).

El ultimo viaje a los Estados Unidos se realiza en 1932; para entonces, “a new generation of Irish-Americans had been born, Chauncey Alcott and Boucicault meant nothing to them, instead they rejoiced and took pride in Synge, Yeats, Murray, Gregory and O’Casey” (Robinson, 1951, p. 98).

SEGUNDA PARTE: MARCO EMPÍRICO

CAPÍTULO 5. Estudio de las obras de Lennox Robinson en el contexto social irlandés.

5.1. La cuestión nacionalista

Dentro del conjunto de las obras dramáticas de Robinson iniciamos un primer estudio con el grupo compuesto por los dramas nacionalistas *Patriots*, *The Dreamers* y *The Lost Leader* (escritos entre 1911 y 1918, a la vuelta de sus giras por Inglaterra y los Estados Unidos). La cuestión del nacionalismo irlandés constituye la unidad temática del grupo; en el escenario común que comparten nuestras tres obras el protagonismo lo ejerce el avance hacia la autonomía de la nación y las expectativas alcanzadas de un futuro prometedor. El autor se refugia en las enormes dificultades creadas para el alcance de esa libertad e independencia política tantas veces reclamada en Irlanda.

5.1.1. *Patriots*

Patriots se estrena por primera vez en el Abbey Theatre el 11 de abril de 1912 (O'Neill, 1964, p. 67) con un enorme éxito y reconocimiento por parte del público (p.70). El mismo Robinson nos ofrece una evaluación personal bastante positiva de la obra:

The first act is an admirable exposition of the theme of the play (...) the situation which is to be the theme of the play does not appear till the act is two-thirds through and then the characters on the stage and the audience are left in suspense as to how the chord, the situation, will be resolved. And the next act ends on another note of suspense. Suspense – only in the sense of wondering what is going to happen next – and surprise are surely two of the dramatist's sharpest darts. (Robinson, 1942, p.44).

La obra viene a mostrarse como un retablo que retrata la vida de una familia, los Nugent, cuya actitud de compromiso/no compromiso político centraliza todo el drama. Ann Nugent, de cuarenta y cuatro años, propietaria de un exitoso negocio de ultramarinos,

constituye el hilo conductor de la obra. La figura de la mujer se muestra llena de grandeza; competente y metódica, transmite una enorme fuerza de salvación en esas situaciones extremas que pueden desembocar finalmente en desesperanza y tragedia. Ante un clima social de incertidumbre, toda su línea de actuación va a desembocar en una completa entrega al bienestar, estabilidad y seguridad económica de su hija Rose, una entusiasta adolescente de dieciocho años enferma con parálisis. El autor nos presenta circunstancias y personas contrapuestas cuya característica común es que resultan fundamentalmente reales. Por un lado, los Nugent, con un deslizamiento ideológico hacia el compromiso por la autonomía de la nación. El cabeza de familia, James, permanece en prisión desde hace dieciocho años por un asesinato político; su vida la ha protagonizado de manera notoria su implicación activa y directa en actos subversivos a favor de la independencia de Irlanda y su apoyo a Emmet²⁷. Ante esta situación su esposa logra conducir con éxito el negocio familiar, convirtiéndose en una referencia absoluta para el resto de los miembros de la familia: sus hermanos Bob y Harry, y su hija, personas absolutamente dependientes de ella. Su éxito se afianza por una actitud de búsqueda *in crescendo* de una rentabilidad económica sobre las diversas propiedades y negocios de la familia, sin que importe la dignidad de las personas afectadas. Por otro lado, los Sullivan se hallan en un callejón sin salida por su preocupante situación al borde de la bancarrota. Mientras Ann “is capable and methodical, a splendid business woman” (Irish Drama Selections 1 (ed.), 1982, p. 25)²⁸, Mrs Sullivan es el contrapunto y su antítesis, “a woman whose business is on the edge of bankruptcy, and whose husband is a drunkard” (p. 28).

²⁷ Nos referimos al general Robert Emmet (1778-1803), partidario de una política nacionalista exclusivamente irlandesa.

²⁸ Para el análisis de las obras de Robinson se ha escogido siempre la edición impresa más actual o, en su defecto, aquella que se ha podido localizar.

Los hijos de ambas, Rose y Willie, de dieciocho y diecinueve años, respectivamente, heredan un espíritu revolucionario que, en el caso concreto de Willie, puede poner en peligro una futura proyección laboral de éxito; una transmisión que, con probabilidad, significará su ruina. Sólo pueden disfrutar de esa libertad de acción tan ansiada en los jóvenes participando en los comités organizados por la Liga²⁹. A diferencia de sus progenitores no traicionan sus propias expectativas de evolución de la nación irlandesa y nunca abandonan su activismo político. Forman parte de una nueva generación de muchachos intelectuales que desfilan ante nuestros ojos mostrando unos comportamientos de complicidad y participación enérgica ejemplares para sus mayores. La lectura de libros sobre los fenianos³⁰ y la escritura de ensayos en torno a Emmet y Stephens³¹ promueven su ardiente activismo político. El regreso ideológico al nacionalismo irlandés ejerce gran fascinación en las nuevas generaciones, que en lugar de ser meros espectadores de acontecimientos anhelan participar plenamente en ellos.

James Nugent, un revolucionario único, nunca traiciona las expectativas de aquellos. Una vez liberado tras pasar dieciocho años en la cárcel por el asesinato político de Henry Foley, siente que no puede permitirse abandonar su actitud luchadora a favor de la anhelada independencia de Irlanda. Su excarcelación conduce a una de sus más brillantes y ejemplares actuaciones en el enfrentamiento con sus antiguos compañeros de lucha política; además, sirve de lazo de unión con el pasado, un tiempo prometedor que no desea suplantarse mientras la nación no obtenga la autonomía. Sus compatriotas le traicionan cuando se convierten,

²⁹ El partido nacionalista irlandés United Irish League se fundó en 1898 con el lema *The land for the people*.

³⁰ Nombre que se otorgaba tanto a los miembros de la Hermandad Revolucionaria Irlandesa (IRB) como de la Hermandad Feniana, sociedades a favor de “la libertad nacional irlandesa mediante la revolución” (O’Beirne, 1999, p. 119).

³¹ James Stephens, joven irlandés que “compartió las esperanzas de una rebelión irlandesa apoyada por los americano-irlandeses” (p. 119).

oportunamente, en espléndidos cobardes al servicio de sus propios intereses. James entrega valerosamente su vida por Irlanda; Bob y Harry, Dan Sullivan, Peter O'Mahony y Father Kearney muestran una actitud en absoluto transparente, sino ambigua, cobarde e hipócrita, en todo lo relacionado con su implicación y compromiso político; no pueden permitirse abandonar su actual posición social de identificación y acomodo a su progreso particular. Frente a todos ellos, representantes de los valores influyentes de la sociedad, James simboliza la honestidad, la autenticidad, el sacrificio y la lucha por los ideales. Rodeado de todos estos personajes portadores de ingredientes contrarios a sus principios, aunque la aparición de James en escena puede parecer de lo más atemporal y ridícula sirve para remover las conciencias de todos los que tratan de convencerse a sí mismos de que "hicieron lo que pudieron". Toda implicación política comporta unas consecuencias sociales y, sobre todo, personales: Para James, encarcelamiento y aislamiento a nivel social; distanciamiento e incompreensión de su esposa, y nula comunicación con su hija, a nivel personal; para Willie, probable renuncia a un trabajo estable y con proyección de futuro, amén del alejamiento de su familia.

La liberación de James sirve de pretexto para introducirnos en una digresión, en algo absolutamente insospechado por el protagonista: el enterramiento del espíritu de lucha y la rendición de todos sus antiguos compatriotas. Esta conducta se inclina a su favor; James hace profesión pública de héroe ante sus compañeros y, muy especialmente, ante las nuevas generaciones. Su figura se contrapone a la de Dan Sullivan, padre de Willie, convertido en un bebedor y símbolo del fracaso social y personal. Éste no puede "live here with a thing like that going on" (p. 40), y su mayor deseo es marcharse de la ciudad. En aquél, el fuerte remordimiento se ha convertido en un elemento de fuerza capaz de transformar la vida de sus portadores; también en Ann cuando se refugia en su exitosa tienda de ultramarinos y persiste en su lucha por convertirse en una mujer rica para proporcionar seguridad y estabilidad

futuras a su hija Rose. Su sentimiento de culpabilidad ante su grave situación personal le conduce a exhibir una falta de moralidad y escrúpulos con la sociedad, y con su esposo. Su comportamiento complicará de un modo asombroso los acontecimientos, de los que participará de lleno en primera persona. Hasta que no evoluciona y se desarrolla el drama desconocemos los auténticos sentimientos de Ann hacia la nueva y sorprendente situación que desfila ante sus ojos con la liberación de su esposo.

“I’ve got to begin from the beginning” (p. 45), es la reacción que se produce en James cuando siente plena consciencia de la necesidad de abordar una situación política que sustituya a la monotonía prevalente. Debe aportar un fuerte acento a la hora de abordar problemas sociales y posturas individuales concretas en aras de alcanzar una unidad para el logro de un objetivo político común. Lo que más le interesa es afianzar precisamente los permanentes ideales políticos colectivos de este nuevo periodo de transición paulatina complejo en el que él mismo abunda en su intencionalidad expresa de no volver a mirar hacia atrás sino hacia delante. Indica conscientemente una continua ofuscación ante los años pasados en prisión, porque “from the national point of view it’s terrible to think that all those years have been wasted” (p. 46). La pasividad y cobardía que observa en el entorno social tras su liberación se supone de una trascendencia de primer orden; frente a ella, James reacciona con voluntad de reiniciar la actividad política con la gran fuerza del pasado. Sin embargo, asiste estupefacto a la negativa y el rechazo de su esposa. Por primera vez se pone de manifiesto el marcado contraste de intenciones de ambos: James necesita el respaldo y la ayuda desinteresada que antaño le proporcionara Ann en la lucha por alcanzar sus objetivos políticos; pero, desconoce el cambio producido en la personalidad de ésta durante los dieciocho años de aislamiento de su esposo. En el severo enfrentamiento verbal con éste Ann apunta directamente a la anulación y manipulación de su propia persona:

I was never myself all those years. I was only you. You took my health, my strength, my beauty, my money, and you spent them prodigally, and at twenty-six I found myself old and ugly and grey and worn out (...) You never thought of me. You never had the least consideration for me. (p. 47).

Una acusación repleta de reproches y con tintes de crueldad por considerar a su esposo culpable del nacimiento de una hija con problemas físicos, del repentino y llamativo envejecimiento prematuro de ella misma, y de un comportamiento absolutamente egocéntrico centrado casi en exclusiva en el patriotismo de él. Su hartazgo de la situación culmina con la búsqueda por parte de Ann de su propia persona ante un voluntario deseo de transformación. El inesperado encarcelamiento de James significa la liberación de ella para el resto de su vida; ser dueña de sí misma e iniciar una lucha por obtener el reconocimiento social: “Eighteen years ago I was a discredited woman; people spoke of me as if I was hardly respectable, a person decent people would shun. I’m the most respected woman in the town today” (p. 48). Tiene conciencia clara del enorme valor de su independencia, y rechaza regresar a la poco productiva monotonía de su vida anterior: “You think I’m going back into that old life, that I’ll risk my position, ruin my business perhaps for – for something I care nothing about” (p. 48).

Los personajes femeninos se imponen con fuerza a los masculinos; Ann y Rose muestran las diferentes facetas y características de dos generaciones que se entregan de manera bien distinta a una misma persona. Si en el pasado Ann gozó de mayor favor y fervor por parte de su esposo, en el presente existe olvido y lejanía; al contrario que su hija Rose, a la que James rescata y revitaliza tras un absoluto y frío distanciamiento en las relaciones de ambos. Tras la excarcelación de su esposo Ann aprovecha la oportunidad para dar rienda suelta a una notable discrepancia con él y a un profundo agravio en la consecución de ese mundo ideal de libertad para el pueblo, sin viso de realismo, tan anhelado por James. Hace

dieciocho años prevalecía la coherencia en la entrega y el sacrificio absoluto de ambos por el país; Ann como manifestación de su profundo amor hacia James; James, por su apasionado y desmesurado patriotismo. Pero, ese amor desaparece en Ann tras enlazar la gran tragedia que envuelve al nacimiento de su hija con la desmesurada entrega ciega al país por parte de su esposo James. Su nueva situación le sirve de pretexto para adoptar un tono discordante, de odio y condena hacia su esposo. La descripción de un escenario de vida en el pasado llena de patetismo y resentimiento desgarrador alcanza tal magnitud que James se desploma moralmente ante la inconsciencia de dicha situación. El descubrimiento de la gran distancia moral y afectiva que le separa en el presente de su propia familia culmina con su abatimiento anímico; cree adivinar con nitidez en los demás una actitud pronunciada de aislamiento social y familiar hacia su persona. Sólo en las nuevas generaciones, representadas por su hija Rose y Willie, se exhibe grandeza y dignidad al mostrar valentía, sacrificio y lealtad; nadie más, excepto ellos, se sienten motivados a seguirle en su camino hacia la libertad. James, “the last patriot”, representa para Rose y Willie la liberación e independencia, el ansiado alejamiento de una prolongada vida demasiado rutinaria, acomodada y sin compromisos. Sin embargo, el sueño de los tres “to be doing something – something definite for Ireland” (p. 55) no resulta suficiente ante las dificultades derivadas de la situación real del entorno de cada uno: Willie, por su conciencia de ser el salvador, la persona que se ve obligada a mantener económicamente a su familia con un puesto de trabajo con proyección de futuro; Rose, porque sus problemas de falta de movilidad física resultan un impedimento para su participación en cualquier actividad; a James, su moralidad y enorme sentimiento de culpabilidad por la infelicidad de su familia, la soledad y el duro aislamiento al que le someten sus compatriotas le conducen al abandono definitivo de sus ideales y de cualquier tipo de contienda. Vormann defiende la idea de que “What Robinson does achieve in *Patriots*,

in spite of his chosen motto and dedication, is to draw attention to the horrendous price people have to pay for trying to live the heroic idealism” (p. 159).

5.1.2. *The Dreamers*

La primera vez que se asiste en el Abbey Theatre a una representación de la obra de Robinson *The Dreamers* es el 10 de febrero de 1915 (O’Neill, 1964, p. 74). Como su mismo autor confiesa, “it was an attempt to write a ‘natural’ historical play, not detracting from the nobility of the noble characters but, as in Emmet’s case, not glossing over the cowardice and treachery that led to his defeat nor omitting to note the failings in his own character” (Robinson, 1942, pp. 105-106). Se trata de un drama que, como *Patriots*, se caracteriza por poner de relieve la persecución de la libertad para Irlanda. El autor nos presenta un espíritu de idealización en la lucha por la consecución de unos objetivos de matiz político. Los acontecimientos tienen lugar el 16 de julio de 1803³². Lo que en apariencia parece un taller de zapatos corriente, resulta ser escenario de reunión de partidarios del nacionalismo irlandés, que preparan un valioso acto de conspiración y alzamiento contra el Gobierno inglés. El clima exterior se emplea como elemento cuya intencionalidad es adelantar unas dolorosas circunstancias políticas que van a marcar la pauta de toda la composición. Robinson utiliza hechos históricos para compartir unos argumentos enfocados hacia un espíritu de lucha que justifique nuestra existencia. De nuevo se infiltra el personaje de Robert Emmet para ofrecer una lección moral a la hora de hacernos comprender una realidad centrada en la justificación de unos actos fieles a una coherencia personal de lucha por la autonomía irlandesa; todo sin detrimento de la objetividad. Para su defensa se necesita el refuerzo y el soporte de otras personas, entre los que destacan dos hermanos de los tres que configuran la familia Brady: John, Robert y Martin. Se mueven en una circularidad cuando todos, integrantes de diversas

³² La misma fecha del fallecimiento del general Robert Emmet.

generaciones, siguen unas mismas pautas de comportamiento que definen esos valores de valentía, coraje, sacrificio y entrega absolutos de los que son incapaces de prescindir; a excepción de John, el hermano mayor. A los treinta y tres años “his hair is already grey and he looks to be at least ten years older” (Robinson, 1915, p. 1). Como ya hiciera con la figura de Ann en *Patriots*, Robinson regresa a la técnica de presentar a ciertos personajes clave exhibiendo un notable envejecimiento físico prematuro, indicador de una vida desgarradora y cruel. La dolorosa realidad de ser testigo del asesinato de su esposa Mary Carroll, valiente y llena de vida, por su participación activa y respaldo de actos subversivos contra el Gobierno inglés, no le han dejado a John otra alternativa que convertirse en defensor de la paz y la seguridad, por encima de todo. Su muerte representa la gran tragedia de la vida de John, que no perdona a los causantes del fallecimiento de su esposa y de la destrucción de su hogar y su negocio. El presente sirve como ilustración del pasado; las apelaciones a unos sentimientos leales a la patria y a ese codiciado nacionalismo irlandés son inexistentes para él, y no sirven como instrumentos para su evolución personal. John cuenta con la certeza de que ya no se va a producir ningún viraje hacia otro tipo de vida. Cada día le resulta más difícil conseguir su propósito de rescatar a sus hermanos del mismo final trágico que golpeó a su esposa: la muerte. Su principal obligación como hermano mayor es la de impedir que ambos, y muy especialmente Martin, lleven a término una peligrosa tarea conducente a un fracaso seguro: “I wouldn’t be doing my duty by him as his eldest brother if I didn’t try to check him when I think he’s going wrong” (p. 4). El distanciamiento ideológico termina por acrecentar sus frías relaciones personales como hermanos, con John *desterrado* de manera radical de las aspiraciones y objetivos por una actitud defensiva. “There is a peace that is shameful, a calm that is cowardly” (p.6), una referencia que obliga a la acción y que se convierte en hilo conductor y en línea de unión principalmente para las nuevas generaciones. John representa la exaltación de la unidad familiar, cuyos miembros todos debemos cuidar y mantener alejados

de aquello que pueda ocasionar su destrucción; en este caso, cualquier sueño de cariz político. Sus hermanos Robert y Martin, de quienes John se encarga y protege como si fueran sus hijos, simbolizan la exaltación de la valentía, generosidad, sacrificio y entrega incondicional a la patria.

La amplia sombra de Robert Emmet se proyecta interior y exteriormente en los dos hermanos más jóvenes y en su implicación en actividades clandestinas y anónimas para marcar la pauta de acceso al nacionalismo, pero también por una poderosa sensibilidad y unos grandes sentimientos de entrega en su empeño de alcanzar esas libertades ancestrales, ahora perdidas. Robert y Martin sienten una acendrada devoción y admiración hacia la figura de Emmet, pero su entrega incondicional a un beligerante espíritu nacionalista no la comparten los grupos de apoyo, que manifiestan una profunda disconformidad de que todos los preparativos estén finalmente plagados de errores. Emmet ya no es el eje alrededor del cual giran la organización y los preparativos de los actos de conspiración, ni el único capaz de guiar hacia la autonomía irlandesa. La aparente buena relación entre los individuos va desapareciendo a resultas de un arraigado conflicto de intereses, de manera que si desde el comienzo observamos el notorio aislamiento de John y su falta de integración a nivel político, el monopolio mantenido por Emmet va siendo eliminado progresivamente, y el apoyo que se le otorga inicialmente evoluciona hacia un inesperado endurecimiento de las exigencias y una política de instigaciones a favor de una garantía de éxito del alzamiento a emprender. A pesar de ofrecer una sustentada réplica de ánimo moral y material, y vencer en la prueba a que es sometido, Emmet observa por primera vez con cierto desconcierto los nuevos problemas a los que sucumben en general aquellos que ya no mantienen vivo el espíritu inicial; nos hallamos ante comportamientos indicadores de los altibajos inherentes a los individuos ante grandes inconvenientes como falta de sacrificio, lucha, resignación e inseguridad, entre otros. Ese sueño de un retorno definitivo al primitivo estado utópico de autonomía, que se va

expandiendo y arrasa, aparentemente parece ser fruto del gran esfuerzo por perseguirlo y alcanzarlo; pero se trunca, y su principal portador, Emmet, acaba en un destierro del cual nunca podrá salir.

La amenaza constante de fracaso de la rebelión por falta de refuerzos humanos y material echa por tierra las últimas esperanzas de libertad e independencia; no obstante, se decide seguir adelante y se desoyen las continuas advertencias de los que presienten un descalabro en el ataque al castillo de Dublín, sede del gobierno irlandés. Las discrepancias surgen ante la invocación al levantamiento de 1798³³, cuyo revés preconiza una probable derrota fulgurante y justifica el desánimo de los ciudadanos y su falta de apoyo: “Have you forgotten the failure in ‘98, have you forgotten all the hard lessons we were taught then, have you remembered the sufferings – all for nothing – that came upon the unfortunate people of this country? (...) And yet you are going to make another attempt?” (p. 16). El pasado levantamiento de 1798 ha podido inflingir en el ánimo de Emmet las fuerzas suficientes para justificar políticamente su persecución de una autonomía irlandesa, manteniéndose intacta su decisión de llevar a cabo una serie de acciones de gran resonancia que no echen por tierra sus últimas esperanzas: “If they fought as they did in ‘98, when they still possessed a semblance of liberty, will they not fight doubly well now when that semblance has been taken from them against their will?” (p. 16). Pero, su certidumbre de una próxima liberación le sirve de muy poco cuando no logra alejar de la naturaleza humana el sensacionalismo y el dramatismo desgarrador que exhibe una parte del grupo, consecuencia de actitudes de cobardía y temor que le impiden llevar a buen término su empresa. El objetivo es tomar primero la capital,

³³ “La creciente prosperidad de Irlanda, junto con su estratégica situación geográfica, la convirtieron en una valiosa posesión británica, especialmente durante las tres últimas décadas del siglo xviii” (O’Beirne, 1999, p. 92); esta situación conduce al levantamiento irlandés de 1798, por la necesidad de cortar amarras con el gobierno británico y reivindicar un poder separado, con un nacionalismo autóctono.

Dublín, y, a continuación, los demás condados³⁴: “Once Dublin is in our hands and can be held I am convinced the rest is easy” (p. 17).

Emmet conserva íntegros su arrojo y entusiasmo en la entrega a la nación; aunque le transmite su amor a Sarah³⁵, su sacrificio personal va asociado a una prevista renuncia a su amor a cambio de entregar la vida por su país. John Brady, en cambio, desea salvar a sus hermanos; hace un último intento desesperado por neutralizar la participación de estos en actividades políticas que trastornen el orden público, aunque signifique echar por tierra todos los planes de Emmet: “I must save them even if it means ruining Mister Emmet’s plans” (p. 22). Sin embargo, del gran entusiasmo que se ha despertado durante un tiempo entre los nacionalistas irlandeses se va cediendo paso a la certeza del desastre y fracaso en la revuelta cuando proliferan noticias contradictorias sobre una falta de preparativos y una escasez de provisiones real. Estos rumores se convierten en peligrosas trampas que dispersan el interés y sorprenden desagradablemente a los grupos participantes; es factor imprevisible, el origen de una resistencia a exponerse al peligro de perderlo todo – familia, negocios, granjas,- en un interminable proceso cuya resolución no resulta clara. Al no lograrse la efectividad deseada, ciertas actitudes de inseguridad, desconfianza y enorme escepticismo se desploman sobre la mayoría, dándose paso a la exhibición de ideas carentes de ánimo y valor. El profundo efecto psicológico producido por una previsible derrota subraya el arraigado sentimiento de cobardía social dominante, y el rechazo a la intervención personal directa por parte de los grupos mayoritarios para que no se aniquilen ni confisquen bienes, ganancias y propiedades

³⁴ “La primera resistencia violenta al nuevo orden se produjo el 23 de julio de 1803, cuando un grupo de unas cincuenta a sesenta personas de los barrios bajos de Dublín, dirigidos por un autodenominado general, Robert Emmet (1778-1803), atacó el castillo de Dublín (sede de la administración irlandesa), sacando de su coche al justicia mayor y a su sobrino y asesinándolos” (O’Beirne, 1999, p. 96).

³⁵ De nuevo Robinson reproduce personajes históricos, como Sarah Curran, el gran amor de Robert Emmet. Éste desechó la oportunidad de escapar, siendo capturado de camino a una cita con ella (p. 96).

individuales. Ante esta situación el ejemplo de Emmet es el que resulta más clarificador: no flaquea en su entusiasmo por la causa, que empuña con fuerza; tampoco en la confianza depositada en los demás. Exhibe con orgullo unidad y coherencia de acción. Esta misma actitud lógica y consecuente es adoptada por John en su acuciante desesperación por salvar a sus dos hermanos como no pudo hacerlo con su esposa, tratando de evitar así un nuevo fracaso personal. Robert Emmet y John Brady son figuras representativas de la entrega a dos realidades completamente distintas: el idealismo y el conformismo, respectivamente; dos versiones que buscan conseguir un efecto similar: la creación de un estado de opinión tendente a la disuasión. El primero, pasando a la ofensiva con la apertura de un periodo de hostilidades como auténtica solución para concentrarse en la defensa de la consecución de la autonomía para la nación; el segundo, con el rechazo del influjo pernicioso, y el carácter cruel y brutal, de un levantamiento popular que no justifica el sacrificio de la unidad familiar con una disgregación de sus miembros. Mientras Emmet capitanea una encrucijada social John se inclina hacia la protección de unos objetivos individuales centrados en sus hermanos. Las alusiones a la climatología adversa y a unos sueños tormentosos preconizan desgracia e infortunio, de nuevo sobre los Brady. Robert muere en la revuelta; Martin también, tras debatirse entre la vida y la muerte; una situación que John condena, culpabilizando otra vez a Emmet como ya sucediera con el fallecimiento de su esposa.

Uno de los mayores inconvenientes a los que se exponen todos los partidarios del nacionalismo irlandés con su implicación en actos de carácter subversivo contra el gobierno inglés es la de asumir un cambio radical en sus vidas y en sus aspiraciones personales. Le sucede a John, sobre quien la muerte de su esposa le refuerza la facultad de poder expresar a la sociedad el hundimiento personal que provoca toda sublevación contra la maquinaria del Estado. Por su parte, Emmet recobra conciencia de la enorme importancia de dar respuesta a los sentimientos humanos desde el mismo momento en que se presentan circunstancias que

desembocan en la pérdida de vidas humanas estrechamente ligadas a él, como el inesperado fallecimiento de Robert y Martin Brady. Convertirse en responsable directo de estas dos tragedias le guía hasta la percepción de la esencia de la belleza real en su amor hacia Sarah, del que no podrá disfrutar ni atrapar siquiera brevemente, rompiéndose ese hilo conductor que recorre la obra - la esperanza y los sueños depositados en el futuro -, tras ser apresado por las autoridades británicas. Emmet confía en que la gran tragedia que supone la derrota del alzamiento de Dublín sirva a efectos prácticos para que a largo plazo se alcance el esplendor de la victoria en todo el país. Todos los que entregan su vida son inocentes soñadores cuya existencia es un canto apasionado a la consecución de ideales e ilusiones: la salvación de la patria a través de la verdad, la libertad y la justicia.

5.1.3. The Lost Leader

Ésta última obra de Robinson de corte nacionalista se estrena por primera vez en el Abbey el 19 de febrero de 1918 (O'Neill, 1964, p. 81). Como drama político que se presenta con ambiciones de éxito entre el público, finalmente “won the plaudits of various literary celebrities. Galsworthy, Yeats, and George Moore were among those sending words of high praise and encouragement for the playwright’s most successful work to date” (p. 85).

El escenario de presentación del drama es Poulmore, un pueblecito pesquero que resulta ser testigo de una serie de acontecimientos que posiblemente transformen a la sociedad por girar en torno al sueño de la autonomía irlandesa. A pesar de que Poulmore es presentado como un lugar bien organizado para el descanso, el germen de una revolución intelectual se planta gradualmente para alzarse en protagonista de toda la composición. Aunque a simple vista parece que la sociedad de Poulmore es la que corresponde a un entorno de raíces sencillas y vida tranquila centrada en la naturaleza, avanzamos hacia constataciones palpables de inquietud intelectual y afirmación de la propia identidad en cada personaje, apresados por

su preocupación por comprender un inquietante pasado como marcador del presente. Comparten esta irrefrenable visión especulativa de diversos acontecimientos sociales, desarrollando su afición por el arte de la dialéctica, Augustus Smith, periodista; Powell-Harper, médico; y su fiel amigo Frank Ormsby. Los tres, recién llegados a Poulmore, van conformando de manera involuntaria un destacado círculo de intelectuales que gustan de abordar una serie de temas políticos sobre la situación del país en medio de un escenario en apariencia pacífico y discreto.

La mención clara por parte de Robinson del partido independentista irlandés del Sinn Fein sirve para impulsar el sentido nacionalista del drama y abordar más abiertamente un tema que adquiere tanta fuerza que se convierte en protagonista. Para guiarnos hacia una situación sociopolítica concreta, perteneciente a una época de transición, el autor ofrece una panorámica pasada de situaciones de extraordinaria proporción como resultó la emigración de irlandeses a Inglaterra y América. El pasado como explicación y justificación del presente sirve de herramienta para ofrecer una visión de conjunto del tiempo actual, que engarce el inicio con el final, ejerciendo una poderosa influencia en el futuro.

La trama argumental no es muy intrincada; se trata de una exposición de la grandeza y dignidad del ser humano, que accidentalmente traspasa la barrera de la falsedad en un intento por acercarse a la verdad, la llave hacia su liberación. A Lucius Lenihan se le ha privado de su pasado y se le ha otorgado una identidad dual – Lucius Lenihan/Charles Stewart Parnell -, dando mucho que pensar sobre su personalidad y creando sensación de desconcierto. Su figura inspira compasión porque Lucius ha visto frustrado su futuro, guardando un sabor amargo de su pasado y refugiándose en actividades como la caza y la pesca para preservar su integridad. Pero, se debe encontrar un sentido a la vida, una visión del mundo que incorpore el pasado al presente, abandonando todo tipo de encubrimiento en una sociedad permeable. La sensación de continuo desconcierto se explica por el silencio forzado dentro un círculo

social cerrado que no deja paso a aquello que debe estar siempre presente y que asestaría el golpe definitivo: el orgullo de la propia identidad. El pasado vuelve siempre al presente, por lo que debemos salir a su paso y encaminarnos hacia su aceptación. Una vez neutralizada dicha resistencia, convertida en amenaza constante, se puede tener acceso a la liberación. Nuestra intervención personal desoyendo a aquellos que nos han hurtado el pasado ha de obligarnos a intentar transitar por nuestra cuenta por la senda de una verdad lo más fresca e incondicionada posible. En Poulmore el temor que embarga a la comunidad para que la verdad sobre el pasado se integre en el presente desaparece gradualmente, sin implicar peligro alguno, cuando se convierte en lugar de recepción de una serie de encuentros políticos ocultos cuyo objetivo es el impulso de ideas nacionalistas y un levantamiento popular.

Algo está ocurriendo que zarandea todo el entorno a nivel social e individual: un cambio de mentalidad que no interrumpa ni obstaculice la bienvenida al progreso y a la evolución sociopolítica. Poulmore es punto de encuentro de los nacionalistas; todos los movimientos de estos causan gran impacto en una comunidad condenada hasta el momento a un prolongado aletargamiento. A pesar de una intencionalidad de dispersión con sus habitantes viviendo de la caza y la pesca, existe una férrea línea de unión y un vínculo común: el compromiso político.

El callejón sin salida al que han conducido al anciano Lucius Lenihan no le impide ir verificando por su cuenta, de manera consciente, la verosimilitud de los acontecimientos del pasado de los que fue protagonista; todo, gracias a Augustus Smith, joven periodista que rápidamente se adentra en la observación de todo lo referencial y contextual. Tan pronto como se produce un primer encuentro entre ambos, comprobamos cierta transformación en el anciano Lucius, que rejuvenece e, incluso, recupera la ilusión, el entusiasmo y el deseo del compromiso perdido con la sociedad. Poulmore, un lugar pacífico y tranquilo, se convierte en testigo de una transformación realmente importante en sus habitantes, amantes de Irlanda y,

por tanto, deseosos de que se produzca la emancipación de su patria. Para una persona de un extremado pensamiento libre como Lucius Lenihan, el movimiento de lucha por su admirado país se convierte en empresa individual que necesita de una figura líder con poder, visión e imaginación. Él mismo se alza en protector de Irlanda, en paradigma de un modelo de dirigente realizador de ímprobos esfuerzos por irrumpir en escena y luchar por su nación otra vez: “to be irrevocable back in the struggle again, and this time Ireland and I are going to win” (Robinson, 1954, p. 37). Son tentativas de promover todo grupo político de marcado componente nacionalista, como el Sinn Féin y The United Irish League. Lo verdaderamente patente es que Lucius se convierte en el último eslabón de una cadena de personas vinculadas al nacionalismo, pero sin carácter decisivo para conducir a una empresa constructiva y patriótica; es el caso de Mary Lenihan, Peter Cooney, James Clancy y el Alcalde John White. Son miembros de una comunidad, portadores de una responsabilidad e igualmente conscientes de la necesidad de hacer frente a las dificultades derivadas de la nueva situación política de Irlanda. Pero, formulan hipótesis alternativas que se alejan de toda condición precaria favorable al estallido de la revolución irlandesa, porque en caso de un advenimiento de ésta se pueden paralizar sus éxitos así como sus proyectos de vida holgada y tranquila. Ante un ambiente favorable a la dispersión y al abandono de la patria prospera el enfrentamiento social por la falta de coraje que domina en la comunidad.

Sólo el protagonista planta el germen para una situación de esperanza y transformación política en medio de un escenario que podemos considerar bien de comedia, tragedia o melodrama; depende de si vinculamos el asunto de la obra con componentes humorísticos, dramáticos o sentimentales. Si no se emprende una profunda reforma de las actitudes individuales que conduzca a una adecuada progresión política, se promoverá un permanente fracaso social y falta de cohesión en toda misión nacionalista a emprender. Deberá darse fin a toda dispersión y peregrinaje por senderos unionistas y republicanos

indistintamente si se desea promover el conocimiento y el desarrollo de un nuevo orden social reformista. Es necesario combatir la ignorancia por todos los medios; también, ese no querer saber que se elige cuidadosamente para no traer la luz de la verdad. El fracaso de toda idea de reforma social se debe al hecho de que se funda en justificaciones de carácter social que se imponen, e impiden que se trabaje a fondo sobre la necesidad de una educación de todos hacia el progreso y la reforma. Los personajes de Lucius Lenihan y Tomas Houlihan son particularmente sensibles a seguir el impulso de la propia naturaleza, esas intuiciones que apelan a los sentidos y al intelecto para ir preparando el camino al conocimiento de la verdad. Ambos se convierten en profetas y visionarios de un nuevo mundo que *destruya* al actual, de marcado carácter tradicional y favorecedor de actitudes elitistas de búsqueda de la pasividad y la comodidad en una comunidad estructurada para el orden y la estabilidad por temor a cualquier incertidumbre y oscuridad en el futuro. Éste el patrón al que resultan ser estrictamente fieles los restantes protagonistas del drama: Mary Lenihan, Jim Powell-Harper y Frank Ormsby. El principio rector que ha de cristalizar es el de recuperar todo elemento de marcado carácter nacionalista en áreas como la educación, el deporte y la historia para tratar de alcanzar un ideal progresista que tienda a eliminar la imprecisión política; además, habrá que salvaguardar los deseos de recuperación de una nación acentuando determinados aspectos en detrimento de otros.

En un momento de convulsión y agitación social es preciso dar el primer paso y ser estrictamente fieles al auténtico carácter irlandés, sin desvirtuarlo y dispuestos a concederle toda la atención precisa. Volver la mirada hacia esos sueños y visiones de una nueva nación independiente se convierte en la coartada intelectual para un nuevo proceso de reordenación de la sociedad con esperanzas de continuidad y estabilidad en el futuro. Pudiera tratarse de un proyecto que abandone la utopía y llegue a ver la luz para servir a los ciudadanos; para ello, siempre que no se establezcan límites para el desarrollo del alma humana, tampoco se fijarán

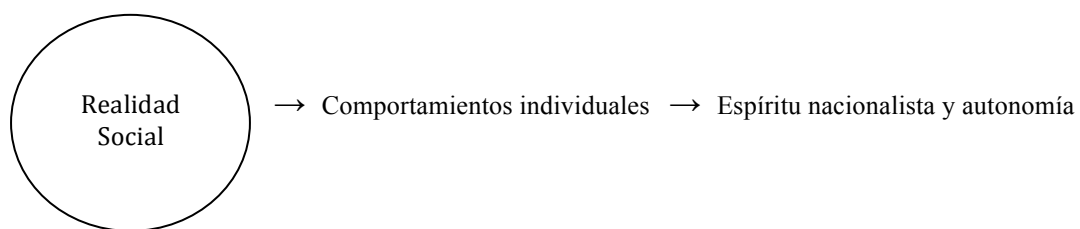
para el progreso de la nación: “no bounds could be set to the progress of a nation, and will you erect a boundary to the progress of a human soul? Will you erect a boundary to the progress of a nation’s soul?” (p. 62). No solamente hay que preocuparse por el utilitarismo de una victoria materialista y la defensa a ultranza del Autogobierno, sino buscar el marco para la realización del proyecto utópico de despertar el interés por encontrar y desarrollar el alma de la nación. El mayor problema lo encontramos cuando “the contrast between *spirituality* and *materialism* is of no help in answering the question whether we are supposed to take *spirituality* in its religious sense or in the sense of *mysticism* or as synonymous with *culture* or *intellectuality* or, possibly, as partaking of all three meanings” (Vormann, 2001, p. 167). El programa de reforma a seguir debe incluir básicamente implantar una mentalidad verdaderamente preocupada por comprometerse en que la nación encuentre su propia identidad. Han de devenir manifiestos reformistas que desarrollen ideas nobles que finalmente recojan comportamientos de libertad.

5.1.4. Pasado, presente y futuro

Patriots, *The Dreamers* y *The Lost Leader* se construyen sobre la base de un paisaje colectivo de reclamo de un nacionalismo hasta ahora incipiente cuyos protagonistas tienen contraída una deuda con un mundo escéptico al que se enfrentan a nivel individual y social. Se encuentran incapacitados para alejarse de un escenario en el que finalmente se aventuran como respuesta a un silencio forzado por la comunidad. El pasado y el presente comparten protagonismo para tender un puente entre el antiguo orden inamovible y unos nuevos tiempos de despertar de la oscuridad. Hay que despertar a la realidad de un nuevo sistema social que propone al ciudadano común dar un salto hacia una nación moderna, una sociedad centrada en el individuo, que cercene gradualmente el autoritarismo estatal inglés.

Los personajes de los tres dramas responden a una realidad que sustenta sus actitudes; encerrados en un escenario de adversidad, han de alcanzar el punto final requerido: una revolución social que ponga en marcha el mecanismo para hilvanar un proceso de ruptura con su mundo exterior; así como proponer que se debatan cuestiones de profundo impacto social en el comportamiento humano para configurar un nuevo horizonte político. La visión social de permanente derrota no sirve para abrir las puertas a un nuevo destino.

El fin es alcanzar un espíritu nacionalista que cree un estado de opinión favorable a la constitución de una nación autónoma e independiente, siendo conscientes de que siempre en operaciones de este tipo las grandes víctimas son los individuos y la realización de sus ambiciones y sueños personales.



5.2. El antagonismo de dos generaciones

El enfoque humano con que nuestro autor analiza a personajes pertenecientes a dos generaciones distintas nos evoca un mundo muy fácilmente accesible, formado por seres de carne y hueso como nosotros. Las siempre controvertidas relaciones humanas proceden de una búsqueda de valores absolutos en el plano sociológico, además de una armonía a nivel individual. De la vertiente convivencial y sociológica surgen controversias de una cierta magnitud, consecuencia de la diversidad de experiencias humanas.

5.2.1. *Harvest*

El día de su primera representación en el Abbey el 19 de mayo de 1910,

a goodly crowd attended this performance, enthusiastically applauding the merits of the actors (...) There were, however, some trenchant dissenting opinions in the audience: George Moore could see nothing to admire in it, Padraic Colum it much worse than his *Thomas Muskerry*, and the editor of the *Evening Telegraph* argued that Robinson should have his neck wrung for writing such a play. (O'Neill, 1964, p. 58).

El mismo Robinson reconoce en *Curtain Up* hasta qué punto “*Harvest*, my third play, was not a good one. It had a serious theme with one or two fine dramatic scenes but the characters, except the small peasant ones, were lifeless, mere pegs on which to hang my ideas” (p. 33).

En este drama el presente se nos muestra ético y socialmente corrompido. Entre los miembros de una misma familia, los Hurley, existe inestabilidad económica, rivalidad y contienda, ligados a unas circunstancias complejas que alertan de la problemática de las conciencias individuales. Robinson nos presenta la decadencia moral que rodea a una familia de campesinos formada por el padre, Timothy Hurley, y sus seis hijos: Maurice, Patrick, Bob, Timothy, Jack y Mary. Tim se ha afanado muy satisfactoriamente en el cometido de que sus hijos alcancen a recibir una buena educación académica, gracias a la cual logran transitar por el camino del éxito personal y profesional. Cada uno de ellos consigue desarrollar su propio oficio lejos del campo y evolucionar de forma notable; excepto el mayor, Maurice, que se siente en la obligación de permanecer junto a su padre en un reconocimiento a su entrega y continuo sacrificio. Una ojeada retrospectiva al pasado permite que vislumbremos una situación de permanente dedicación al campo en la figura del progenitor. Éste obtiene todo el reconocimiento social y el respeto de su comunidad, pero no el respaldo y la ayuda económica suficiente de la mayoría de sus hijos cuando se invierte la situación y nadie responde a su llamada de auxilio para salvarle de la bancarrota; todos se han acomodado y han descubierto una vida orientada hacia el éxito social :

Tim, a priest in America, is too busy collecting funds for the Church; Pat, a secretary to an English nobleman, has become a snob, leading him to change his name and religion; Bob, a lawyer, has social aspirations that keep him continually in debt; Mary, her employer's mistress in England, enjoys greater comforts than she had while his typist; Jack, an assistant to a chemist in Dublin, has married out of his class. All have their excuses. (O' Neill, 1964, p. 59).

La vida de Tim se deshace de un modo perceptible y, aunque desearía conservar sus principios morales, se siente al borde de la desesperación y resuelve que la única solución es incendiar él mismo un granero de su propiedad para cobrar el dinero del seguro; es el camino más idóneo para evadirse de una realidad de angustia.

Nuestro autor se vale de la visita de uno de los hijos, Jack, y su mujer, Mildred, a Tim para ir elaborando mecanismos correctores de actitudes pasivas y valores inmorales imbuidos en el ánimo colectivo. Dada la preponderancia de la inestabilidad económica que experimenta la unidad familiar, la aparición del tándem formado por Jack y Mildred sirve para que se pueda configurar una potencial estabilidad que se convierta en poderoso aliciente para la recuperación económica. Dejándose llevar por recuerdos e imágenes románticas del campo irlandés, excesivamente idealizadas, se postulan para un compromiso de ayuda inmediata con esa tierra que proporcionó a Jack tantas satisfacciones y posibilidades de autorrealización. Esta actitud provoca la determinación de ambos de trasladarse definitivamente de la ciudad al campo, de Dublín a Knockmalgloss: están dispuestos a conseguir su propósito de que la tierra se convierta en fuente de beneficios económicos para su mayor bienestar. Jack ha querido transmitir a Mildred una imagen óptima de sus raíces como instrumento de persuasión para producir en ésta una aproximación libre a un nuevo entorno campestre desconocido, lejos de una vida de decadencia y estancamiento en la capital. A su vez, Mildred rechaza la naturaleza artificial del orden social de la ciudad en busca de autenticidad, porque cree que en el campo

puede disfrutar de “the only true life; everything else seems so artificial compared with this” (Robinson, 1911/2012, p. 2). Jack pretende encabezar un movimiento de recuperación de su propia imagen social, poner el énfasis en hacer una mayor fortuna, y experimentar un elevado nivel de vida, hasta ahora desconocido, que le permita ese reconocimiento social que ya recibe su progenitor y rescatar la herencia que le correspondería a su esposa. Si como al resto de sus hermanos, excepto a Maurice, le han proporcionado la mejor educación gracias a la esclavitud excesiva y rigurosa de Tim al trabajo en el campo, al igual que ellos echa por tierra toda actitud moralista recibida del padre en su camino hacia el enriquecimiento y el poder. Bajo esta premisa su sueño está bastante legitimado, porque cree que en él confluyen una segura capacidad de regeneración y readaptación a la vida en el campo. Éste es el potencial de persuasión interior latente en sus actos y que determina su intencionalidad de regresar al entorno familiar. Hallamos dos vertientes muy bien delimitadas: una, individualizada e idealista que se postula hacia su propio éxito y progreso profesional aprovechándose de la estela social creada por su padre: “when it’s known that I’m the son of ‘old Tim Hurley from Knockmalgloss’, you’ll find every one flocking to my shop” (p. 2); otra, realista y con un potencial de efectividad y buenos ingresos para el futuro, en la línea de rechazar Dublín porque allí no se le permite iniciar un cambio y alcanzar el éxito: “Down here my fortune would be made in no time, but, hang it all, I’m stuck up in Dublin with no chance of getting out of it for goodness knows how long” (p. 2). Pero, se desenmascaran los verdaderos propósitos de Jack cuando se halla ante la situación de tener que recurrir a la solicitud de un préstamo a su padre y a su hermano mayor; experimenta por primera vez, de un modo accidental, la circunstancia de haber agotado todo recurso económico propio disponible hasta entonces desde su matrimonio con Mildred. Su situación laboral de ayudante en una farmacia de Dublín debería evidenciar estabilidad. Sin embargo, se desvía de un camino que considera no aceptable, e inicia una campaña de defensa de sus orígenes de campesino; considera que al

retornar a ellos alcanzará en buena medida unos nuevos ideales de existencia plena, rodeado de todo tipo de comodidades y bienestar. Desconoce el ámbito de complejidades en el que intentan sobrevivir tanto su padre como su hermano mayor. El contexto situacional real es el de una profunda decadencia fruto de problemas económicos que se enlazan y entretajan tras invertir el progenitor en la formación de sus seis hijos. En este momento escuchamos la voz de nuestro autor desde distintas perspectivas: en primer lugar, en los personajes de Bridget y su hija Maggie, que colaboran enormemente a que Mildred y Jack aparten esa máscara de autoengaño de vida idílica y muestren voluntad de observación del duro quehacer del día a día; en segundo lugar, en las figuras de Timothy y Maurice, por que sacrifican sus vidas en bien de los demás. Tim reconoce que Knockmalgloss “‘tis only a poor place” (p.3); por eso, se interesa y sacrifica por ofrecer a sus hijos la opción de una evolución personal y laboral, de manera que alcancen el éxito que a él le ha sido negado. Bridget, el profesor Lordan y Tim desempeñan la misma función de fomentar nuevas inquietudes e intereses en los miembros pertenecientes a la siguiente generación: Bridget, en la figura de su hija Maggie Hannigan; Mr Lordan, en sus discípulos; Tim, en cada uno de sus seis hijos. Los tres conforman una unidad que alcanza el acuerdo unánime de manifestar la importancia de no circunscribirse a las aspiraciones fútiles que ofrece el entorno rural. La postura racionalista de los mayores logra un primer éxito en la abierta hostilidad que despliegan los jóvenes hacia el ambiente y las duras condiciones de vida que ofrece el campo. Se trata de actitudes tolerantes, transigentes y justas que intentan acabar con la agresividad y la crueldad de la tierra. Los más adultos son coherentes con sus principios, muestran un consenso generalizado y otorgan libertad de elección a sus *discípulos*. Acogiéndose a este ofrecimiento, todos los hijos de Timothy, excepto Maurice, renuncian a la vida de esclavitud, ostracismo y entrega absoluta a la tierra de su progenitor. Pero, el éxito en el terreno laboral que alcanzan en muy diversas ciudades queda oculto por su gran fracaso en los valores morales, erigiéndose en su seña de identidad.

La necesidad sustituye a la conciencia y condiciona toda conducta moral. Respecto a los hijos, su exitosa trayectoria profesional se asocia con unos comportamientos y actitudes indecentes. Observamos dos grupos, distribuidos en los que adoptan una máscara de engaño total o parcial, y siguen comportamientos hipócritas y egoístas a expensas de alcanzar fortuna y posición; y los que viven en armonía interior, coherentes a sus ideas. En el primer grupo incluimos a Jack, cuyo máximo logro hasta su llegada a Knockmalgloss ha sido conseguir un trabajo de ayudante de farmacia en Dublín. Sigue la misma estela e iguales movimientos que sus hermanos Patrick y Bob para conseguir una prestigiosa posición social y económica. Hasta ahora, los tres se han servido de su progenitor para lanzarse a buscar fama y fortuna. La ambición desmedida de Jack le induce a casarse con Mildred, de familia acaudalada, pero el padre de ésta interviene y frena todas sus aspiraciones; se muestra intransigente a la hora de traspasar a su hija cualquier cantidad de la herencia que le corresponde a consecuencia de su matrimonio con Jack por la deshonra que le genera a nivel social una unión tan desigual mientras ambos permanezcan en Irlanda. Jack, que ha permitido que su luna de miel en Londres “played the devil with [their] finances, and [they] have come with empty pockets” (p. 4), considera como alternativa valerse abiertamente de la imaginada solvencia de su hermano Maurice, a quien asigna una falsa riqueza y estabilidad. Es la plasmación de una postura de abuso, que resulta más evidente cuando trascienden sus pretensiones de promoción social y mejora de posición y fortuna con la usurpación de los ahorros ajenos. Desea partir de una situación de ventaja con respecto al resto de los hermanos, abusando moralmente de la generosidad y el sacrificio desplegado por su progenitor. Es un acto agravante que adquiere un tono desproporcionado en un contexto de dificultades económicas extremas para el cabeza de familia. Éste ha conseguido que la gran mayoría de sus hijos sean personas autosuficientes, no obligadas a *encadenarse* a la tierra. La única excepción, Maurice, alza su voz satírica, escéptica y descriptiva de una realidad de absoluta incompetencia para afrontar una salida que

alivie todo el desaliento que sufren él y su padre: “You can’t have a solicitor, and a priest, and a chemist in a family without spending money, and for the last ten years you’ve been all drawing money out of the farm (...) there’s no more to drain now” (p. 5). La vida pretenciosa alcanzada por sus hermanos pone en riesgo todo el patrimonio acumulado por la familia. Cada uno debe ser conocedor de su propia responsabilidad ante una situación de desesperación económica que favorece la corrupción moral. Inevitable o no, el hecho es que es necesario usar el arma de la erudición para crear conciencia de los errores del pasado y saber reconocer el momento de precariedad actual. Los desaciertos continuos del pasado permanecen en el presente, y éste condiciona y altera el futuro, por lo que ha de insistirse en la inspección de una salida lo más legítima y ética posible. Sobre Maurice repercuten los caminos emprendidos por los hermanos en su peregrinación hacia el éxito y el bienestar: “There was money and education wanted to make priests and doctors and gentleman of you all, and wasn’t there money an’ education wanted to make a farmer of me?”(p. 5). Estos han contribuido a la presentación de una panorámica de continuas deudas y empobrecimiento de enorme peso, casi imposibles de solucionar. Se actúa entonces con determinación elocuente en aras de buscar una solución como final de un proceso de progresiva destrucción física y moral. Maurice lleva todo el peso de la situación crítica, y adopta la postura de vender el patrimonio familiar y marcharse a los Estados Unidos; necesita huir de un final incierto, hacia un espacio abierto, libre e impersonal, sin subordinaciones de ninguna clase.

Cuando quedamos atrapados por ese entorno rural al que pertenecen nuestras raíces detectamos ese estatismo y esa inmovilidad permanentes en él: “You’ll find us in the same old rut, no change at all. You’ve seen the world, you’ve got education, but our horizon is bounded by those hills” (p.6). La herencia que recibimos de nuestra tierra se ejecuta mejor con una formación que nos abra el camino a la libertad; una buena educación fija esa línea divisoria a partir de la cual las nuevas generaciones pueden impedir que se repita en ellos el

ostracismo, la regresión y la monotonía experimentada por los mayores en el campo. Esta actitud la mantienen con persistencia casi todos los miembros de la nueva generación de Hurleys. Pero la suerte, la fortuna y el ascenso social de que gozan casi todos ellos no es la cosecha final que se recoge. El comportamiento de los personajes,

is determined by social forces beyond their control: while the varying fates of all the members of the Hurley family are presented as consequences of the fact that they succumbed to the outworn, totally inadequate concept of education represented by Lordan, which dates back to the days of the old hedge schools, Lordan himself is influenced, and at least in part exculpated, by his experience of the deformities which rural loneliness and desolation tend to produce. (Vormann, 2001, p. 145).

El aspecto de mayor repercusión social lo constituye el florecimiento de actitudes tendentes a la hipocresía, el egoísmo y la ambición, que nuestro autor denuncia a través de los distintos personajes. Ellos promueven el enfrentamiento campo/ciudad. Mientras los mayores lo dan todo y son *exemplum moral* para las nuevas generaciones, estos libran una batalla con la tierra y las raíces que les han abierto nuevos caminos. Los jóvenes socavan los pilares éticos recibidos de anteriores generaciones; Mr Lordan, Tim Hurley y Bridget son focos difusores de grandes valores como el trabajo, el esfuerzo, el sacrificio y la generosidad; crean un clima mucho más en consonancia con la realidad urbana en la que logran afianzarse los jóvenes. Pero, se vuelve en su contra: la ciudad encierra a los individuos para satisfacer sus ambiciones; los transforma, hasta que algunos llegan a renegar de sus raíces. Es la cosecha que se recoge tras plantar una mala semilla. Cuando Jack se reencuentra finalmente con los mismos episodios y escenas ásperas que conoció en su infancia, el efecto que producen en él es de absoluto desagrado; estalla con excesiva franqueza, y se revela contra una Irlanda sórdida: “I hope I’ll never see this cursed place again: before a month there’ll be a few thousand miles of clean salt water between me and Ireland. Ireland! I hate the very word”

(Robinson, 1911/2012, p. 18). También su hermana Mary, una idealista convencida que regresa de Londres para intentar recuperar esa vida sencilla que disfrutó otros años en el campo, es consciente, como Jack, de la imposibilidad de amoldarse a ella. No puede hacer realidad su sueño y no tarda en percatarse de que ha vuelto al mismo escenario de limitaciones, demasiado familiar para ella; “life there is not as she had imagined while in exile. Her father’s criminal act snuffs out her dream. She makes up her mind to return to her London lover, her once consoling fancies now merely ironic delusions” (O’Neill, 1964, p. 59). Ahora forma parte del grupo de hermanos atrapados bajo una servidumbre: la de haber conquistado una vida de esplendor y bienestar, en el caso de Mary como amante. Nada puede satisfacerla ya en Knockmalgloss, por que, “if you once get into the stream you must go on, on, on” (Robinson, 1911/2012, p. 15). Casi todos siguen esta misma senda, excepto el padre y Maurice; hasta que estos también se encaminan hacia un acto sucio e infame. En este momento cobra especial relieve el sentimiento de enorme decepción que produce en la hija el atroz comportamiento del padre; él, la única persona a quien adora, sencilla, inocente, que podía salvarla de su vida licenciosa en Londres. Es el desencadenante de la determinación final de Mary de retomar su vida en Londres y alejarse definitivamente de toda la degradación de Knockmalgloss, tan vergonzante como la de Londres. Como ella misma concluye, “we’re all equally bad now – he and I – we both sell ourselves, he for the price of those old houses and I for a few years of splendour and happiness (...) I’m no worse than he” (p. 17). Aún así, Mary es la única que responde a la llamada de auxilio del padre; será la responsable directa de facilitar toda la cantidad económica necesaria para solucionar la situación de bancarrota del progenitor. Censura las flaquezas de los hombres, pero contribuye a la creación de un nuevo escenario con posibilidades de futuro para Maurice y Tim. Su ayuda significa que existe una posibilidad para la regeneración humana.

5.2.2. *The White Blackbird*

Representada por vez primera el 12 de octubre de 1925 (O'Neill, 1964, p.118) , en *The White Blackbird* nos asomamos al eclipse de una familia de clase media alta formada por Mrs Naynoe, Mr Naynoe, William, Molly, Violet, Tinker, Bella y Connie. La aparición de los primeros personajes, los progenitores, en un salón bien amueblado, con Mrs Naynoe vestida de manera deslumbrante, hace presuponer a primera vista un estatus social que en realidad queda reducido a meras cuestiones de aspecto físico. Enseguida se impregna el escenario de elementos de fuerte contraste en el comportamiento humano, demostrativos de estados de ánimo complejos y provocadores de interrogantes. La figura de Mrs Naynoe se asoma despacio, mostrando tristeza y vacío; su malestar tiene que ver precisamente con no poder zanjar una situación problemática de índole familiar provocada por razones de tipo económico. William, el hijo mayor, es el causante de la transformación y el declive social de la familia. La justicia acaba con toda conducta de ambición y poder hacia la que siempre se han aventurado Mrs Naynoe, su esposo, las dos hijas y el hijo en común de ambos. Su mundo de riqueza, apariencia y máscaras finaliza desde el mismo momento en que a William se le otorga el control legítimo del patrimonio familiar que le deja en herencia su ya fallecido padre biológico, Philip. Nuestra protagonista no perdona el nuevo marco de tragedia social hacia el que ha sido conducida por su primer esposo, fallecido hace veinticinco años, al transmitir todo su legado al primogénito. Esta acción provoca el crecimiento de un firme sentimiento de fobia hacia su hijo, incrementado por la exposición social de su caso ante la prensa. Para Mrs Naynoe “it was a criminal will” (p. 10) que ha dado paso a una profunda tragedia. El agotamiento de todos los recursos financieros de la familia por la serie de juicios que se han sucedido en busca de una sentencia desfavorable a William y el legado que ha de recibir, dificulta todavía más el entendimiento madre-hijo. Ésta promueve con agitación que todos libren una severa batalla con William, el culpable directo del declive de la familia. Se rebelan

en particular por que “the law gives him everything (...) Every penny of money, every bit of property, the food out of [their] mouths, the chairs [they]’re sitting on, the very clothes off [their] backs” (p. 12). En su concepción de la situación entienden que la mayor tragedia es la de verse obligados a reconstruir sus vidas por completo después de una existencia de lujos, comodidades y laxitud para trabajar. Sólo Mr Naynoe, observador externo pasivo de todo lo que acontece, da el paso cualitativo de cuestionar la imagen despiadada que se difunde de William. Es la primera persona que se enfrenta al fuerte orgullo y arrogancia de su esposa, sugiriendo una visión desconocida de éste. En realidad, la rivalidad madre-hijo no existe; de los dos, la única que compite con gran fuerza para vencer a su hijo es Mrs Naynoe. Incluso los hermanastros son seres humanos que han aprendido a comportarse mezquinamente con William por imitación de la madre. Se sabe claramente el origen de todo el infortunio que se les puede presentar: la forma tan resuelta en que Mr Naynoe ha eludido, hasta ahora, la opción de ganarse la vida con un trabajo. Su esposa alude claramente a ello; incluso se atreve a mencionarle su pensamiento de que William obraría con justicia en su derecho a reclamar la herencia si Mr Naynoe se hubiera implicado activamente en la búsqueda de un trabajo que les hubiera permitido autonomía e independencia: “If you had been man enough to earn anything yourself we could have let William have his father’s money and no thanks to him” (p.13). Pero aquél descarta toda opción de dar marcha atrás en su acomodada vida. Al mismo tiempo, Mrs Naynoe mueve sus piezas para crear una serie de suspicacias en contra de su propio hijo como réplica a la nueva posición de poder de éste sobre todos los demás.

A la luz del nuevo eclipse social que soporta la familia es como han de entenderse estas reacciones de gran desconfianza. La avaricia es la figura poderosa que más convence a los hombres para iniciar un comportamiento cruel con los de su misma sangre. Engendra los pensamientos pragmáticos más viles, además de usurpar el sano juicio y justificar cualquier entendimiento del mal y de lo falso en detrimento del bien. La codicia convence a todos de

que William ha cometido un atropello contra su propia familia. Es el vínculo común a todos ellos, el elemento que les une, sin que aparezcan en un principio remordimientos o dudas en sus particulares pensamientos. La ruindad y el egoísmo aparecen en el escenario; se convierten en protagonistas de un combate donde el odio y la venganza de la madre y los hermanastros persiguen en paralelo a nuestro protagonista: “We can make his home a little hell” (p. 16). Las crecientes alusiones a la nueva situación de desprotección de todos ellos les exhorta a una deliberación para prever el alcance de las decisiones de William. El debate verbalizado se centra en una potencial actuación peligrosa por parte de éste, que compromete e interrumpe el estatus social adquirido. Pero la tesis enunciada aún no ha sido corroborada por una actuación particular alarmante de nuestro protagonista. Hasta ahora los argumentos expuestos son únicamente conjeturas. Mr Naynoe retrocede en este combate entre el bien y el mal, manifestando cierta inclinación a equilibrar el clima de controversia para augurar que “things will be very much the same as they always have been” (p. 19). Todo queda a merced del primogénito. Cuando éste hace su aparición su aspecto físico delata un envejecimiento prematuro a pesar de sus veintisiete años, secuela de la serie de contiendas libradas entre madre e hijo en los diferentes juicios hasta resolverse la verdad sobre el testamento heredado. Tras una dura encrucijada de controversias se comprueba la responsabilidad que asume William de no alterar ninguna de las comodidades adquiridas hasta ese momento por su madre y Mr Naynoe: “Let’s look facts in the face. The property, the money, everything, now belong to me, not to mother (...) I don’t intend that her position as far as material comfort goes shall be altered, and that applies to you, Fardy” (p.20). Las repercusiones en ambos van a ser mínimas porque William se presenta con propósitos de reconciliación. No ha sido, ni es, ningún usurpador; hace lo posible por convencer a todos de la justicia que finalmente se ha practicado, lo que explica la ausencia de remordimientos en él:

The money was father's. I believe that he meant it to pass into my control two years ago, when I was twenty-five, and the courts agree with me in thinking that that was the intention of his will, but he certainly never meant to cut you off without a penny. (p.21).

Nada más aparecer en escena reconstruye la situación, y comienzan a entreverse en él unos valores morales difuminados en los demás. Censura el derroche económico de los cinco miembros de la familia, y no va a permitir comportamientos licenciosos. Por su carácter tolerante no entiende el comportamiento cruel que despliegan su madre y sus hermanastros hacia él desde el comienzo. Únicamente Mr Naynoe adopta una actitud de concordia, que pretende transmitir a los demás: "I hope we'll all forget and forgive, and be perfectly jolly and comfortable here together as soon as possible" (p. 22). No muestra remordimientos hacia la persona que va a dirigir y organizar sus vidas desde este momento; por tanto, lo mejor es conducirse con compostura y educación en un intento de dar un paso cualitativo en el restablecimiento de las relaciones familiares. Es muy consciente de que por encima de todo están las tentaciones de la ambición y el poder, y seguramente su no disposición a perderlos sea el motivo de que muestre enseguida actitudes de servicio y complacencia a alguien que "has grown up into a strong-willed but lonely young man, who craves affection and sympathy" (O'Neill, 1964, p. 118).

Mrs Naynoe nunca ha dado a William amor y cariño, y, aunque esta carencia absoluta de afecto ha servido para que éste fortalezca su carácter, descubrimos que es un problema que no puede zanjarse. No parece que pueda recuperar a su madre; las discrepancias de ambos son insalvables porque es patente la personalidad ambiciosa de Mrs Naynoe. La honorabilidad y el orgullo de la progenitora son incompatibles con el comportamiento justo, equitativo y honesto del hijo. Mrs Naynoe y los hermanastros de William se presentan como víctimas de éste; buscan su compasión para que se les devuelva el estatus social y las comodidades de que

han gozado siempre; pero, la situación es la contraria. La persona a la que siempre se ha censurado con rigor y ha obtenido mayor perjuicio ha sido William; él es la auténtica víctima. Toda la línea de actuación de los demás se ha realizado de manera unitaria, convirtiéndose en su mayor acierto. Sin embargo, el primogénito sufre una soledad involuntaria. Este aislamiento es el que explica el gradual acercamiento físico a sus hermanastros en busca del cariño que le falta. Aprovecha su nueva posición de poder para, primero, redimirles de su tratamiento mezquino hacia él y, a continuación, transmitirles su deseo de enfocar el futuro de todos: “Now it is the turn of the pampered members of the Naynoe family, who never thought it necessary to earn a living, to face facts for a change” (p. 119). Emanan pragmatismo y autoridad a la hora de exponer sus proyectos: se muestra absolutamente dispuesto a mantener en lo económico a Violet hasta el momento de su boda, por que manifiesta rigurosamente que su única expectativa es la búsqueda de un esposo; a Bella, movido incuestionablemente por su talento, propone financiarle los estudios en la escuela de arte que ella desee para aprender diseño y decoración, profesiones que considera de un gran futuro; respecto a Tinker, le invita a marcharse a trabajar a las minas españolas de Río Tinto durante un año como aprendizaje para su futura incorporación en las minas propiedad de la familia, heredadas por William. El peregrinaje licencioso de sus hermanos y todas las torturas psicológicas que ha tenido que sobrellevar William devienen en la tiranía que le otorga poseer el control económico; pero, es un camuflaje que refleja una dualidad. Por un lado, sus propuestas profesionales a Bella y Tinker son un modo de afianzar e incrementar la propia economía de William; por otro, lo utiliza como táctica para ir configurando una reconciliación y acercamiento fraternal.

William ofrece un escenario singularmente distinto del que insinúan los que le rodean. Como todos apuntan a un nivel de formación elemental, no sólo es visible su contraste moral sino, también, su capacidad intelectual. Desconocedores de la realidad de su propio hermano, éste se confronta vivamente a ellos sin reparo para revelarles su formación superior como

ingeniero de minas. A Violet le expresa directamente: “I don’t fancy you want to earn your living, Violet, even if you had any qualifications for doing so, which, of course, you haven’t. Your only possible career is marriage” (Robinson, 1925, pp. 28-29). De Tinker no le pasa desapercibido la oportunidad que se le ha brindado de iniciar estudios universitarios y su posterior negativa a terminarlos (pp. 30-31). Finalmente, la persona a la que todavía puede salvar es a Bella, la única a la que admira por su gran talento, oculto hasta ahora. A Violet, Tinker y Bella se les puede presentar una perspectiva distinta una vez superada la fase de confrontación con su hermanastro; pero, los tres concentran una actitud pasiva que desean perpetuar para ir contra corriente contra su hermano. William deja al descubierto cómo no han sido capaces hasta ahora de enfocar su vida; tampoco pretenden hacerlo, reflejo de una consciente existencia frívola y superficial, de la que explotan únicamente su afición a las apuestas en carreras de caballos.

La denuncia de la supuesta expoliación de William trae a la luz la existencia de un matriarcado en el grupo familiar, cuyos miembros exhiben el mismo prejuicio elaborado por la madre: “Do you think we don’t all know that you won by fraud, that you destroyed the real will, that you won by a clever forgery?” (p. 33). En medio de la tragedia se van dando pasos cualitativos que deben entenderse como lecciones morales que va aprendiendo el ser humano. Superada la fase de confrontación se pasa a la de la acción y toma de decisiones: Violet determina quedarse en la casa y permanecer junto a su madre; Bella alza por primera vez su voz en favor de William para denunciar la dura existencia de éste y las relaciones despiadadas que siempre le han conferido todos. En consecuencia, propone imprimir una nueva línea de actuación en dirección hacia un mundo nuevo para todos. Además, logra romper con los prejuicios de una sociedad seguidora de un canon esencialmente masculino que establece que la tarea primordial de las mujeres debe ir encaminada hacia el matrimonio. Finalmente, Bella va contra corriente en los estereotipos asignados socialmente a la mujer y se marcha a estudiar

a la escuela de arte. Tinker también se toma en serio el desafío de William y afronta el nuevo reto de adquirir experiencia laboral en España.

Ahora es cuando empiezan a tomar en serio a su hermanastro y desplazan a su propia madre, actitud que supone un notable avance en las relaciones fraternales. A Bella, William le ha ofrecido unas oportunidades que hasta entonces no han estado al alcance de su sexo: descubrir su propio talento e inteligencia gracias a una formación superior en el extranjero, además de experimentar un acercamiento a la libertad. Ahora se apoya en fuertes cimientos para desear explorar la identidad de su hermanastro. A su regreso está decidida a iniciar una indagación personal sobre William suscitando preguntas del tipo: ¿qué circunstancias rodean su misterioso comportamiento?, ¿cuáles son sus verdaderos sentimientos hacia los demás?. Esta clase de proposiciones son un desafío a la verdad.

Con William ejerciendo ya de cabeza de familia y organizando el patrimonio no se observan cambios de fortuna ni hábitos de vida; eso sí, su actuación contrasta vivamente con la ofrecida por su madre, que continúa protagonizando unas embestidas desgarradoras contra su hijo mientras repasa la nueva situación económica de la familia. Aunque en Mrs Naynoe, Violet y Tinker no tienen cabida ningún tipo de abiertas manifestaciones sentimentales y de comprensión hacia William, resultan bastante esclarecedoras las observaciones de Bella, que a su vuelta de la escuela de arte se comporta positivamente con su hermanastro; se muestra “awfully glad of the chance of getting abroad” (p. 45), y desea influir en la visión que tiene su madre de él, aunque para ésta carece de validez cualquier tipo de declaración de buenas intenciones percibidas en su hijo. Mrs Naynoe sigue desconfiando de la verdad, por bastante esclarecedoras que resulten todas las observaciones hechas por los demás. El problema de raíz lo constituye el hecho de que sigue considerando que su hijo se ha quedado con el dinero que le pertenece a ella. En una sociedad de cánones masculinos en el contexto de la familia y el matrimonio Mrs Naynoe había logrado ir más allá de los estereotipos tradicionales femeninos

y se había posicionado en un lugar preeminente por encima de su esposo. William invalida la supremacía ejercida por su madre por no estar a la altura cuando se trata de salvar obstáculos que se les presentan a todos, y por la falta de criterios morales por los que se rige. Censura con intransigencia todo tipo de comportamiento licencioso e indecoroso; pero, al mismo tiempo, tiende un puente hacia la empatía y el entendimiento fraternal.

Connie (la fingida esposa de Tinker) es quien descubre de una forma muy diligente el genuino escenario familiar agresivo que rodea a William y que trata de invalidar una exploración de la verdad. Es el único personaje que repara inmediatamente en la enorme sensibilidad y soledad de William; observa cómo se apoya en débiles cimientos como la soledad de una manera recurrente en todas sus relaciones. Necesariamente se identifica con su propia experiencia y la búsqueda de ambos de cariño y felicidad. Pero, aunque William desea abandonar este desamparo impulsando un nuevo entendimiento, el continuo cuestionamiento de su rol y el carácter minoritario de su posición socavan el acercamiento hacia sus hermanos. Representa el poder, la autoridad y el control de las propiedades de una familia que no asimila su propia problemática fundamentada en la inactividad, la ambición, y el dispendio. William ha de enfrentarse a un mundo dominado por mujeres, con las que desea alcanzar una absoluta reconciliación y armonía. Sin embargo, su poder económico dificulta en ellas una supuesta transformación radical, que sólo se producirá en Bella. Excepto ésta, todos quieren seguir sacando el mejor partido posible al patrimonio familiar. Cualquier acto forma parte de una transacción con un objetivo económico. Incluso su autoridad también se extenderá en su proceder con Connie; desde su primera aparición, ésta explota la imagen tradicional de la mujer dominada por el hombre, fundamentada en el sexo, para que William caiga plenamente en sus dominios e intereses personales. Pero, la absoluta integridad de éste y su control del escenario desvelan las intenciones de Connie de conquistar a William bajo las órdenes de Tinker. El carácter absurdo e irracional de las acciones de ambos resulta poco convincente y

socava toda supuesta posibilidad de reencuentro fraternal; de esta manera se imposibilita la recuperación de unas relaciones ya insalvables y se invalida todo cimiento para edificar una nueva existencia.

Pero, si William persigue una línea de actuación de rescate de un entorno de felicidad y entendimiento entre todos, es porque oculta la verdadera razón de su enigmático comportamiento: se ha convertido en el principal emisario y ejecutor de la voluntad de su padre fallecido, cuyo espectro domina la obra con objeto de remover conciencias: “I’ve got the chance of doing all he dreamed of, of being all he might have been if he’d never married you” (p.75). En realidad, los personajes caen víctimas unos de otros: Mr Naynoe, de su propia esposa, porque le desplaza y anula como hizo con su anterior esposo, Philip; Mrs Naynoe, de su obsesiva preocupación por recuperar todo su patrimonio para conservar su reputación social, y del profundo sentimiento de culpabilidad por conducir al suicidio a su primer esposo; los hijos de ambos, Violet, Bella y Tinker, víctimas de su misma madre, agente destructor del presente y del futuro de estos por carecer de integridad; William, del aislamiento y la soledad hacia la que es arrojado sin piedad por todos, excepto Bella, la única que le agradece la oportunidad que le proporciona de forjarse un futuro de éxito. La figura de ésta sigue la línea del resto, pero añade profundidad a su intervención: en un rápido repaso lleno de generosidad y franqueza ésta manifiesta a su hermanastro toda la envidia, competitividad y remordimiento que genera en ellos por sentirse inferiores a él: “We find you unbearable - even I find you unbearable - because you are so damnably superior” (p.80). Este enfoque añade profundidad al personaje de William que, aunque siempre sale victorioso de las luchas familiares, deja al descubierto su infelicidad y soledad, y cómo su objetivo es perseguir sin descanso el bienestar de todos por largo que sea el camino para alcanzarlo. Como un mirlo blanco, posee una rareza extraordinaria; “it’s always alone and it never sings” (p. 79). La felicidad es el sueño que persiguió su padre, y le fue arrebatada sin piedad; por eso, su conciencia lo asume como

encargo prioritario para todos los que le rodean. Es el espectro que le persigue y acompaña en todo momento.

5.2.3. *The Whiteheaded Boy*

El 13 de diciembre de 1916 Robinson presenta en el Abbey *The Whiteheaded Boy*; “this, his most successfull play, gained for him an international reputation, being translated into various languages” (O’Neill, 1964, p.88). Se trata de una sátira “against faulty upbringing of children and against those who expect that education will make a silk purse out of a sow’s ear” (p. 89).

En este drama Robinson continúa abordando con precisión las notables diferencias existentes entre cada uno de los miembros de una misma familia y las intensas relaciones, a nivel psicológico, que de ello se derivan. La presentación de la familia Geoghegan, formada por Ann Geoghegan y sus seis hijos, George, Peter, Kate, Jane, Baby y Denis, se realiza en un marco dominado por una situación económica precaria que somete a todos a la servidumbre de vivir bajo un estricto control de gastos. El empobrecimiento de la familia tras fallecer el padre, un hombre respetable que gustaba de vivir por encima de sus posibilidades, se convierte en un obstáculo prácticamente insalvable que les obliga a ir contra corriente de los proyectos iniciales que todos tienen en perspectiva. George es la persona que ejerce la autoridad en las cuestiones relacionadas con la economía familiar, pero la madre es quien posee todo el control del clan. Una dedicación y un amor especial por su hijo menor, Denis, el favorito, dificulta los planes futuros del resto de sus hijos, y traza el esquema de la realidad a la que habrán de someterse: el sacrificio perpetuo de sus vidas y su porvenir en favor de su hermano pequeño. Esta actitud condiciona las vidas de todos. Los Geoghegan viven al límite de sus posibilidades, pero continuamente prestan demasiada atención a proyectar una buena posición. Todos se subordinan a la decisión tomada por Mrs Geoghegan de que todo ingreso

irá destinado a Denis. Este hecho condiciona radicalmente sus vidas: Kate, la mayor de las hijas, tras haber sido rechazada por un cazafortunas, se siente obligada a permanecer junto a su madre y entregar su vida al servicio de ella y sus hermanos; por que, “‘Tisn’t likely Kate will ever marry, she’s up to thirty-six (...), with a grey streak in her hair and two pushing sisters behind her” (Irish Drama Selections 1(ed), 1982, p. 65). Su sumisión indica que acepta su rol actual como algo definitivo. Su figura es un ejemplo del peligro que existe de que se perpetúen los prejuicios y convencionalismos de una sociedad que sigue unos cánones masculinos. Las perspectivas de progreso de Peter fuera de Ballycolman también se ven eclipsadas y postergadas hasta que pueda invertir dinero en su marcha y en la búsqueda de un nuevo trabajo. Al mismo tiempo, Jane conserva la esperanza de no verse obligada a renunciar a casarse con su prometido, como le sucedió a su hermana Kate, y que su familia pueda disponer algún día de la dote suficiente para dar ese paso hacia adelante. Baby, la pequeña de las chicas, se rebela; *denuncia* los prototipos de vida convencionales asignados a las mujeres. Su comportamiento y modo de vida contrasta vivamente con el de sus dos hermanas mayores. Dentro del grupo de los hermanos es la que plantea más objeciones a que su vida quede delimitada exclusivamente a Ballycolman; utiliza su carácter polémico para conseguir enfocar su vida hacia una formación e integración en el mundo laboral.

El problema para todos ellos lo representa su hermano Denis. Éste “receives all the privileges in the household, and the others are required to make sacrifices to enable Denis to obtain the education and treatment his mother believes should rightfully be his” (O’Neill, 1964, p. 90). La tiranía que ejerce Mrs Geoghegan en favor de su hijo pequeño corrompe sus valores humanos: desde su nacimiento le ha malcriado y consentido en exceso; ha presumido de una supuesta excesiva inteligencia, llegando a infravalorar al resto de hermanos; y le ha augurado, en consecuencia, un futuro de éxito como médico. Desea que siga la trayectoria del facultativo que ayudó a que su nacimiento se produjera sin ningún tipo de complicaciones,

porque dicha profesión implica un reconocimiento social: “his medical studies at Trinity College should bring the family considerable social prestige later when he becomes a doctor” (p. 90). Su ofuscación por Denis es tal que constituye una barrera a la hora de percibir la auténtica realidad, y confiere una gran dosis de dramatismo a ese enorme vacío sentimental que exhibe hacia el resto de sus hijos. Todos han consagrado sus vidas a ofrecer las máximas oportunidades educativas al que siempre ha sido considerado el más astuto de los hermanos; sin embargo, este tratamiento queda restringido exclusivamente a Mrs Geoghegan a partir de una nueva situación de engaño protagonizada por Denis cuando se descubre otro fracaso en los exámenes para su ingreso en la universidad. La reacción de algunos no tarda en llegar: esgrimen una dura acusación de dispendio del dinero invertido en la educación de Denis desde su infancia y la ineficacia del sacrificio realizado por todos. Detectan que la prolongada afición del hermano menor a las apuestas en las carreras de caballos continúa sin subsanarse en el presente; esto es factor determinante para que lo único que reste por hacer sea modificar su situación actual y todas las perspectivas de futuro proyectadas para él. Para esclarecer el motivo de la decisión radical que toma con respecto a su hermano, George expone con especial énfasis cómo el favoritismo que se le ha otorgado a éste ha causado un grave perjuicio en los demás y ha anulado todos sus sueños:

From the day he was born, hasn't everything been given to him? Look at the whips of money laid out for his education. He was too grand and too clever to be sent to the National School like the rest of us (...). Look at Kate there, worn and grey before her time, an old maid. Wouldn't she have been married ten years ago to Jer Connor only we hadn't a penny to give with her, it all being kept for the laddo, to send him to college, Trinity College, nothing less would be fitting of course. And what's there to show for it all? Nothing at all. He doesn't even pass his examinations. What's keeping Jane from marrying Donough, only Denis?

What's keeping Baby at home, and she mad to be learning up in Dublin, only Denis? What's keeping us straitened and pinching and saying, only Denis, Denis, Denis?. (Irish Drama Selections 1(ed), 1982, pp. 75-76).

Kate ya ha abandonado y renunciado a reclamar un espacio propio a nivel social y personal. Pero, Jane y Baby quieren disfrutar su oportunidad igual que su hermano Denis por que "it's fair they should get their chance" (p. 80). Robinson entra aquí en la cuestión de crear personajes femeninos que superen los estereotipos tradicionales para explorar un escenario de igualdad de oportunidades, que no siempre están al alcance de ambos sexos dentro de la familia y el matrimonio. No comparte el rol tradicional asignado a las mujeres, su posición dentro de la sociedad; de ahí que parezca oportuno un examen objetivo de la realidad que obliga a que el hermano mayor aparte al menor de todo el entorno familiar. George, que representa el poder y la autoridad, sugiere la marcha de Denis a Canadá como un cambio positivo en el desarrollo de su madurez y el comienzo de una nueva etapa de libertad e independencia para él, que incluye una búsqueda de trabajo por sí mismo fuera de Irlanda. Sin embargo, la respuesta final de Denis es un desafío a todos. Ante la necesidad de que se reconozca el sometimiento al que ha estado sujeto por parte de todos, expone de manera concluyente cómo esta actitud general ha destruido su vida, anulando su voluntad y su personalidad. Por primera vez hace un examen objetivo de la deriva por la que ha ido evolucionando su vida de manera infructuosa, resultado de las decisiones que han tomado siempre los demás por él unilateralmente:

Yes, I'm different now, but whose fault is that? It's not mine. Who was it made me out to be so clever; who insisted on making a doctor of me, or sending me to Trinity? It was all of you. From the time I was a baby you treated me as if I was something wonderful, and now when you find I'm not what you thought I was

you kick me out - across the sea to Canada, where you'll never hear of me. (p. 81).

Manifiesta con equilibrio y sencillez su intención de poner punto final a los equívocos cometidos con él, apartando cualquier nueva actitud de negociación y compromiso impuesto, como punto de partida para reafirmar su libertad y autonomía. La destrucción anímica que se ejerce sobre Denis le hace percibir con gran lucidez cómo se ha convertido en una víctima del perfil social que siempre ha querido proyectar su familia. En este punto se inicia y profundiza el abismo entre su progenitora y él: “It was your fault, mother. You made me out to be something great” (p. 85). La expulsión del *favorito* a Canadá implica una mayor autonomía y nuevas perspectivas de futuro para los demás, pero también la confrontación generalizada con todos y la negativa de Denis, bastante convincente, a que su prometida Delia acepte seguirle al extranjero por el modo de vida tan adverso que tendría que soportar. La nueva condición social de la familia Geoghegan originada por el fracaso del hijo menor encierra un posible rechazo de la comunidad a cada uno de ellos por desear exhibir a nivel social una actitud de continuado triunfo. Para que esta la expulsión a Denis no resulte infructuosa, antes es necesario tejer un entramado social que proyecte esa imagen perfecta de la que no puede prescindir ninguno de los Geoghegan. Se pretende seguir con gran maestría la misma línea de actuación de falsedad y enredo que han protagonizado hasta ahora: la de presumir ante la comunidad de que Denis finalmente opta por marcharse a Canadá con objeto de centrarse en un importante puesto de trabajo ficticio. El eslabón imprescindible para que la realidad de deportar a Denis no se conozca ni produzca un impacto popular ha de constituirlo un esquema de falsedad que, en la misma línea seguida hasta ahora, transmita socialmente su valía: “in Canada he'll find an opening suitable to his smartness” (p. 88). Es necesario *apresar* a la comunidad y que comprendan con facilidad el mundo ficticio creado por los Geoghegan para

que continúe el ascenso social que han establecido en torno al héroe de la familia, un rasgo superior que les distinguirá del resto de los miembros de la vecindad.

Sin embargo, se ven obligados a un sincero reconocimiento de la verdad y a una reconstrucción de la realidad desde el mismo momento en que John Duffy, el padre de Delia, el hombre más poderoso de la comunidad, da rienda suelta a su interés, ambición y orgullo. Duffy transmite un falso estado anímico de gran decepción por la supuesta pérdida de dignidad de su hija ante la sociedad al ser rechazada por Denis. No acepta el nuevo destino irreversible de su hija por sus encumbradas pretensiones monetarias. Las viejas generaciones, representadas por Mrs Geoghegan, John Duffy y Ellen, buscan poder, reconocimiento social y fortuna; los más jóvenes, un presente y un futuro estable no sólo en el terreno económico, sino también en el sentimental. Es hora de despojarse de los artificios que han conducido al declive de la familia Geoghegan, e iniciar un cambio que signifique un fortalecimiento real y que sirva para resarcirse de las pérdidas. Pero, abandonar una vida de argucias, por ajustarse a convencionalismos de índole social que salven el buen nombre de la familia, y embarcarse en actitudes honestas persiguiendo la verdad, no resulta en estos momentos ni oportuno ni bienvenido; significaría renunciar a futuras posibles riquezas, a una ambición y a ese reconocimiento social unánime. Es tarde para que los Geoghegan inicien una estrategia de conformidad con la verdad, por que siembra confusión en toda la comunidad, hasta el punto de que “there’s nothing harder to believe than the truth” (p. 93). Frente a ellos, los Duffy, y más en concreto el personaje de John, es reacio a despojarse de las argucias y engaños que le han convertido en transgresor de esas leyes morales por las que deben regirse todas las personas. Muy oportunamente, ha reunido su fortuna gracias a sus enredos y engaños hábiles a unos y a otros, llegando a conseguir para sí mismo todo tipo de títulos, que colman su sed de riqueza y autoridad. La culminación a todos sus logros se produce cuando por fin consigue que Aunt Ellen, terca y arrogante, que siempre ha compartido su mismo espíritu de ambición,

se doblegue a su autoridad omnipotente y acepte casarse con él treinta años después de habérselo propuesto por primera vez.

El contencioso con Denis, provocado para saciar la sed de fortuna de John Duffy, se detiene en el momento de sellarse el pacto con Ellen. Ya sólo queda dar salida a la situación de confrontación generalizada con el hijo menor, y buscar unas nuevas vías de solución. Éste, arrastrado por las circunstancias, busca afanosamente cauces de consecución de libertad y autonomía para sí mismo y para Delia; por eso, la primera decisión tomada por ambos es la de contraer matrimonio sin el conocimiento, ni probable consentimiento, de ningún miembro de las dos familias; una actitud que marca su futura situación y que resulta más inquietante aún por la trágica perspectiva de que Denis se ve irremediamente forzado a aceptar cualquier tipo de trabajo para la subsistencia de ambos. Como “depravity is very much a part of life in Ballycolman” (Vormann, 2001, p. 207), esta resolución produce una dura regresión al pasado, y la inocencia de Denis, que sigue resultando falsa, cautiva otra vez a los miembros que forman el núcleo poderoso de ambas familias: Mrs Geoghegan, Aunt Ellen, George y Mr Duffy.

El presunto avance conseguido por el grupo de la generación de los jóvenes resulta anulado por los adultos, que, atrapados por sus propios errores, quedan prisioneros de las fatídicas repercusiones a nivel social que arrojaría sobre ellos la nueva situación laboral de Denis. Para salvar la imagen de ambas familias todos sus miembros se entregan de nuevo a Denis. Lo recibe todo: dinero, propiedades, el negocio de la familia; labra así la perdición de todos sus hermanos para el presente y el futuro, y sale completamente victorioso en la batalla final.

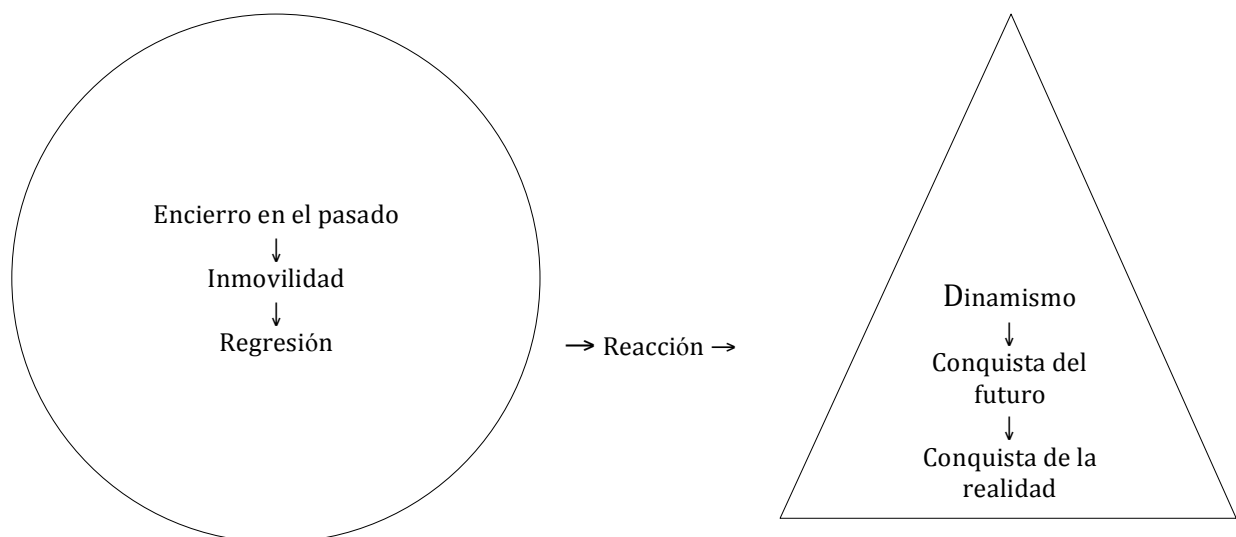
La obra *The Whiteheaded Boy* resultó especialmente acertada en la carrera teatral de Robinson porque “he took an enormous step towards establishing an Irish comedy of manners

which had so far been conspicuous only for its absence from the history of Irish drama”
(p.208).

5.2.4. El destino de dos generaciones

El ámbito diario en el que se desenvuelve el ser humano, las circunstancias y las relaciones sociales que allí se generan van configurando el mecanismo de pregunta-respuesta que siempre arrastra a los hombres, y marca sus valores morales y éticos hasta rebajarse e incluso llegar a su propia perdición. Al tratarse de seres humanos sometidos por las circunstancias, los personajes de nuestros tres dramas, *Harvest*, *The White Blackbird* y *The Whiteheaded Boy*, pertenecientes a generaciones distintas, experimentan una transformación psicológica profunda que se extiende a lo largo de la obra y les sirve de rehabilitación para las escenas finales. La generación de los adultos y la de los jóvenes está formada por individuos llenos de codicia por necesidad, que actúan de una manera funcional y lineal por la ambición que les guía. Se dejan atrapar por sus propios errores y, como consecuencia, su agonía se alarga y se hace más lenta, hasta librar verdaderas batallas que se debaten entre la esperanza y la desesperación. Como personas al servicio de un arraigado entramado social que reciben como herencia de los mayores, los más jóvenes han caído en una degradación moral que les domina. Sin embargo, en su grupo localizamos también a los personajes más dignificados y honrados, los que finalmente se convierten en vehículos de salvación de los cimientos derruidos por los mayores. Contra todo pronóstico, son las mujeres más jóvenes quienes dan rienda suelta a la cordura, convirtiéndose en protagonistas del desenlace de las obras: Mary, Bella y Delia comprenden la verdadera entidad de los errores que se han cometido y establecen las bases para una progresión y un desenlace positivo. Son voces que inician sus propios movimientos como objeción a un pasado de sometimiento a unos cánones esencialmente masculinos; proponen un presente revisionista de los roles tradicionalmente asignados al sexo femenino, y

un futuro centrado en cambios reales en la posición de las mujeres. La fuerza del hombre se fundamenta en la autoridad, la fuerza física, y la propiedad; pero, la de la mujer en su capacidad de dar la vida, su instinto protector, su misericordia y su capacidad de impulsar cualquier estela de felicidad. El carácter minoritario de la posición de ésta se debe a las ideas convencionales y tradicionales que controlan la realidad social preferiblemente en las distintas generaciones coexistentes; estas se convierten en polos opuestos cuya fragmentación tendrá el efecto de dar un nuevo alcance a avances posteriores de cuyos efectos sociales será difícil desprenderse.



5.3. El declive de una clase social: análisis sociológico

La serie de circunstancias sociopolíticas que abrazan a la Irlanda de la época de Robinson son aprovechadas por éste para experimentar nuevas áreas de conocimiento que, a su vez, responden a las exigencias del público contemporáneo del momento. Impulsa algunas composiciones hacia el estudio del tema de la decadencia social en una Irlanda cuyo público de teatro es cada vez más amplio y nada exquisito. Ya anteriormente, dramaturgos como Synge y Yeats habían abordado el ocaso de la clase terrateniente en obras como *In Wicklow and West Kerry* y *Purgatory*, respectivamente (O'Neill, 1964, pp. 138-139).

5.3.1. *The Big House*

Este tema recibe un fuerte impulso por parte de Robinson en los dramas *The Big House*³⁶ y *Killycreggs in Twilight*. Como reconoce en *Curtain Up*, nuestro autor recibe la inspiración para crear la primera obra tras su estancia de varios años en una “big house” propiedad de los O’Brien en Cahirmoyle, condado de Limerick: “One evening, a few years after I had left Cahirmoyle, driving home to Dublin from Glendalough, I was to see in the distance some semi-deserted big house. I fell into a reverie and spoke no word until we reached home. A play of mine was born then, I called it *The Big House*” (p. 98). Al igual que los O’Brien, los personajes protagonistas de la obra *The Big House*, la familia Alcock, forman parte de esos últimos vestigios que quedan de clase terrateniente en Irlanda. El hogar de los Alcock en Ballydonal, Condado de Cork, testigo directo de la historia de generación en generación, no se mezcla con los restantes prototipos de casas anglo-irlandesas latifundistas. Sus miembros continúan comportándose conforme a una jerarquía y unas convenciones sociales excepcionales para la realidad conflictiva que va experimentando la sociedad irlandesa; se hallan inmersos en un conflicto, tratado con diferentes matices, de identificación entre Inglaterra e Irlanda:

Racially they represented a mixing, over many generations, of two bloods, Irish and English. In religion they were chiefly Protestant in a country predominantly Catholic, and quite frequently their schooling was received in England. From their educational training and their religious outlook, they found themselves drawn towards England. (O’Neill, 1964, p. 139).

Representada por primera vez en el Abbey el 6 de septiembre de 1926 (p.143), *The Big House* simboliza la decadencia, y posterior desaparición, de unas tradiciones propiamente

³⁶ Primera obra que se representa en el Abbey bajo la dirección de Robinson; fue el 6 de septiembre de 1926 (O’Neill, 1964, p. 143).

inglesas y la desintegración paulatina de un orden social. La mañana del 18 de noviembre de 1918 se presenta de una manera excepcional para los Alcock; luce el sol, un factor no exento de significado como presagio de las excelentes noticias que aporta el pacto del armisticio solicitado por Alemania y que pone fin a la Primera Guerra Mundial. Está previsto que toda la familia y dos grandes amigos ingleses, Father Henry Brown y Captain Despard, se reúnan para celebrar de una manera especial tal suceso. La visión de los acontecimientos se realiza con todo el orgullo, la arrogancia y la ambición que permite la prosperidad gracias a una riqueza y una excelente proyección social. La nueva situación política del país y el retorno a la paz significa una probable vuelta a la normalidad y a las antiguas costumbres y tradiciones inglesas. Los Alcock se presentan como el contrapunto al resto de familias anglo-irlandesas cuya trayectoria va hacia un notorio declive espiritual y cultural, prototipo representado por todos los miembros que componen la familia del joven Vandaleur O'Neill, cuya decadencia resulta premonitoria de la de la familia Alcock. Ésta, guiada por actitudes de superioridad y omnipotencia, desea ser el espejo en el que se miren otras familias anglo-irlandesas.

La participación en una guerra se convierte en factor de grandes dimensiones, y marca una evolución en los individuos; pone en riesgo la vida de las personas, y puede llevar a la muerte a nuestros seres más queridos o allegados. Es el caso del reverendo Brown, que ha perdido a su único hijo, Dick, en la batalla de Galípoli; también de Mrs Alcock, que arrastra el sufrimiento por la participación de su hijo Ulick en la guerra y por la pérdida de su otro hijo, Reg, también en el frente; un lamentable suceso que trasciende a la cotidianidad.

Van surgiendo los primeros gérmenes de autonomía para Irlanda, con pequeñas revueltas protagonizadas por los que apoyan al Sinn Féin, como paso cualitativo que cambiará la suerte de toda una familia en la que la mayoría de sus miembros se sienten mucho más próximos a Inglaterra; principalmente Mrs Alcock, que “has never felt herself quite at home in Ireland, even after a twenty-year residence” (p.142). Al sentirse hostiles en Ballydonal

optan por distanciarse de lo puramente irlandés. A los mayores de las dos familias Alcock y O'Neill les afecta muy especialmente la tensión que se genera y desarrolla en su comunidad, donde no se sienten representados por las ideas políticas emergentes. Ante estas circunstancias se sienten predestinados a huir a Inglaterra; excepto su hija, para quien resulta ineludible erigirse en contrapeso y eslabón de las ideas, costumbres y cultura irlandesa ante su plena identificación con el país. Ha proyectado para su hermano Ulick, a su regreso de la guerra, y para sí misma un futuro de dedicación al campo en Irlanda. Como contrapunto, sus padres viven en torno a una máscara imaginaria de bienestar y progreso para no mostrar su desasosiego ante la necesidad de tener que vivir en un país en el que se sienten extranjeros.

Kate vive en armonía con su entorno; desea realizar sus propias aportaciones a la comunidad y obtener el mayor de los éxitos profesionales. Se permite dar un tono de elevado compromiso a su vida participando en comités y aprendiendo gaélico; también, realizando trabajos laboriosos y toscos para alguien que ha sido educada en el refinamiento y la elegancia. Ha de preparar su futuro profesional con excesivo cuidado para que ella y su hermano Ulick puedan integrarse plenamente en Ballydonal. Ambos tienen pensado establecerse aquí definitivamente y hacer realidad un proyecto, Ballydonal Limited, dedicado al desarrollo de productos agrícolas. Mientras Reggie, el mayor de los hermanos, fallecido en la guerra, había iniciado en vida su ocaso rindiéndose al juego y a la bebida y mezclándose en asuntos muy turbios, sus dos hermanos, Kate y Ulick, añaden un toque especial a un mismo estilo de vida al integrarse en un nuevo mundo distante de las *big houses* para compartir el desconocido espíritu irlandés. "It seems a poor ambition" (p. 154) que, como el resto de irlandeses, Kate aspire a hacer del campo su medio de vida; pero, es el estilo que mejor se adapta a su carácter. Sigue el criterio de habituarse gradualmente hasta que su integración sea completa. Sin embargo, la prematura muerte de Ulick también en la Primera Guerra Mundial y el fuerte impulso que va cobrando la lucha por el autogobierno y la autonomía en Irlanda

agudizan la encrucijada de controversia político-religiosa entre ingleses e irlandeses, aumentando el abismo entre ambos con actitudes de censura e intolerancia.

Quedan ya muy pocas puertas entreabiertas para los Alcock. No hay lugar para forzar afinidades con tipos que se rigen por criterios de fanatismo e intransigencia. Al igual que la familia O' Neill, cuyas propiedades ya han sido incendiadas, los Alcock quedan también a merced del uso de la violencia hacia ellos por parte de los ingleses. La desaparición de algunos miembros y los nuevos enfrentamientos sociopolíticos irrumpen en el marco de bienestar del que han gozado hasta ahora; convierten su vida en un conflicto interno y en un permanente estado de temor. La renuncia final de Kate a casarse con el Capitán Montgomery Despard, exoficial del ejército británico reclutado para trabajar con las tropas auxiliares, reorienta su existencia hacia un ocaso más profundo: como sus padres, se convierte en objeto de persecución y sospecha por sus raíces anglo-irlandesas. Kate ha pretendido manejar hábilmente su situación personal rechazando como salida el matrimonio, porque “has been a richer, graver life than if she'd just played games and danced herself into matrimony” (p. 162); ha trabajado para explotar otro posible estilo de vida alejado del tradicional, que le complaciera más y con el que se sintiera más identificada; ha tratado de sembrar su vida con acción y compromiso para la integración del carácter inglés con el irlandés, pero ha resultado un fracaso. La división entre ambos es manifiesta; el enfrentamiento y las hostilidades son inevitables. La decadencia es cada vez mayor, y la desconfianza entre unos y otros resulta inquietante y dramática. Los Alcock experimentan una absoluta agonía social y económica atemorizados por el acoso de los ingleses y la exclusión de los irlandeses, que los consideran extraños. A pesar de que se siente tan irlandesa como los demás, Kate confiesa que lo que se respira es “something deeper, something that none of us can put into words, something instinctive, this `them´and `us´feeling” (p. 167). Bajo este estallido de rebeldía resultan inevitables unas implicaciones sociales de absoluta soledad para la familia. A pesar de todo,

no se va a producir en ellos ningún tipo de arrepentimiento, pero su grave situación les obliga a claudicar y plantearse la huida a Londres. El hundimiento económico y social de la familia les guía hacia la desesperación. Kate aprovecha para establecerse un tiempo en Londres y escapar de todo el ambiente bélico y agresivo que se respira.

Los Alcock experimentan una terrible impotencia y furia por el rápido crecimiento e impulso de ajusticiamientos improcedentes a pesar de su intrépido esfuerzo por identificarse con su entorno y servir a la comunidad. Concretamente, Mr Alcock y Kate son de los más entusiastas y comprometidos; podrían invertir su tiempo en comenzar una nueva vida centrada en sus propios intereses. Sin embargo, con ellos el ser humano aprende la lección moral de que es necesario emprender movimientos de acción en contextos de dificultad y realidades diferentes. Kate, angustiada por la soledad y la infelicidad, finalmente regresa de Londres guiada por su desenfrenado impulso de defensa del compromiso social. No soporta llevar una vida acomodada de secretaria mientras conoce a través de los periódicos todas las cruentas atrocidades que se comenten en su patria (p. 180). Su vuelta es un paso cualitativo hacia un apasionado auxilio a la nación en contra de quienes abandonan sus creencias y principios políticos. Kate se convierte en el espejo en el que deberían mirarse los que desean combatir la comodidad e incorporarse a una realidad de crítica social. Ella misma se considera “so Irish” que confiesa su ataque mordaz y punzante contra los que retan su ética: “I insulted the emigrés, I loathed their long, gloomy, Protestant faces, their whines and their appetite for luncheons; I insulted the English, I told them it was none of their business what we did with our own country” (p. 181). La única salida que le permiten sus principios es ir en busca de su propia libertad; una autonomía que sólo hallará en Irlanda, donde determina establecerse definitivamente “to be a Free Stater or a Republican” (p. 181). Las *batallas* internas contra las que pelea Kate en favor del nacionalismo irlandés y en contra de la falsedad de los individuos la ascienden a un nivel social superior.

Los Alcock hubieran deseado imitar la misma suerte que los O'Neill, que ante la inhumana realidad imperante optan por reconstruir sus vidas en Londres, donde, gracias a su capacidad de adaptación recogen el fruto del progreso y el éxito social. "Compared to them I feel I'm a thorough failure, a returned empty"(p. 183), lamenta abiertamente Kate.

Cuando experimentan el trance de ver cómo incendian sus propiedades a consecuencia de la absoluta degeneración y desconfianza social, renuncian a su propio hundimiento moral y determinan reorientar sus vidas. El eclipse de la familia compensa, y se ponen en movimiento nuevas expectativas y motivaciones en cada uno de sus miembros: la amplia explicitación de Mrs Alcock a favor de comenzar una nueva vida en Londres resulta tan concluyente e incuestionable que su esposo finalmente claudica. No pueden estar peor de lo que han estado en Ballydonal (p. 193), donde sólo pueden optar al rechazo, la desolación y el vacío social. En la ciudad inglesa de Bournemouth recibirán esa codiciada respetabilidad y dignidad. Sin embargo, en Kate encontrarán una definitiva actitud de contraposición, resultado de su inequívoca identificación a favor de la consecución de la autonomía irlandesa. Mientras la decisión final de sus progenitores discurre hacia unos cauces de recuperación de su propia dignidad y reconocimiento social, Kate logra descifrar sus constantes interrogantes a nivel individual: determina quedarse en la que considera su patria, exhibir sin ninguna vergüenza su propia identidad, y sentirse orgullosa de sí misma: "We are formidable if we care to make ourselves so, if we give up our poor attempt to pretend we're not different. We must glory in our difference, be as proud of it as they are of theirs" (p. 196). En este punto se manifiesta con absoluta evidencia el conflicto entre las dos generaciones: mientras los padres renuncian a luchar por su religión, creencias y sentimientos, Kate determina "to stand up for her views and to maintain her distinct Anglo-Irish identity and, last but not least, to earn herself that place in Irish society which her class had hitherto held by privilege" (Vormann, 2001, p. 184). Necesita ir en busca de la realización de sus sueños: la búsqueda de lo auténtico, la verdad.

Este camino nunca lo recorrerá sola sino acompañada de la fuerza que recibe del espíritu de su hermano Ulick.

5.3.2. *Killycreggs in Twilight*

Una visión global en torno a un reciente mundo sin poder y sin proyección social es lo que nos ofrece Robinson en su obra *Killycreggs in Twilight*. El 19 de abril de 1937 se escenifica por primera vez en el Abbey. Según O'Neill (1964), "Robinson brought out what may be accounted as his sequel and corollary to *The Big House*" (p.145). Esta afirmación puede fundamentarse en el hecho de que, al igual que *The Big House*, nuestro nuevo drama se inicia cuando ya se ha dado por concluida una etapa deslumbrante y de gran esplendor en la familia de Lury. El núcleo, formado por Judith y su hermana Kit, ya han asumido la decadencia económica y social que se ha producido en la familia, consecuencia de la inestabilidad política que experimenta el país. El sorprendente resultado de la nueva situación de inseguridad les conduce a adoptar una serie de restricciones económicas que provienen, en una gran medida, del hecho de negarse a que sus propiedades finalmente desaparezcan. Herederas de la propiedad de Killycreggs en Connemara, condado de Galway, Judith y Kit reciben inesperadamente la visita de su sobrino Loftus una tarde del mes de junio. Hasta la llegada de éste no sobresale tanto esa belleza que nuestro autor imprime con intensidad a Killycreggs: naturaleza pura formada por ríos, lagos, bosques, donde no hay rastro ninguno de decadencia; uno de los lugares más exquisitos y selectos de la comarca.

Las figuras masculinas tienen una presencia minoritaria. La visión global que recibe el lector es siempre desde una perspectiva feminista, la que proporcionan ambas hermanas, cuya principal determinación ha sido "to allow the remaining males to drift into a pleasantly idle but boring existence" (p. 145). Pagan el precio de que todos los hombres huyan hacia la naturaleza, anhelan refugiarse en ella por su belleza y su tranquilidad; pero, además, para

escapar del profundo contexto de deterioro y debilitamiento económico y social. Judith es en la actualidad el baluarte de lo que queda de la familia: su hermana Kit, su sobrino recién llegado Loftus, y ella misma. Los obstáculos prácticamente insalvables con los que se encuentra para intentar evitar la desaparición del patrimonio familiar imprimen demasiado desasosiego en ella, que siente que va continuamente contra corriente. Son dificultades que arrastra por falta de formación y estudios, que, por tradición, se han reservado a los varones. Sin embargo, a raíz del fallecimiento de su hermano mayor Lofty en la guerra se siente en la obligación de salvar Killycreggs por encima de todo. El poder y la autoridad ejercidos antaño por el padre ahora los ostenta la hija mayor; con grandes dificultades, como el de tener que enfrentarse al carácter oposicional de los que conviven con ella y del entorno; son voces que ya han asumido ante los demás que “everything here is hers” (Robinson, 1939, p. 16), y le proponen dar un enfoque muy diferente al control de los presupuestos y un giro a la toma de decisiones más importantes.

Judith se alza desafiante ante un mundo de ideas convencionales masculinas. Se ve forzada a tomarle el relevo al hombre y superar los estereotipos tradicionales en funciones esencialmente masculinas: controla los presupuestos de la casa, enfoca todos sus esfuerzos en vender productos criados y cultivados en sus propiedades para financiar gastos, selecciona cuidadosamente los contactos con personas cuya relación pueda resultarle personalmente provechosa. Desde esta perspectiva, “she seriously contemplates marrying Morgan, a prosperous, local hotel-keeper and publican” (O’Neill, 1964, p. 145). Aunque su trayectoria personal como mujeres solteras a una edad adulta hace pensar que tanto Judith como Kit introducirán en su comunidad cambios reales en la posición de las mujeres, superando ellas mismas los estereotipos asignados a estas, la realidad es que desean que se les ofrezcan las mismas oportunidades de hallar la estabilidad con un hombre, hasta entonces lejos de su alcance. Con esta idea Judith se adentra en la aventura de casarse finalmente con alguien con

quien pueda conservar su posición social y el buen nivel de vida que Kit y ella han heredado de la familia de Lury, la más antigua del país. De algún modo necesitan dar respuesta a una situación de decadencia y debilitamiento social que les cuesta aceptar. Ahora que están en los cuarenta sienten la urgencia de *organizarse* otro futuro: Judith, víctima de las imposiciones de su padre y su rechazo a que se casara en el pasado con un artista de baja posición social, persiguiendo un matrimonio de conveniencia; Kit, que nunca antes ha estado enamorada, queriendo casarse con alguien que rompa su condición de soltera en los próximos veinte años (Robinson, 1939, p. 18). La regresión en la vida de ambas resulta notoria: mientras que gozaron de felicidad, progreso y proyección social en el pasado, en la actualidad se sienten forzadas a desenvolverse en torno a un patrón de vida de continuos equilibrios para poder sobrevivir, “just to save a few pounds a month” (p. 20). Pertenecen a una generación frustrada que se ve obligada a embarcarse en una trayectoria que se precipita rápidamente hacia el abismo. La problemática económica de escasez de las provisiones más básicas en las familias responde a una realidad social y adquiere un carácter mayoritario. Esta circunstancia obliga a Judith a experimentar un desdoblamiento: por un lado, se asocia con Morgan, de quien Judith se convierte en principal proveedora con las verduras y fruta que ella misma cultiva. Esta cooperación es intencionada: el objetivo es conseguir apartarse definitivamente del desasosiego así como la incertidumbre material y social que la oprimen; por otro, su actitud socava sus principios de rechazo a someterse a nadie. El declive económico discurre paralelo al debilitamiento moral cuando, en contra de lo que cabría esperar, sufre una transformación radical y responde positivamente a la propuesta de matrimonio que le hace Morgan sin estar enamorada de él. De manera gradual y sutil prepara el terreno para anunciar en una cena una noticia que sabe será recibida con actitudes negativas a partir de su planteamiento. Judith tratará de conciliar el ánimo de sus más firmes oponentes, su hermana Kit y su sobrino Loftus,

invitando a la cena a personas afines a ella que proceden a realizar el papel de mediadores: el Dr. Pratt y su esposa.

Su actitud es una muestra de que contempla el matrimonio como una transacción para lograr deshacerse de sus propiedades y cederlas a su futuro marido a cambio de estabilidad económica y proyección social. Francis Morgan se convierte en una figura de la que hay que sacar el mejor partido posible. En un entorno de tanto debilitamiento y decadencia que hasta “Connemara air is damnably hungry” (p. 33), es el único que disfruta de prosperidad. A la cena también es invitado Sir James Cotter, el artista con quien Judith se comprometió hace bastante tiempo para casarse, pero a quien su padre y su hermano no aceptaron por pertenecer entonces a una clase social inferior a la familia de Lury. Ahora ha sido nombrado Caballero y es considerado por la comunidad como uno de los artistas más importantes. Pasado y futuro, representados por James Cotter y Francis Morgan, respectivamente, se confrontarán en el momento de la cena para la resolución de un conflicto moral que discurra finalmente hacia la sensatez y la objetividad. Conocedores de la inexistencia de enamoramiento y atracción de Judith hacia Morgan, su hermana Kit y su sobrino Loftus proporcionan una visión global de la situación: es muy probable que Morgan vea en Judith una propiedad a la que hay que sacar el mejor partido posible. Sin embargo, otros miembros pertenecientes a su círculo más cercano, como el Dr Pratt, tienen un concepto más positivo de Morgan, e insisten en el sentimiento real de éste por Judith, en contra de todas las supuestas apariencias. Su unión con Morgan significa dar un impulso protector a Killycreggs para apartarlo del ocaso, de la destrucción, y recuperar un espíritu de reconciliación y armonía consigo misma. Killycreggs ha dado origen a la desgracia y desolación de Judith. Al igual que su madre, “a good artist”, desde muy joven abandona dar significación, acometer esas cualidades y valores intrínsecos suyos orientados a la música porque entran en conflicto con los principios masculinos dominantes en la sociedad: “It was the accepted thing that the de Lury females never got any education (...) Aunt

Katherine could have painted; Aunt Judy – Aunt Judy might have done almost anything – but just governesses, strings of incompetent governesses. I could have sung” (p. 68). Desde el momento en que, siendo muy joven, recibe de su padre el legado de Killycreggs Judith se encierra en una existencia de absoluta dedicación a la propiedad familiar. En su interior entran en conflicto fuerzas opuestas: apariencia y realidad, bondad y maldad, pensamiento y acción. Es continua la confrontación generalizada con su propia familia, principalmente por la proyección de una imagen social rodeada de falsedad y engaño. Ella es la principal víctima de toda una vida de desidia e indolencia entre los miembros masculinos de su familia, consecuencia de sus matrimonios con mujeres de tan excelente posición económica que los de Lury se permitían una existencia por encima de sus posibilidades hasta alcanzar la degradación. Su unión premeditada con Morgan significará llevar una vida sin pesos ni responsabilidades abrumadoras.

En su determinación al matrimonio con Morgan ejerce también una fuerte influencia el comportamiento inactivo de su sobrino Loftus; observa que posee “the terrible, spineless de Lury charm and this infinitive capacity for falling into the de Lury life” (p. 75), por lo que cuestiona su valía a la hora de emprender una ocupación que requiera de grandes dosis de responsabilidad y entrega. Aunque no se le ha dejado en herencia, Loftus reclama su derecho moral a recibir y hacerse cargo de la propiedad. En Killycreggs “everything’s so perfect and beautiful. It – it sort of grips you” (p. 49), que descubre cuánto ama la belleza y la perfección. Amante de la naturaleza, reafirma su deseo de poder integrarse definitivamente en ésta por su capacidad de dar la vida y crear felicidad.

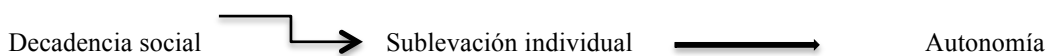
Judith desea reconciliarse con una sociedad que gira en torno a principios masculinos autoritarios. Consciente de que “now it’s the Morgan’s turn on the social wheel” (p. 55), su matrimonio con Morgan representaría el retorno a un progreso social fundamentado en el poder, la propiedad y la autoridad que le conferiría ser la esposa del hombre de más éxito de

la comarca tras una etapa tormentosa de infortunios y una dura existencia. Sin embargo, la complejidad de su posición no le permite aprovecharse de la oportunidad que se le brinda de iniciar una nueva vida. Recurre al sistema social dominante del matrimonio como medio para apartarse de una existencia agotadora que debilita sus fuerzas y su valentía. Consigue vencer una enfermedad física gracias a su ánimo y energía, pero estos no resultan suficientes para contener el grave desgaste anímico que provoca su enfrentamiento continuo a dificultades. Es evidente su declive económico, pero también su decadencia moral al aceptar sumisión, en contra de su voluntad, a una persona cuyos sentimientos de amor hacia ella son unilaterales. Es la mejor sustitución que ha podido hallar para poder desenvolverse con una inusitada libertad tras un periodo en que “the whole burden of the place – of Killycreggs – has fallen on [her]”; hasta tal punto “she is tired of Killycreggs” (pp. 80-81) que, además, Judith defiende su deliberada conversión a la religión Católica. Resulta tan complejo y sutil el inmenso peso de su fracaso e infelicidad que su resolución es una renuncia a sí misma. No existen grandes inconvenientes en aceptar su matrimonio con Morgan; sin embargo, el entorno familiar le induce a alterar su determinación de entregar Killycreggs, porque son más fieles a éste que la misma Judith. No pueden aprobar su desaparición, porque siempre hemos de situar en primer término cualquier legado transmitido a los sucesores. Una línea de continuidad dominará nuestras acciones, sean cuales fueren, hasta *encadenarnos* a ella. Finalmente, la herencia se convertirá en una pesada carga de la que nunca podremos despojarnos realmente, y las nuevas generaciones serán las encargadas de recibirla.

5.3.3. La evolución en los individuos

The Big House y *Killycreggs in Twilight* presentan la evolución individual de unos personajes a partir de su declive social consecuencia de unas circunstancias políticas que transforman a toda la comunidad. Gradualmente asistimos al cambio y al progreso moral de

unos individuos que se implican inevitablemente en unos acontecimientos de índole social que les invitan a reelaborar sus propias situaciones personales. Conforme transcurre el desarrollo de la acción se produce la aceptación de unos hechos hostiles que les obliga a trazar un camino en el que pocas puertas quedan entreabiertas. Las circunstancias políticas alteran el equilibrio de los Alcock y los de Lury hasta generar su declive social e iniciarse un proceso de transformación a nivel individual. Se ponen en juego su futuro, sus expectativas, pero también les sobreviene una transformación moral como réplica a los comportamientos licenciosos y de indolencia predominante entre los varones durante varias generaciones, origen de la posterior decadencia de ambas familias. Respecto a los personajes femeninos, resultan incómodos a la sociedad masculina patriarcal al oponerse a ésta y aportar todo un espíritu de lucha, fortaleza y lucidez. Tradicionalmente infravaloradas y presentadas de una forma estereotipada, se convierten en agentes responsables del inevitable cambio psicológico que se desencadena en algunos individuos al seguir finalmente unas pautas de conducta orientadas a la consecución de su autonomía, voluntad y beneficio. Es tal su implicación que en la resolución final son quienes dejan íntegro espacio al desarrollo de su propia experimentación y fusión con la verdad para dar paso así a su legítima identidad como medio de liberación y valoración de sí mismas. El peso abrumador de la autoridad patriarcal omnipotente en el pasado, origen del ocaso así como del deterioro social e individual dominante en el presente, se excluirá radicalmente del futuro para dejar paso a las voces inapelables de las mujeres. Su mecánica de actuaciones final no puede llevarlas más que a comprender que tienen derecho a moverse en un mundo de una dinámica social más atractiva que las convierta en receptoras de una felicidad particular hasta entonces desconocida.



5.4. El conflicto psicológico en la mujer

La posición de Robinson en su acercamiento al papel de las mujeres en la sociedad irlandesa contribuye a traer a la luz una perspectiva distinta que refleja el clima de controversia y el carácter polémico de la actuación de aquellas en la resolución de conflictos. Renunciando a todo tipo de normas sociales y morales, es preciso reconocer la gran habilidad de la mujer para permitirse gozar de una buena supervivencia en circunstancias de gran delicadeza y compromiso social. Su ingeniosa capacidad de adaptación a situaciones inéditas que auguran controversia y polémica le permite protegerse utilizando estrategias que resultan ser instrumentos de gran eficacia en la búsqueda de una primera salvación.

5.4.1. The Clancy Name

Primera obra de teatro que escribe nuestro autor desde una óptica encaminada al estudio de la psicología del carácter irlandés. En su ensayo “This Set me Thinking” nos transmite una reflexión acerca de su objetivo y del resultado final:

Not for me to copy the poetic prose of *Kathleen ni Houlihan* and *The Hour Glass*, nor the high extravagant comedy of *The Jackdaw*, and when a month or two later I wrote my first Irish play, as instinctively as a wild animal turning to its native food, I wrote a play as harsh as the stones of West Cork, as realistic as the midden in front of an Irish farm house. (O’Neill, 1964, p. 43).

The Clancy Name dio pie a una primera renovación importante en el carácter de las obras a representar en el Abbey. Las composiciones se van encaminando hacia contenidos de tendencia realista, una nueva orientación que aceptan Lady Gregory y Yeats. La primera representación del primer drama de Robinson se produce finalmente el 8 de octubre de 1908

(p.44); su éxito entre el público asistente y la crítica literaria resulta bastante desigual a causa de la dureza de la obra.

En la obra *The Clancy Name* resulta especialmente significativo el resurgir pujante del papel de la mujer en una sociedad de cánones esencialmente masculinos. Robinson sigue la línea iniciada por Padraic Colum de proyectar la dureza de la vida de esas familias que dependen del campo:

Like Colum, Robinson knew of the problems of hard-working, struggling farmers, so he made use of this dramatic substance, giving his play a West-Cork farm setting. He also drew his characters from the country people in that region, a region where the fight of the farmer to eke out a living is more difficult than in Colum's Midlands. (pp. 43-44).

Los Clancy, una familia de granjeros, sufren una forzada y larga lucha por la supervivencia tras el repentino fallecimiento del progenitor, James Clancy. La incansable lucha de Sarah Clancy, “with pride and management, and good farming” (General Books, (ed.), 2012, p. 19), por volver a resurgir económica y socialmente tras la desaparición de su esposo, resulta fructífera gracias a su capacidad e ingenio para preservar la granja de West Cork propiedad de la familia. Mrs Clancy no comparte la falta de capacidad e interés de su difunto esposo en utilizar todo tipo de recursos para asegurar la granja. Su negligencia en vida ha arrastrado a la familia al aislamiento social y el debilitamiento económico. Por naturaleza ha sido “a kind man, and a good man, but not much of a man on a farm” (p.19), por lo que no se le puede considerar un ejemplo a imitar. Su actitud ha influido de forma negativa e inconscientemente en el descrédito de su imagen social y de su apellido, que es lo que recibe su esposa a partir del fallecimiento de éste. En consecuencia, no es sorprendente la posición de lucha de Mrs Clancy, su afán de superación y su celeridad por recuperar su buen nivel de reputación. Todo comportamiento y acción en ella van encaminados a rescatar su anterior prestigio y a que la

indolencia de su esposo no germine en la pérdida de su propiedad. Resulta admirable en su comunidad el logro de su objetivo “with pride and management, and good farming - ‘t isn’t every woman would battle it out the way she did” (p. 19). Superar las estrecheces económicas y reintegrarse socialmente van transformando su carácter y configurando una personalidad limitada, con un desequilibrio psicológico profundo en su relación con su hijo John. Éste ha heredado el talante descuidado e indolente de su progenitor, hasta el punto de que vive a merced de su madre, que adopta un rol dominante; ella misma reconoce que “there’s little would be thought of in this house if it wasn’t for me” (p. 20). Sentirse obligada a vencer todas las adversidades que se van interponiendo en su camino impregna su obra. Hasta ahora los Clancy se hallaban en una posición de perfidia social consecuencia de haberse visto en la obligación de recurrir a la solicitud de préstamos a la comunidad. Para Mrs Clancy, “to borrow money and try to keep the farm on” (p. 20) ha sido su hecatombe individual y el origen de un conflicto psicológico en su interior, porque “the Clancys were never ones for borrowing money” (p. 20). Pero, “by her strenuous efforts and very careful savings, she has been able to reestablish the family name and status in her community, to regain the title to the farm, and to revitalize the land” (O’Neill, 1964, p. 44). A golpes de batalla recupera su posición de poder en una sociedad que reconoce su valía como mujer luchadora. Su triunfo social es resultado de su éxito individual. Es imposible que nadie niegue su *heroicidad* gracias a ese temperamento decidido y valiente característico de los Clancy. Restablecido ya el crédito y la solvencia económica de la familia, el próximo objetivo que persigue Mrs Clancy es conseguir la unión matrimonial de su hijo con una mujer de buen linaje, fortuna y condición social, “the girl must be of good family and have as clean a name as [their] own” (General Books, (ed.), 2012, p.21). Una unión de este tipo consolidaría esa posición social tan codiciada para ella y su familia. Sin embargo, cuando tiene en perspectiva a una excelente candidata un incidente circunstancial arranca toda una tragedia que provocará el infortunio en

la familia: la muerte accidental de un vecino en un momento de desavenencias por alguien de su misma comunidad. La exposición a modo introductorio por parte de dos vecinos, Mrs Spillane y Eugene Roche, del funesto suceso ejerce todavía mayor presión en el proceso de derrumbe individual de John, auténtico culpable de dicha fatalidad, que se siente incapaz de engañarse a sí mismo. Su madre se rige en paradigma de rectitud de intenciones y de bondad; necesita reafirmar el buen nombre de su familia ante las palabras de sus dos vecinos: “No Clancy was ever mixed up with a murder, thank God. Here’s myself and my son left the last of them, and I’ve paid off all I owed, and John is a fine steady man that any girl would like to marry” (p. 21).

Hasta este momento John se ha inclinado por seguir el juego del silencio; no desea arruinar la oportunidad de mayor disfrute de libertad para su madre, exenta ya de toda deuda con la comunidad. Pero necesita comunicar la verdad a su progenitora; recibir su consuelo, ayuda y comprensión para liberar su conciencia. A partir del momento en que John comparte con su madre su culpabilidad se da un paso cualitativo en la tragedia. John altera todas las esperanzas de la madre de que su hijo represente con orgullo en el futuro el buen nombre de los Clancy. A la notoriedad y excelente reputación del buen prestigio de los Clancy ha ido encaminado el control absoluto no sólo de su propia existencia sino también de la de su hijo para el presente y el futuro; en consecuencia, el que John liquide el prestigio y la reputación de la familia desencadena su insensibilidad. La verdad les conduciría inexorablemente a la expulsión social, de manera que Mrs Clancy aconseja a su hijo no entregarse a la policía y guardar silencio. La reacción de la madre y sus inesperados consejos crean un profundo desequilibrio en el hijo, en cuya existencia no tienen cabida el engaño y la falacia. John busca una reconciliación consigo mismo: “I must do it, it’s driving me mad going on this way. Everyone looking at me, and then Jamsey and the blood across his forehead... Didn’t I hear you saying a minute ago that you didn’t know how anyone could bear it? I must give myself

up, I'll swing for it, but I don't care" (p. 22). A su vez, Mrs Clancy necesita que perdure su reconciliación con la sociedad. Su orgullo inquebrantable y su autocompasión se convierten en elementos polémicos que la obligan a ir contra corriente: impiden que se comporte con equilibrio, pero, sobre todo, con amor y comprensión, sin enfrentarse a su propio hijo.

El carácter orgulloso de la madre configura el desarrollo de la obra. Su palabra es acción: se ha prometido a sí misma ser la protagonista de una nueva estabilidad económica y social en su vida, y lo ha cumplido. Como ella misma confiesa, "I don't owe a penny of money now" (p. 21). A partir de aquí el curso de la acción dramática se ajusta al trágico suceso, que arrastra unas consecuencias sociales para la madre y unos efectos individuales para el hijo. Desde este momento ella se convierte en emisora de falsedades a nivel social; John en su receptor y víctima a nivel particular. En la psicología de Mrs Clancy no existe cabida para el sentimiento de culpabilidad por la terrible desaparición de una vida humana. Su carácter altivo e intolerante, que no le permite admitir la realidad de los hechos, sólo se orienta hacia su propia protección de cara a la sociedad utilizando estrategias muy sutiles encaminadas a la conservación del crédito del apellido Clancy, "my son a murderer, the Clancy name disgraced (...) I'll never be able to look the neighbours in the face" (p. 22). John, en cambio, muestra su incapacidad para adaptarse a la nueva realidad. El peso de su conciencia le obliga a mover sus piezas ante la disyuntiva de guiarse por las palabras de su madre o tomar partido por la acción. Pocas puertas le quedan entreabiertas: la negación del perdón en su madre sólo impregna oscuridad a una existencia de opresión y angustia, cuya única liberación será su entrega a las autoridades. Pero, con esta inmolación personal se iniciaría el camino hacia la catástrofe final: el aislamiento y rechazo social a los Clancy, el principal factor que contribuye a la resistencia perversa de Mrs Clancy de que se sepa la verdad. Desde el fallecimiento de su esposo Mrs Clancy se ha entregado en cuerpo y alma al restablecimiento de la estabilidad económica de la familia y de su posición social. Es tan

plenamente consciente del triunfo alcanzado, no conseguido por su esposo en vida, que no está dispuesta a ofrecer ningún sacrificio que destruya el prestigio de los Clancy:

I'm not going to let you disgrace me and the Clancy name, John. Think of your father's three brothers, all priests; think of your aunt married to a gentleman in Dublin; think of me, a poor widow woman, who's always been respected and looked up by the neighbours (...) they'll point at me as "the mother of John Clancy, the murderer. (p. 22).

El silencio que impone supone traspasar las normas sociales y morales bajo unas circunstancias de fuerte compromiso ético a nivel individual y colectivo como es la trágica muerte de un ser humano. La madre comprende el ineludible alcance que tendría la sinceridad de su hijo. Ella, que ha sabido triunfar y ocupar un lugar destacado en su comunidad, ha de salvar de nuevo los obstáculos que se interponen en su camino; con constancia consigue dominar la voluntad de su hijo y evitar que se entregue a la policía para exponer toda la verdad.

No existe a lo largo de la obra una relación madre-hijo natural y afectuosa. En ningún momento consigue John ganarse el corazón de su madre ni vemos una confesión de amor a la persona de su hijo, cuyo temperamento frágil choca con el carácter rígido y de convicciones inalterables de su progenitora. Es más, la madre desconfía de su hijo, que nos deja oír la voz de su conciencia y su moralidad. Pero, en el mundo que le toca vivir al hijo tiene más fuerza su fragilidad que su honradez; aquella acabará por enviarlo a la muerte. No confesará su culpabilidad, pero determina marcharse del lugar de manera definitiva porque cree que de esta manera puede acallar su conciencia y olvidar. No es así; atrapado por los remordimientos y la negativa de su madre a concederle el perdón, sus dos principales enemigos, se encuentra indefenso para enfrentarse a ellos. Aflora la tragedia que se ha ido fraguando por medio de las palabras. John, encerrado en la trampa social que le tiende su madre, que le considera una

deshonra para la familia, se siente acosado. La perfidia verbal de su madre y su falta de comprensión terminan por derrotarle y guiarle hacia la desesperación. Las palabras insensibles y carentes de sentimientos de su madre le llevan al desequilibrio y a quitarse de manera voluntaria la vida.

Incluso en el lecho de muerte resulta imposible la reconciliación con la madre, para quien la muerte de su hijo significa su victoria, el triunfo del silencio y la mentira: “I thank God neither I nor my son, have ever brought disgrace on the Clancy name” (pp. 24-25). Pero, al morir John Clancy inmediatamente después de salvar la vida a un niño que ha sido arrollado por un caballo, arrojándose él mismo a éste, se convierte en la figura más respetada de la familia, por encima de la de su madre. El delirio y la obsesión de Mrs Clancy por exhibir una imagen de honorabilidad y buen nombre por encima de sus sentimientos y afectos como ser humano contrasta moralmente con la rectitud de intenciones y de bondad de John, que en el último momento descubre hasta qué punto su propia madre resulta la auténtica deshonra de la familia: “’Tis you’re the disgrace” (p. 23). La hipocresía se convierte en un elemento social “which Mrs. Clancy is unable to overcome because it is only through social and cultural change that it can be remedied” (Vormann, 2001, p. 136); es un componente que entra en conflicto con los sentimientos individuales, los transforma, y finalmente triunfa.

5.4.2. *Crabbed Youth and Age*

Robinson da un paso cualitativo con la composición de la comedia de un acto *Crabbed Youth and Age*. En *Curtain Up* nuestro autor comenta de manera explícita lo laborioso de la redacción de la obra: “*Crabbed Youth and Age* took me nearly six months of pretty constant work, writing version after version, fore-shortening and further fore-shortening, making it in the end the seemingly careless, easy thing I hope it is” (p. 106). Se representa en el Abbey el

14 de noviembre de 1922, obteniendo una respuesta favorable entre el público (O'Neill, 1964, p. 108).

Esta “comedy of manners” se presenta como un breve tratado psicológico para el aprendizaje de las buenas relaciones en sociedad. La combinación de dos visiones diferentes del mundo, la que aporta una madre, Mrs Swan, a sus tres hijas, Minnie, Eileen y Dolly, surge de una manera bastante atractiva para el lector. Una noche de domingo Mrs Swan, viuda de mediana edad, acaba de ofrecer junto a sus tres hijas una encantadora velada a tres hombres jóvenes, Gerald Booth, Charlie Duncan y Tommy Mims. Terminada la fiesta las tres hijas Swan, reunidas en el salón, deciden ofrecer otra cara de la realidad exhibida públicamente hasta ahora. Cansadas de sentirse engañadas continuamente por su madre, se rebelan sancionando el comportamiento social y demasiado extrovertido de ésta. La actitud de las hijas es una falta de reconocimiento a la verdad que las oprime: su carácter aburrido y sus modales bruscos. El de la madre y las hijas son dos mundos distintos: Mrs Swan carece de la juventud de estas; no pretende mostrarse ante los demás más joven de lo que es; viste de una forma muy sencilla; su aspecto físico es bastante normal. Las tres hijas se pueden permitir asistir al teatro y a diversos conciertos; sin embargo, “in spite of their youth and education, they are unable to compete with the winning personality of their mother” (O'Neill, 1964, p. 109). Minnie, Eileen y Dolly pretenden consumir una derrota definitiva en su madre, convertida en su principal oponente. Sus verdaderos sentimientos de celos y envidia, hasta este momento camuflados, les llevan a la acción. Se niegan a ofrecer a su madre cualquier muestra de afecto filial; inventan versiones falsas sobre la salud de su progenitora para desviar la atención de los hombres hacia ellas en lugar de Mrs Swan. Ésta se ha convertido en un desafío para las hijas, que creen firmemente que “when the right man comes he won't notice mother at all”; según confiesa Eileen a sus propias hermanas, “he'll have eyes and ears only for you, or for Dolly, or – for me” (Irish Drama Selections 1 (ed.), 1982, p. 123). Minnie,

Eileen y Dolly anhelan cualquier oportunidad de comunicación con el sexo contrario. Pero ese momento no llega; al final, siempre son derrotadas por la madre por que “after many years of experience in dealing with people, she knows most of the subtle feminine ways to attract men. Her daughters, though, are not so gifted” (O’Neill, 1964, p. 109). Mrs Swan irradia esa alegría propia de la juventud de la que adolecen sus tres hijas; también generosidad y experiencia. Estas tres virtudes se han convertido en firmes agentes de seducción para los hombres jóvenes que visitan su casa, a los que Mrs Swan contamina haciendo caso omiso de la edad. Minnie, Eileen y Dolly temen no poder eludir con el tiempo esa soledad de la que ha conseguido escapar su madre gracias a los conocimientos adquiridos de la vida y a su sentido del humor. La obsesión de las hijas por desplazar a su madre de las atenciones que recibe continuamente de los hombres las convierte en personas insensibles y desencadena una confrontación de las tres con ella. El careo supone el momento de arranque de unos sentimientos simulados y ocultos hasta entonces. Mrs Swan manifiesta abiertamente su sacrificio y la rectitud de sus intenciones, que no son otras que ver a sus tres hijas felizmente casadas: “I want to see you all happily married. I want a little rest. Do you think I never get tired of trying to be nice to your friends, trying to make them feel at home?” (Irish Drama Selections 1 (ed.), 1982, p. 125). Las tres carecen de locuacidad; son personas privadas de medios atractivos para comunicarse con los demás. Se han hecho insensibles a la necesidad de compañía de su madre, el único ejemplo del ideal de mujer encantadora y culta de la familia Swan. A ésta le resulta incomprensible que la exquisita educación recibida por sus hijas no las inyecte de la destreza suficiente para un contacto óptimo con la sociedad; por que realmente adolecen de facilidad para manejar la comunicación social. Las consecuencias de su artificiosidad derivan en el rechazo de sus tertulios. El comportamiento de la madre, a diferencia del de las hijas, no contiene ambigüedades tendentes al engaño. Las comunica abiertamente cómo a partir del

fallecimiento de su esposo desea entregarse plenamente a ellas; una actitud que deriva en conversión, renovación y, finalmente, en un empeño de reemplazar a sus hijas:

When your father died I wanted to be everything to you, to share your work and your play. I taught you your first lessons, when you went to school I learnt at home all the things you were learning – things I was never taught when I was a girl (...) I've everything that you have except your youth, and then I have my experience. (p. 127).

Desde ese momento, la vida de Minnie, Eileen y Dolly es anulada por Mrs Swan, que aprovecha para satisfacer su obsesión por el reconocimiento social y se convierte en una mujer culta, moderna y con grandes conocimientos de la vida. Su supervivencia depende de que siga actuando conforme al código y las convenciones sociales, de las que es una persona dependiente. Su actuación se realiza bajo un doble sentido: por un lado, para la satisfacción de sus ambiciones personales encaminadas al éxito social; por otro, como ejemplo a seguir por sus hijas si no desean ser relegadas de la sociedad de una manera forzada, sino resurgir pujantes y enriquecidas. La creencia y la ilusión en el éxito de sus dotes comunicativas la hacen sentirse especialmente eufórica frente a Gerald Booth, Charlie Duncan y Tommy Mims, representantes de los jóvenes que conforman la nueva sociedad. Poseedora de una excesiva confianza en sí misma Mrs Swan intenta frenar su propio júbilo, de manera que pueda reconciliarse con sus tres hijas, así como disipar los equívocos y las contradicciones. Nos sorprende que, en la cúspide de su éxito y tras un resurgir pujante, comunique su retirada y sienta que debe relegarse urgentemente para dar paso a sus hijas en los círculos de la sociedad. Su decisión resulta controvertida para los que han gozado hasta ahora de su conocimiento y experiencia; es “what keeps her so wonderfully vivid and up-to-date” (p. 128). Sin embargo, se ha levantado una barrera de incomunicación e incompreensión entre madre e hijas, y Mrs Swan desea recuperar el equilibrio y el control. Para acabar con el conflicto “she is compelled to come to her daughters' assistance and tell them the secrets that

make men find her charming” (O’Neill, 1964, p. 109). Las enseña de forma evidente y con precisión, en su propia persona, cómo moldear su conducta de manera que su carácter resulte atractivo y no pasen siempre totalmente desapercibidas en los encuentros sociales. Regocijo, alegría, cultura y experiencia son ingredientes básicos si se desea atraer el interés de las personas. Minnie, Eileen y Dolly son tres jóvenes aburridas, anuladas por la madre ante su incapacidad de distanciarse de ella llevando una existencia con plena autonomía y capacidad de decisión. Su mediocridad y comportamiento artificioso hace que pasen desapercibidas ante los posibles candidatos a casarse con ellas. El castigo que las impone su propia madre y la comunidad es el silencio. Exactamente lo contrario, desde el punto de vista social, que a Mrs Swan, a quien se la considera “a poem herself”; existe plena identificación con ella, porque allá por donde va irradia encanto y hace que la vida resulte más fácil:

“He made the world to be a grassy road

Before her wandering feet”

(Irish Drama Selections 1 (ed.), 1982, p. 136)

5.4.3. *The Far-Off Hills*

La excelente acogida entre el público el día de su primera representación en el Abbey el 22 de octubre de 1928 (O’Neill, 1964, p.148) convierte a *The Far-Off Hills* en una de las obras que otorgan mayor reputación a nuestro autor justo en el momento en que se introduce en América como dramaturgo con su gira por las distintas ciudades de los Estados Unidos.

La prioritaria intencionalidad de Robinson en este drama es denunciar la persecución del matrimonio por interés de manos de los miembros del sexo femenino. Esta actitud se presenta como un obstáculo prácticamente insalvable en los componentes de la familia Clancy, formada por Patrick y sus tres hijas, Marian, Dorothea y Anna. Nuestro autor va configurando la obra en torno a la progresiva decadencia económica de la familia a resultas de

una ceguera temporal que sufre el progenitor. Toda la serie de transformaciones y cambios por los que han de pasar sus miembros provocan una situación de imprecisión y oscuridad en el presente y en el futuro de tres hijas en edad de recibir ya proposiciones matrimoniales. La respuesta que suscita la enfermedad del padre es variada: Marian, de veintidós años, que ha centrado sus intereses y esfuerzos en convertirse en monja, se ve obligada a modificar sus planes y aplazar su entrada en el convento para ponerse al servicio de la familia, más concretamente del padre; Dorothea, que acaba de cumplir diecisiete, y Anna, de dieciséis, se han visto desplazadas por su hermana Marian, sobre la que recae un excesivo protagonismo y responsabilidad en la dirección de la casa. Marian pone especial énfasis en salvar el obstáculo de la ceguera temporal que ha envejecido a su padre y, mientras tanto, encargarse de la formación sus dos hermanas pequeñas; no puede ingresar “till the children are educated, and that won't be for another year or so” (Robinson, 1931, p. 3). Sin embargo, la familia percibe a Marian como un desafío personal: todos son receptores de una excesiva falta de libertad e independencia por parte de alguien que se ha convertido en emisor de actitudes de incompreensión y sometimiento absolutos. Ella misma también se convierte en víctima de la situación; cae en la trampa de desviarse del camino que se ha marcado personalmente para esbozar una nueva realidad de manera transitoria. Es inevitable que pretendan configurar su existencia respondiendo a sentimientos sinceros de preocupación por el futuro de todos; por eso, abren las puertas de su casa a todo aquel que pueda acabar con su reclusión y su declive económico. Patrick hace caso omiso de la posible ruindad así como estrechez de propósitos de sus dos amigos Oliver O'Shaughnessy y Dick Delany. De mediana edad, su condición de propietarios de unas pequeñas tierras les sitúa en una posición privilegiada que les permite llevar una vida de absoluta entrega al ocio y a la búsqueda de pareja. Marian desconfía de que las verdaderas intenciones que escondan en sus visitas a Patrick no sean otras que conseguir que éste acepte el matrimonio de ambos con Dorothea y Anna. Sus estancias en la casa

podrían cristalizar en una mala reputación para toda la familia; en consecuencia Marian inicia el proceso de levantamiento de una barrera de incomunicación para denunciar la mentira, el engaño y la falacia. Desde esta perspectiva trata de manipular y moldear una vida de reclusión mediocre y aburrida protagonizada por su progenitor, para quien sus dos amigos se han convertido en su única comunicación con el exterior. Patrick cae en un pesado aislamiento devastador, proveniente no del incidente circunstancial de su ceguera, sino básicamente del carácter rígido, y de convicciones inalterables, de su hija Marian. La tragedia de aquél arranca del ambiente absolutamente hostil que ha sabido levantar su hija a su alrededor, que le obliga a depender de ella para todo. Sus amigos Oliver y Dick comprenden el alcance de la tragedia y encierran *voces de rebeldía* como única arma de ayuda a Patrick para que salve todos esos obstáculos que se interponen en su camino. Son su única conexión con el exterior, los únicos que, por un momento, le sacan de su encierro aunque sólo sea para hacerle partícipe de los últimos episodios ocurridos en sociedad. No puede permitirse renunciar a ellos.

Con la llegada de Susie Tynan y su sobrino Pierce Hegarty se inicia un proceso de transformaciones y cambios a nivel individual en el hogar de los Clancy. La conducta de los recién llegados es intrínsecamente falsa: se comportan de manera artificiosa y ocultan que su deseo de establecerse en Glencarrig es con la intencionalidad de buscar pareja y configurar una nueva vida estable. Para lograr su objetivo de que Dorothy y Ann se sientan atraídas por Pierce, Susie envuelve sus palabras en torno al triunfo y el éxito de su sobrino en la sociedad. Pero, desde el momento de su aparición éste deja al descubierto su interés por Marian. Con un dominio extraordinario del tiempo y el espacio, Pierce se convierte en la persona que otorgará vida, movimiento y acción al lugar: “I’ll get up plays. I’ve done a lot of that. You’ll all have to act (...) I think it’s a fascinating little town, it only wants stirring up” (p. 16). Es la mejor manera de introducirse en un entorno ante el que se encuentra indefenso por no haber vivido en él, y de que aflore un primer interés en Marian hacia su persona. La voz de Pierce va

adquiriendo mayor fuerza, porque puede convertirse en el salvador de los obstáculos que se interponen en el camino de todos. Si con constancia y voluntad consigue que Marian se sienta atraída por él, liberará a toda la familia de la opresión. Mientras tanto, a pesar de su aparente fragilidad, Dorothy y Ann, *asfixiadas* porque “Marian’s making life hell” (p. 17), confabulan para que Susie acepte casarse con su padre y así desterrar a la hermana mayor de sus vidas. La figura de ésta se alza demasiado pesada; su presencia resulta tan arrolladora que sólo pueden recurrir a la vieja amiga de su padre para acelerar la entrada de Marian en el convento. Patrick y Susie se comprometen en matrimonio, y observamos que la conquista de Pierce hacia Marian comienza a fructificar cuando, tras haber elogiado Pierce su belleza, Marian “drifts to a mirror and does something to her hair” (p. 26).

Para todos resulta altamente significativa la prolongada lucha por gozar de una supervivencia en la que tengan cabida la ilusión y la confianza en un futuro exento de controles y dominios absolutos. El carácter polémico y dominante de Marian es en respuesta a una sociedad patriarcal en la que la hija mayor se ve en la obligación de delimitar su vida para otorgar el mejor bienestar a su padre viudo durante todo el periodo que dure su ceguera. Impregna toda su obra con recelo, y no concede ninguna clase de confianza ni a su padre ni a sus dos hermanas pequeñas, por lo que, pese al éxito de los planes urdidos para derrocarla, vuelve a resurgir pujante a causa de la excesiva libertad de movimiento de la que ha gozado hasta ahora. Ha llegado el momento de dar el paso cualitativo de alejar a Marian del hogar de los Clancy; de una forma manifiesta, “they’d be happier if she was out of it” (p. 28). El matrimonio de Susie con el hombre de quien estuvo enamorada una vez se fija como un primer movimiento a dar para eliminar toda actitud de censura rigurosa y sustituirla por aires de libertad, autonomía e independencia. Los personajes femeninos, a excepción de Marian, elaboran su propia teoría de una futura peligrosa existencia de soledad consecuencia de rechazar todas las oportunidades surgidas de contraer matrimonio. El caso de Susie sirve de

ejemplo para todas ellas como persona que, habiendo estado enamorada una vez, probablemente se hubiera quedado soltera si no es por la perspicaz sugerencia de Dorothy y Ann de que se case con el padre de ambas. Bajo esta misma óptica podemos juzgar la figura de Ellen, una criada de los Clancy que, a pesar de las firmes propuestas de matrimonio que recibe de pretendientes decentes y formales, sigue la trayectoria de rechazarles, como un reto a su propio destino. Dorothy y Ann también desafían de forma pujante el rumbo del silencio impuesto a sus vidas consiguiendo que tanto su padre como Susie acepten finalmente casarse. Desde ese momento dan por hecho que su hermana abandonará enseguida el hogar familiar para entrar en el convento. “These romantically minded sisters succeed in their objective; but they have misjudged the tenacity of their sister. Marian still will not come to any definite decision concerning her prospective plans to go to the convent. She believes that she would be better employed shaping their future careers” (O’Neill, 1964, p. 148). Sólo desean iniciar el camino hacia la liberación, de manera que cristalice en una existencia en la que se imponga la voluntad de ambas. El problema consiste básicamente en que ni Dorothy ni Ann comparten la excesiva fe puesta por otros en su futuro, como sustituto a sus propios deseos. Quieren ser las heroínas de su propio destino; romper con las tradiciones; que sean ellas, no los demás, las que se definan a sí mismas. Sin embargo, sobre Marian recae el peso abrumador de un sentido de la responsabilidad demasiado sólido y resistente; también, de la obsesión por proyectar una excelente imagen a nivel social. Con perspicacia, decisión y valentía consigue los mejores argumentos para responder y matizar deliberadamente que cumplirá con su obligación: no se permitirá “to go away yet, not till the children are out in the world. It’s as if God had laid a task on [her] when mother died” (Robinson, 1931, p. 48). Marian es quien lo dirige todo bajo la premisa de hacer siempre lo correcto.

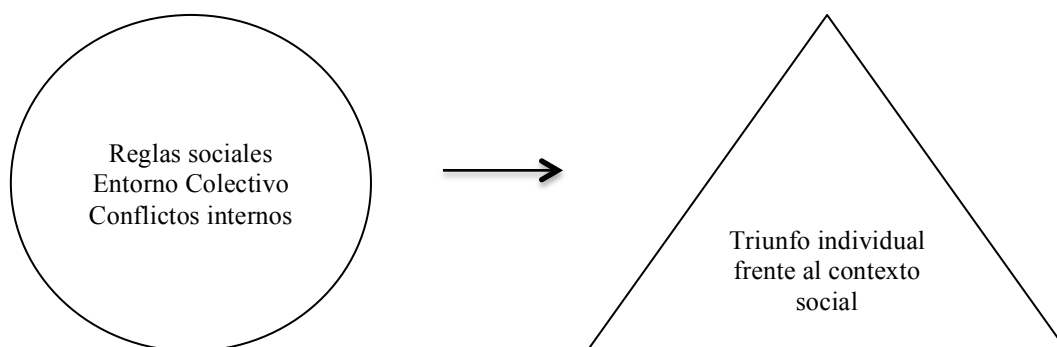
Sin embargo, la boda de su padre con Susie provoca que abra los ojos a su propia realidad; sigue una línea de análisis que da como resultado inesperado su rechazo definitivo a

entrar en el convento al reafirmar ante sí misma los rasgos mayoritarios de su personalidad: “The truth is I love managing a house and contriving and planning and making people do this thing and that thing (...) All I am is a driving, managing, worldly woman (...) the truth was that I couldn't bear to be anywhere that I wasn't my own mistress” (p.64). El desligarse de todo ese futuro que se había programado realza en Marian un sentimiento de felicidad y liberación. Ahora se halla completamente receptiva a enamorarse sin ella saberlo. Crea su propio camuflaje y actúa de manera farsante ante su amigo Harold, mofándose de él al escenificar una declaración de amor y una boda rápida entre ambos. Su vida se ha convertido en una farsa, que ahora rechaza porque ha influido considerablemente en crearla un gran desequilibrio psicológico a ella como individuo y en su relación con los demás. A partir de que consigue definitivamente sentirse emancipada de su carga se entrega a un inusitado comportamiento centrado en apoyar la felicidad de su entorno. De manera imprevisible, Pierce, alguien por quien Marian siempre ha mostrado rechazo, le induce a dudar de su propia identidad cuando se la declara en matrimonio. Pero, se siente inmensamente dichosa y feliz. Al igual que los demás, creía que únicamente “the far-off hills are green” (p. 37). No obstante, ya no percibe que la felicidad se halla en lo inalcanzable. Su vida discurre con un cierto paralelismo a la de su padre. Definitivamente, ambos configuran una nueva vida incorporando la aceptación de la realidad con optimismo y sin prejuicios.

5.4.4. Influencia del código social sobre la mujer

En una síntesis argumental de los dramas *The Clancy Name*, *Crabbed Youth and Age* y *The Far-Off Hills* es importante reseñar hasta qué punto los elementos básicos cristalizan en una evolución en la que la palabra da paso a la acción. En un principio, las palabras confunden sobre la realidad de los hechos, porque no es posible decir la verdad. La manipulación del lenguaje conduce al engaño y a la mentira. Las acciones no se corresponden

con los sentimientos verdaderos, por lo que se levantan influyentes barreras de incomprensión que aíslan a los personajes principales de su entorno y los abandonan en su conflicto interno. En *The Clancy Name*, el desequilibrio psicológico y obsesivo de Sarah Clancy por obtener y conservar el reconocimiento social se convierte en una trampa en la que desgraciadamente cae su hijo John. Sin embargo, la madre convierte en héroe a su hijo, cuya tragedia final resulta inevitable ante el dominio absoluto de las normas sociales sobre las individuales. En *Crabbed Youth and Age*, es imposible que Mrs Swan pueda apartarse definitivamente de los círculos sociales en los que ha quedado envuelta, el origen del conflicto en la relación con sus tres hijas; hasta tal punto que influye negativamente en los dos polos de comunicación: madre e hijas. Finalmente, en *The Far-Off Hills*, la vida de Marian ha quedado atrapada en un entorno más potente que ella, arrastrada por sus rectas intenciones. Su aislamiento de la sociedad provoca en ella cierta inestabilidad y pérdida de identidad. Es notorio su abandono a nivel individual por su entrega a nivel colectivo, concretamente a su padre y hermanas; hasta que la fortuna de la que, de repente, es protagonista su padre consigue sacarla de toda esa temible oscuridad y guiarla hacia la supuesta inalcanzable luz de la felicidad.



5.5. Realidad frente a ficción

El acercamiento de Robinson a nuevos planteamientos temáticos se produce en un periodo de gran actividad intelectual y literaria, con nuevos dramas de apertura a realidades

ocultas que eliminan lo superfluo en el hombre. Robinson configura estas obras de manera que podamos reconocer dos visiones distintas de una misma realidad desde dos perspectivas: la de la imaginación y la de la realidad. Cuando los individuos sienten con toda intensidad la llamada de sí mismos como sujetos que han de aislarse de su entorno, deben prestar atención a su presentimiento y orientarse por el camino de la verdad. Se trata de interpretar la vida y dotarla de significado adoptando para uno mismo un elevado canon de exigencia que de manera inevitable conducirá a la confrontación del individuo con su identidad y con el entorno. Nuestro autor desbroza satisfactoriamente nuevos senderos para enfocarlos hacia la bipolaridad realidad-ficción, preparando el terreno para el auge de este tipo de obras.

5.5.1. *Church Street*

Representada en el Abbey el 21 de mayo de 1934, con *Church Street* Robinson no permanece indiferente al papel sustancial que ejerce el teatro como inequívoco y eficaz instrumento de comunicación, expositor de la realidad y la verdad. En su ensayo “This Set me Thinking” reconoce cuáles son sus pretensiones con esta obra:

My material, the stone I must chisel and fashion was the stone on the hillside outside my door; the people I must write about, the only people I could write about must be my family and my friends round the fireside, the people I met and talked with on the road or in the haggard... I try to express this in a play called *Church Street*, where a young playwright not unlike myself takes the subject for his play from a life outside his knowledge, ignoring the material that lives to his hand, blood of his blood, flesh of his flesh. (O’Neill, 1964, p. 130).

El género del teatro aporta un valor y enfoque que se puede considerar de lo más multidisciplinario; sienta las bases para una revolucionaria interpretación. Únicamente como espectadores somos capaces de abrir los ojos y reconocer la realidad gracias a nuestros fallos

y nuestras tragedias personales. Esto mismo experimenta en *Church Street* su protagonista, Hugh Riordan, joven dramaturgo en ciernes que fundamenta sus proyectos profesionales de futuro en el teatro. En una primera aproximación a la dramaturgia con la representación de algunas obras suyas en Londres conoce el sentimiento del fracaso. Resuelve, entonces, regresar a su hogar familiar en Knock con la intención de abstraer sus propias conclusiones y apartarse de toda connotación de rigor y determinismo. Él mismo confiesa: “I said to myself in London, after the crashing failure of my play, ‘Oh, to get home again, to have some peace, to collect one’s thoughts, to find a new subject, to find inspiration!’” (Irish Drama Selections 1, (ed.), 1982, p. 261). Desde el principio aflora la causa real de su fracaso: una manifiesta falta de imaginación. Hugh necesita hallar inspiración en Knock; sin embargo, a sus ojos sólo observa monotonía, tedio y carencia de vida. En su entorno más próximo se le alerta de la necesidad de disociar entre la verdadera realidad social y la falsedad oculta en las apariencias. Sienten que ha llegado el momento crítico de divulgar un nuevo teatro experimental en Londres, de proponerlo e intentar normalizarlo. Surge como una tarea que implica ingentes esfuerzos de creación y erudición, característicos de cualquier dramaturgo con planes de éxito.

Para obtener ese triunfo definitivo, antes es crucial que como dramaturgos nos sometamos al papel de observar y analizar el trasfondo de las acciones humanas. Por *Church Street* circulan todo tipo de personajes con pasado, presente y futuro. Confluyen diferentes espacios escénicos: el hogar de los Riordan; la casa de Miss Pettigrew; el dormitorio de Honor Bewley; la sala de espera de la consulta de un médico; también, un cementerio. Todos, lugares ocupados por seres humanos en situaciones desiguales.

Personajes muy distintos que representan personas sencillas y normales concurren primero en el salón de la casa de los Riordan en una cena de bienvenida que Kate Riordan ofrece en honor de su hijo Hugh, recién llegado de Londres. Aquí tienen cabida

circunstancias, historias y realidades muy diferentes: las dificultades económicas y los contratiempos que se descubren en los Riordan, provocadas por la vida disoluta del cabeza de familia, Joseph, encadenado al flirteo, la bebida y el juego; la actual precaria situación económica de Miss Pettigrew y su hermana Mrs de Lacy, “formerly in better circumstances but now almost starving on a very meager allowance” (O’Neill, 1964, p. 131); el lamentable cambio físico de Honor Bewley consecuencia de no haber fructificado su amor hacia Hugh, que antepone sus ansias de libertad individual y su proyección profesional; el obstáculo que la religión representa para los planes de matrimonio de dos jóvenes, Jim Daly, católico, y Sallie Long, de familia protestante. Sus diferencias son determinantes para que finalmente acometan proyectos por separado, independientemente del futuro nacimiento de un hijo de ambos.

Todos poseen su propia historia. Su evolución corre pareja con unos mecanismos sociales difíciles de conjugar, con los que se sienten implicados y en los que interviene directamente la conciencia y un rechazo a perder la identidad. Las razones que exponen cada uno de ellos resultan bastante comprensibles cuando Hugh interviene directamente: en una representación teatral, supuestamente ficticia, dirigida desde la óptica del espectador, van concurriendo las circunstancias y dificultades reales por las que se han movido todos en el pasado, que conducen al presente. Todos han sido protagonistas en primera persona de la felicidad en un tiempo pretérito y de la adversidad en la actualidad; están cansados “of trying to keep up an appearance and knowing that everyone sees through it” (Irish Drama Selections 1 (ed.), 1982, p. 286). El afán por recopilar, en un escenario imaginario, los aspectos más relevantes de unas vidas con virtudes y fallos, éxitos y fracasos, es con el fin de responder a una serie de preguntas formuladas por nuestra conciencia, cuya respuesta lleva esperando mucho tiempo. Robinson considera que son “manifestations of the truth that defeat was an essential and unavoidable part of our life as human beings” (Vormann, 2001, p. 275). Se introducen nuevas variantes, como la de que cada personaje analiza y expone el momento

crucial que le ha tocado vivir, ese que ha marcado su presente. También la escenificación permite que se exhiban los acontecimientos tal y como evolucionarían en la realidad: la muerte de Sally tras su visita a una clínica para abortar a ese hijo no deseado; las precarias condiciones económicas bajo las que viven Miss Pettigrew y Mrs de Lacy fomentan en ellas pequeños hurtos; la absoluta imposibilidad de reconciliación entre Honor y Hugh, un notorio distanciamiento y frialdad. El lazo de unión con el pasado no produce ninguna separación con el presente, ni aporta ninguna innovación importante que rompa de manera inmediata con el devenir de la vida real. El encadenamiento al pasado contribuye en el presente a que nos enfrentemos a sentimientos profundos de decepción y engaño; una evolución común a todos, que, inmersos en su propia historia, van dando forma al triunfo de la realidad mientras permanecen inmersos en su ficción. La verdad no es “a figment of the imagination” (Irish Drama Selections 1 (ed.), 1982, p. 290). Aunque no podamos soportar que siga su camino, dominará nuestra existencia con diversos resultados y una progresión desigual. En cada persona ofrecerá particularidades distintas de su triunfo.

5.5.2. The Round Table

Cuando *The Round Table* se representa por primera vez en el Abbey el 31 de enero de 1922 (O’Neill, 1964, p. 104) la apertura de nuevos enfoques dramáticos, en busca de otros estilos, le ha permitido a Robinson introducir variantes en la arraigada línea tradicional de los dramas del Abbey. Las composiciones de nuestro autor giran hacia la comedia satírica, a la que pertenece *The Round Table*.

El autor denuncia los vicios colectivos, los abusos y las deficiencias del círculo social al que pertenecen los Drennan, algunos de cuyos miembros poseen rasgos muy particulares: “a stamp-collecting younger sister, a yogi-conscious younger brother, the most self-centered of eldest brothers, and Mrs Williams-Williams or ‘Billy-Billy’, the most dismal of poor

relations” (p. 105). De nuevo, quien gobierna el timón de la familia es una mujer, Daisy. Ocupa un lugar privilegiado entre los adultos y los más jóvenes a cambio de ser *encerrada* por todos los miembros de la familia; tanto, que ella misma se va construyendo un mundo propio, independiente y aislado de los demás. La realidad supera al principio esa ficción compuesta de sueños inalcanzables a nivel social. La vida de los Drennan gira en torno a una existencia materialista e intrascendente, una vida hasta cierto punto espoléada por una serie de dificultades económicas que les toca sufrir a nivel individual, pero que ocultan socialmente. Insisten en seguir desempeñando un papel falso que ya no les corresponde en su comunidad, resultando, en cierto modo, jocosos, ridículos y exagerados; carece de valor y se ejerce en un contexto que en realidad no satisface a sus protagonistas. Esta actitud va enturbiando de forma paulatina el camino de rosas que ha recorrido hasta ahora toda la familia. La primera que evalúa las contribuciones personales que le ofrece este tipo de vida es Daisy. Esta existencia tan vacía desencadena en su persona la mayor ofensiva en las que se ve sumida, provocando en ella primero una crisis y luego una rebelión, cuyo origen es su propia familia. Es momento de prestar atención a las visiones más críticas. Hasta ahora Daisy es la única que, de manera inconsciente, va admitiendo su propio inconformismo con las circunstancias que rodean su vida. Su forzada tarea de satisfacer a todos los miembros de la familia, sin una contraprestación por parte de estos, desencadena el despertar de su subconsciente. El día a día de Daisy se circunscribe a una estrecha gestión y supervisión de todos los elementos y situaciones que emergen en torno al desarrollo interno del hogar familiar y sus componentes. Esta carga tan pesada consigue que Daisy vaya prestando cada vez más atención a un mundo particular de sueños, que habrá de enfrentarse al real. Con una persona siempre al cargo de todo nadie en la familia disimula su absoluto conformismo con una vida holgada y cómoda. Daisy, no Mrs Drennan, se convierte en el soporte principal en torno al cual giran y descansan todos los demás. Con alguien considerado siempre el pilar para todo, ningún miembro de la

familia se muestra proclive a realizar movimiento alguno que implique abandonar una vida ociosa, desocupada y relajada: “What’s the hurry?” (Robinson, 1928, p. 12). Sumida en una crisis que se agudiza progresivamente, Daisy, guiada por su inteligencia y destreza, intenta promover entre su madre y sus hermanos la necesidad de dar, contundentemente, un paso hacia adelante en sus vidas y transitar por el camino de la independencia, fuera del núcleo de la familia. Daisy sueña con que finalmente alcanzará pronto su ansiada libertad; sin embargo, todos se *ríen* de sus intentos, y se resisten incluso a descubrir las ventajas de una nueva vida con hipotéticas obligaciones molestas y compromisos abrumadores. Ella es la única que ha heredado el valor y el coraje de su difunto progenitor; el carácter del resto de sus hermanos, De Courcy, Bee y Jonty, se asemeja al de Mrs. Drennan: sienten una fuerte inclinación hacia una vida centrada en la ociosidad, la comodidad y el materialismo.

Plenamente consciente de la gravedad y la dificultad de combatir la delicada suerte económica que atraviesa la familia, Mrs. Drennan reconoce que todos deberían adoptar un mayor compromiso hacia el cambio: “it’s just because we have so little money that we should take any risk to make more. When you’ve very little to lose if you lose everything you don’t lose much” (pp. 15-16). Sin embargo, no saben resistirse a ninguno de los encantos de una existencia que, aunque frívola y superficial, en buena medida les resulta demasiado comfortable, porque todos han descubierto las ventajas de vivir de la dedicación absoluta de la persona más entregada de ellos. Cuando Daisy es plenamente consciente de la imposibilidad de que ningún miembro de su familia desee finalmente prescindir de ella se desencadena la gran tormenta en su interior. Su mundo real combate con su orbe ficticio: desea casarse con Christopher Pegum, pero se siente encadenada a los demás, cuyo egocentrismo e incompetencia se han implantado con fuerza en la familia. El carácter frívolo y superficial que exhiben es ridiculizado por nuestro autor, que les censura y caricaturiza en contraposición a la firme personalidad de Daisy, una mujer con una pesada carga de responsabilidad sobre su

espalda; tanta, que entorpece cualquier otra opción de vida futura para ella. Por eso, le confiesa abiertamente a Chris: “I shall never have time to love you until I get rid of the family” (p. 20).

El anuncio de su próximo matrimonio con Chris se convierte en una amenaza para su propia familia, y desencadena en ellos una campaña para intentar evitar dicha unión. Nos hallamos ante un momento de inflexión a partir del cual se agudiza el conflicto entre la realidad y el mundo idealizado de Daisy. Las reticencias de todos a que dé este paso agravan de forma considerable la angustia interior que sufre ésta, porque se siente incapaz de enfrentarse a ellos. Ningún tipo de lógica ni razonamiento con estos consigue convencerles al principio de la necesidad de romper todas las cadenas forjadas con Daisy. Ante su inminente boda, su carácter responsable y protector adquiere protagonismo en su lucha por resolver en qué situación quedarán los miembros de su familia. Con bastante equilibrio orienta a sus hermanos hacia una salida personal o laboral que signifique el fin de su sufrimiento: a De Courcy, el mayor, le convence para que deje de lado sus reticencias al matrimonio y decida dar el paso definitivo, después de varios años de noviazgo con Fan; a su hermana Bee, enemiga acérrima de casarse, para que se abra a la posibilidad de desposarse e inaugurar una nueva vida junto a su admirado Philip Flahive; a Jonty, el pequeño de los hermanos, para que acepte vivir en el mismo hogar que ella y Chris, sacando partido a la posibilidad de trabajar en la misma oficina de éste. Pero el poder de Daisy sobre su familia es tan ilimitado que todos sus miembros se han convertido en una obstrucción para sus sueños. Ella misma le revela a Chris que siente un enorme terror por la autoridad que se le ha otorgado, que, en un determinado momento se vuelve en su contra: “Do you think it never terrifies me, this power I have over these people? (...) Some day I think I’ll – I’ll-” (p. 33). Cuando Chris y Daisy dan el paso de anunciar su matrimonio los demás lo consideran un duro golpe que trae como consecuencia la división de la familia. Hasta ahora Daisy ha sido el eje vertebrador en torno al

cual han girado todos; incluso ha sido el sostén principal de Mrs. Drennan. Sin su amparo todos habrán de aprender a nadar solos fuera del agua.

A pesar de su lucha y posterior éxito hallando un destino definitivo para sus hermanos, el compromiso de Daisy con Chris desencadena situaciones graves que entran en conflicto con el mundo interior de aquella. Tiene sobrados motivos para reconocer que con su futuro esposo se encamina hacia el mismo patrón de vida del que acaba de liberarse. Si Miss Williams-Williams; Mrs. Drennan; Mrs. Pegum; Miss Pegum y su hermano Jonty; todos, se marchan a vivir con ellos dos, Daisy será obligada a llevar la misma conducta, obligaciones y responsabilidades que antes. Como nadie, ni siquiera Chris, puede atender a sus verdaderas necesidades decide que ha llegado la hora de intervenir y eliminar todo tipo de obstáculo que dificulte el anhelado cumplimiento de sus sueños. Todos esos sueños que reposan en la subconsciencia de Daisy, “inspire her to escape the dreary demands of her home life and go off in search of an ideal world where her imagination will be enchanted by exotic beauty, where she will not suffer the defeat and disillusionment that the playwright’s previous visionary characters have suffered” (O’Neill, 1964, p. 104). Ya no necesita aclararse nada a sí misma; en consecuencia, a partir de este momento su máxima ocupación consistirá en luchar por alejarse definitivamente de una Daisy Drennan que considera, “a stupid, dull woman, doing petty things, thinking petty things” (Robinson, 1928, p. 55). Daisy, que aparentemente ha ido mostrando sorprendentes desequilibrios de forma intermitente, alcanza ahora una perfecta templanza y dominio de sí misma. Comienza a desentenderse de su credibilidad pública para dar paso a su persona, su propia verdad, una autenticidad cuyo síntoma más claro es la determinación que toma de rechazar a Chris y su futura vida idílica juntos; tan falsa, agotadora e insoportable como la sufrida hasta ahora con su propia familia. Para Daisy su vida presente es una “round table” monótona, aburrida y triste; también lo sería compartiéndola con Chris, a quien la verdad de Daisy le resulta virulenta, le *golpea*; por que, como les

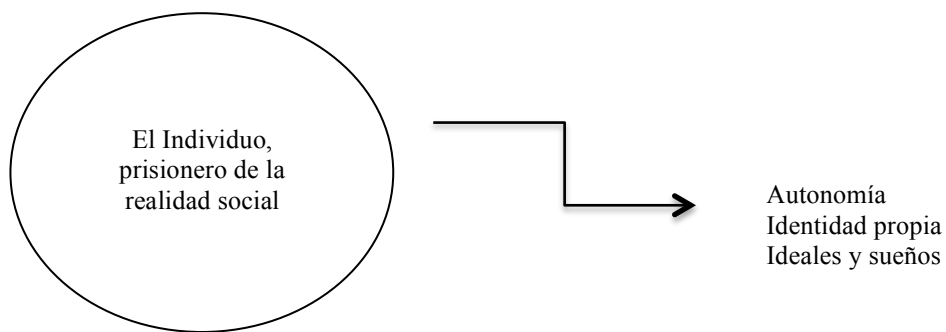
manifiesta Mrs. Drennan, “who wants to be told the truth? Don’t you think there’s too much truth being told nowadays?” (p. 56).

Daisy suspira por ser libre y hacer realidad sus sueños. Le confiesa a Chris que eso puede parecer delirante, pero “it isn’t really. Sometimes I think my little bells are the truest – the only true part of my life” (p. 64). ¿Por qué no hacer realidad un mundo ficticio? Con su huida establece una demarcación en su pasado y su presente con respecto a su futuro. Aunque, “what drives the heroine in the end to take a leap into the unknown is not an enticing vision of her future, but the purely negative impulse to escape from the deadening effects of domestic routine” (Vormann, 2001, p. 230), la libertad de Daisy es un intento de reconstruir su vida, un reproche a la incompetencia de todos y un definitivo rechazo a la amenaza que representa para ella su futura vida con Chris. Su huida desencadena la mayor ofensiva contra Chris, que finalmente se hace eco de los embates de su prometida. De repente, él mismo obtiene una visión de lo más negativa de su porvenir cuando, sin pensarlo mucho y obligado por las circunstancias, acepta asumir la misma carga de responsabilidad que ha recaído sobre Daisy toda su vida. Lejos de constituir la solución deseada desencadena en él una rebelión. Finalmente no desea comprometerse ni poner en peligro su supervivencia. Pone un brillante broche final a su vida: seguir a Daisy y alinearse con ella en su búsqueda de una tierra de sueños.

5.5.3. El conflicto interno en el individuo

Robinson introduce en los personajes principales de *Church Street* y *The Round Table* elementos bastante críticos de una manera informal. Cada individuo posee siempre unas reglas de conducta que aproxima de manera rigurosa a la sociedad y a su entorno más próximo con el objetivo de conseguir una estabilidad y aceptación social. Pero, Hugh Riordan y Daisy Drennan, respectivamente, en un determinado momento sienten la necesidad

de defenderse a sí mismos, abandonar toda discordia y hostilidad consigo mismos y acercarse a su propia persona. Se desprenden de la rigidez en la que han estado inmersos en el pasado y en el presente; con autoridad sobre su persona establecen sus propias reglas para introducirse en un nuevo futuro con ideas y sueños que pretenden hacer realidad. Un cierto intervalo de tiempo entre el presente y el futuro se hace necesario para que puedan abstraer sus propias conclusiones y hacer válida su propia identidad aunque no sea de utilidad social. La persecución de los sueños no debe ser interrumpida si se desea que realmente se plasmen de manera definitiva en su vida.



CAPÍTULO 6: Lennox Robinson visto por la crítica: valoración de sus dramas de crítica social.

Cuando Robinson confirma consigo mismo, de forma concluyente, su interés por el género del teatro lo hace en un momento en que se comienza a reafirmar la necesidad de una permanente vitalidad que garantice la estabilidad y continuidad del recién fundado Abbey Theatre. Entra a formar parte del grupo de autores que desafían con fuerza el drama poético y alegórico de Yeats, introducido con éxito en el Abbey. De manera gradual nuestro dramaturgo se convierte en una de las revelaciones más significativas para el incipiente Teatro. Al igual que los dramas de Ibsen pertenecientes a la nueva corriente del realismo que, “dealt with the major social, moral, and political problems of the time, sometimes outraging feeling, often shattering accepted opinion, but always presenting a familiar problem in a new light” (Malone, 1939, p. 8), las composiciones de Robinson resultan también persuasivas y desafiantes por su proximidad a la sociedad. Nuestro dramaturgo consigue que, justo cuando el Abbey acaba de abrir con éxito sus puertas a la poesía, se cultive de forma prematura un nuevo drama que aflora en consonancia con la conflictiva realidad de la sociedad irlandesa: el drama de crítica social. El Abbey sufre un proceso de transformación que reaviva aún más el Teatro, aunque, “in one sense it may be said that realism was implicit in the Irish dramatic movement from its inception, and that realism in Irish drama was no importation from outside” (p. 93). Como director del Abbey, Yeats se decide por seleccionar y recoger este material nuevo en favor de la supervivencia del Teatro y “put himself in accord with one of its paramount realities: the important role of the countryman in the Irish picture” (O’Neill, 1964, p. 38). Se trata de composiciones diferentes, de nuevo significado y forma, donde “the country people were the heart, soul and voice of Ireland” (McCann, 1967, p. 71).

Aunque próximo al idealismo poético y romántico de Yeats, la gran habilidad de Robinson en alcanzar el realismo en sus obras confirma que nos hallamos ante un dramaturgo de primera magnitud. Con sus dramas de crítica social se coloca a la vanguardia de la nueva corriente del realismo. Su objetivo es que,

His earlier dramas, particularly his “thesis” plays, would help his generation in Ireland to make an effective, faithful appraisal of themselves and of their social and political problems (...) the new Ireland, no longer oversensitive to criticism, but conscious of its revived strength, would be able to rectify its flaws and to build again on more reliable foundations. (O’Neill, 1964, p.164).

La figura de Robinson va emergiendo feroz entre el insaciable público del Abbey. En un examen general por separado y en sentido ascendente de sus composiciones, observamos la evolución gradual de nuestro dramaturgo hasta alcanzar la plena madurez.

El día de su primera representación, *The Clancy Name* resulta decepcionante para el público:

It might be called a tragedy in a lightning’s flash, so abruptly and rapidly did it all take place. The dramatic idea was good, if gruesome, but unnaturally worked out, so that the little tragic snippet ... seemed unnecessarily crude. Many times a laugh was heard in the wrong place, and this was fatal to the grim and tragic import of the piece (...) slight applause followed the fall of the curtain, but there was no call for author. The audience was thoroughly disappointed” (Hogan & O’Neill, 1967, p. 116).

Sin embargo, en una segunda función, la obra experimenta ciertas mejoras y reclama la atención de un sector más amplio del público. De la misma mano de su autor conocemos que recibe duras críticas por parte de la prensa por considerar que se ha mancillado la honorabilidad de una familia, los Clancy:

It was astonishing to find it violently attacked next morning in *The Freeman's Journal*. The chief characters in my play were the Clancys, a mother and a murderer-son, and in naming them thus I discovered I had unconsciously sullied a very respectable family (...) But the Clancy clan itself made no protest and on its last night – it was put on for three nights - I was called before the curtain and applauded. (Robinson, 1942, pp. 20-21).

Aún así, no se ve despojada de sus logros, entre los cuales localizamos el aspecto técnico:

His technical skill in *The Clancy Name* can be observed in the clever handling of its composition, the tautness acquired from increasing suspense and tragic relief (...) His dialogue style, while lacking the poetic luxuriance of Synge, reveals a forceful simplicity and naturalness, winnowed from the uneven flow of daily casual talk. He also allows some unforced humor to rise to the surface as a source of relief during the play's somber moments. (O'Neill, 1964, p. 46).

Este drama significa el comienzo de una etapa muy importante para Robinson por el descubrimiento que hace de sí mismo como dramaturgo. Nos asombra cuando observamos que el autor no sólo “allows some unforced humour to rise to the surface as a source of relief during the play's somber moments”, sino que, además, “in doing so, he foreshadows his later ability as a writer of comedy in Irish life”. (p. 46).

Su siguiente obra, *The Cross Roads*, a pesar de que, según O'Neill, “one can see that the impression created by the author lacks a unifying principle and that the problem he poses lies unsolved” (p. 50), logra una buena acogida por parte del público. En opinión de nuestro autor, el drama

had a success beyond its deserts. But apart from its acting it succeeded, I think, because it and its small elder brother brought for the first time on the Irish stage harsh

reality. It was part and parcel of what the young generation was beginning to think about Ireland. (Robinson, 1942, p.21).

Con ella, Robinson inicia un inequívoco proceso de ascenso hacia el éxito y el reconocimiento en los círculos teatrales. Uno de los grandes testimonios que se poseen es el de Joseph Holloway, testigo directo, amante y entusiasta del teatro irlandés. En su obra *Impressions of a Dublin Playgoer* relata sus impresiones sobre este segundo drama de Robinson:

A hit, a palpable hit, has been made at the Abbey by S. L. Robinson's play in a prologue and two acts, entitled *The Cross Roads*, when it was produced for the first time to-night before a critical but thoroughly appreciate audience. It is a play that sinks deep into the heart as you follow it with breathless attention, and the last act is the saddest tragedy I have ever witnessed; the stillness of the audience during its enactment was the greatest tribute that could be paid to the wonderful enactment of a thrillingly dramatic scene. The stillness could be felt, so intense was its quality (...)

Robinson is a mere lanky boy at present, but he has the dramatic instinct strongly developed already. What he will do when he develops [*sic*] is no knowing. The promise of his little play *The Clancy Name* is more than borne out in his strong dramatic work in *The Cross Roads*. The applause after each act was sincere and hearty. (Hogan & O'Neill, 1967, pp. 125-126).

Cuando se estrena su tercera obra, *Harvest*, el mismo Robinson reconoce que, was not a good one. It had a serious theme with one or two fine dramatic scenes but the characters, except the small peasant ones, were lifeless, mere pegs on which to hang my ideas. It had some shocking faults of construction; the play began with a scene between two brothers who sit on a wall and tell each other facts about themselves and their family, facts perfectly well known to each of them. It was a

beautifully easy way of putting the audience *au fait* with the situation but quite absurd.

I remember Moore gently chiding my *naïveté*. (Robinson, 1942, p. 33).

Sin embargo, Holloway ya observa una evolución en el dramaturgo: “A goodly crowd attended the Abbey to see the first performance of S. L. Robinson’s new three act-play, *Harvest*. The new play shows a vast improvement on the young dramatist’s previous essays in drama, and despite its gloom, strong language, and nastiness of material held the audience to the end”. (Hogan & O’Neill, 1967, p. 138).

De forma progresiva se van cumpliendo las aspiraciones de Robinson de entrega absoluta al teatro. Todas las dudas iniciales generadas en torno a su figura como dramaturgo se despejan cuando se observa la madurez que alcanza en sus siguientes tres dramas: *Patriots*, *The Dreamers* y *The Lost Leader*. Las tres arrojan nueva luz sobre la nebulosa valía de su producción dramática. Focalizadas en presentar “a study of either Yeats’s political views or his national heroes” (O’Neill, 1964, p. 67), obtienen un exitoso reconocimiento por parte del público. De *Patriots*, nuestro dramaturgo confiesa directamente su satisfacción del resultado final de cada uno de los tres actos, y, muy particularmente, del uso de dos *herramientas* esenciales: el suspense y la sorpresa:

I like, too, in *Patriots* the way each act ends – to use a musical analogy – on an unresolved chord. The first act is an admirable exposition of the theme of the play, the relationships between the characters are established apparently without effort (no two brothers on a wall this time!), but the clash, the situation which is to be the theme of the play does not appear till the act is two-thirds through and then the characters on the stage and the audience are left in suspense as to how the chord, the situation, will be resolved. And the next act ends on another note of suspense. Suspense – only in the sense of wondering what is going to happen next – and surprise are surely two of the dramatist’s sharpest darts. (Robinson, 1942, p. 44).

De la siguiente, *The Dreamers*, él mismo confiesa:

it as an attempt to write a `natural' historical play, not detracting from the nobility of the noble characters but, as in Emmet's case, not glossing over the cowardice and treachery that led to his defeat nor omitting to note the failings in his own character. (Robinson, 1942, pp-105-106).

El testimonio de Holloway apunta hacia el reconocimiento de la obra, consecuencia de los efectos y sensaciones que produce: "Robinson has written an interesting play, if rather a morbid one, round Emmet and his rising (...) The entire play makes you feel the utter hopelessness of ever making this country anything but a country of slaves or drunken brutes" (Hogan & O'Neill, 1967, p. 169).

Según O'Neill, la última de este trío, *The Lost Leader*, presenta algunos desaciertos, como "its lack of unity of purpose which causes some confusion in interpretation" (p. 84). Sin embargo, "won the plaudits of various literary celebrities. Galsworthy, Yeats, and George Moore were among those sending words of high praise and encouragement for the playwright's most successful work to date" (p. 85). Holloway sigue esta misma línea de elogios hacia la obra porque le causa una magnífica impresión el día de su representación. Explica los motivos:

To-night was a big night at the Abbey, when Lennox Robinson's strangely interesting play, *The Lost Leader*, was first played before a packed house and a brilliant one as well ... Act I was arresting; Act II continued more or less so, and Act III halted somewhat, and the tragic death was slightly marred by the prolonged delay ... in dropping the curtains. The death itself was a quite thrilling moment, realistically enacted, the lighting of the matches was quite artistically introduced. The whole thing struck me as a big achievement; a great framework erected around a central idea with

almost perfect result. It is undoubtedly the most ambitious political play yet presented to the public. (Hogan & O'Neill, 1967, p. 197).

Después de los excelentes resultados conseguidos con los tres dramas de carácter político, Robinson se adentra en la comedia satírica con *The Whiteheaded Boy*. Considerada de las favoritas por los críticos y por su autor, con ella, “Robinson emerged as a comic writer of stature. In fact, over the years, this, his most successful play, gained for him an international reputation, being translated into various languages” (O'Neill, 1964, p. 88). Como testigo directo de la primera representación de la obra, Holloway consigue con sus comentarios que nos fijemos con precisión en las distintas reacciones del público, dependiendo del acto de referencia:

I saw the first performance of Lennox Robinson's comedy in three acts, *The Whiteheaded Boy* (...) the comedy went real well up to the end of Act II, but, alas, Act III soon tumbled all that went before into chaos, and the unruly curtains completed the confusion. The author was called and came and bowed, looking more bored than ever, if that were possible, and as he retired from the stage hands were seen trying to push him on again. (Hogan & O'Neill, 1967, p. 189).

Sin embargo, gracias al testimonio del mismo Robinson sabemos cómo abordó su composición, e, incluso, el verdadero sentimiento de Yeats a pesar de haber aceptado la representación de la obra en el Abbey: “Two years after *The Dreamers* I was to make a more successful effort (...) in one week I wrote its three acts and re-wrote them the next week and it was accepted by Mr. Yeats but without enthusiasm. I called it *The Whiteheaded Boy*” (Robinson, 1942, p. 106).

Con su siguiente comedia satírica *The Round Table*, Robinson da un paso cualitativo hacia el drama simbólico, y se introduce, e identifica, con cierto idealismo en la línea de Yeats: el enfrentamiento y la persecución de los sueños frente a la realidad.

Y con *Crabbed Youth and Age*, Robinson se arriesga todavía más. La composición de esta “comedy of manners” le había resultado laboriosa: “*Crabbed Youth and Age* took me nearly six months of pretty constant work, writing version after version, fore-shortening and further fore-shortening, making it in the end the seeming careless, easy thing I hope it is” (p. 106); pero recibe públicamente elogios del mismo Yeats con una dedicatoria de éste a Robinson en el prólogo a su colección de *Ensayos* publicados en 1924:

I have seen your admirable little play ... and would greet the future. My friends and I loved symbols, popular beliefs and old scraps of verse that made Ireland romantic to herself, but the new Ireland, overwhelmed by responsibility begins to long for psychological truth. You have been set free from your work at the Abbey Theatre ... that you may create another satirical masterpiece. (O'Neill, 1964, p. 109).

Nuestro testigo más directo, Holloway, también realiza un ensalzamiento de esta pequeña comedia, y nos proporciona información de sus aspectos más positivos y relevantes:

The first performance of Lennox Robinson's dainty little comedy, *Crabbed Youth and Age*, proved a most enjoyable trifle, delightfully enacted by all concerned. It was about three men and three maidens and the latter's mother, who was of such a bright, vivacious disposition that she attracted the youths, and the maidens were left lamenting. The whole thing was deliciously conceived and daintily and delicately carried out, and genuinely caught on with a typical Abbey first night audience. (Hogan & O'Neill, 1967, p. 213).

Cuando se estrena *The White Blackbird*, el siguiente drama simbólico, las comedias satíricas de Robinson constituyen ya un notable éxito. Incluso nuestro dramaturgo de Cork ya ha recibido la admiración y el reconocimiento definitivo de Yeats.

Finalmente, la excelente acogida entre el público, el día de su representación, convierte a *The Far-Off Hills* en una de las obras que otorgan mayor reputación a Robinson

justo en el momento en que se da a conocer en América como dramaturgo con esa gira por distintas ciudades de los Estados Unidos.

También *Church Street*, “represents one of the most significant of all his works, principally because of what it acknowledged about his own artistic quandaries – quandaries also relevant to his fellow Irish playwrights” (O’Neill, 1964, p. 129). Aquí el autor sigue desbrozando nuevos senderos para enfocarlos hacia la bipolaridad realidad-ficción, de manera que podamos reconocer una misma realidad desde dos perspectivas: la de la imaginación y la de la verdad.

En Robinson descubrimos a un dramaturgo que se pone a la vanguardia de las nuevas tendencias que emergen en el drama irlandés:

Brinsley MacNamara, who in 1919 infused the Abbey with his fresh and needed talents, praised Robinson as a leader in new tendencies in the Irish drama and as a cosmopolitan guide for the younger playwrights. T.C. Murray, too (...) acknowledged the special appeal Robinson’s early plays had had for him as a young writer. (p. 166).

En sus obras amalgama una serie de elementos que contribuyeron a que plantara la semilla en futuros dramaturgos que siguieron su misma línea. Es el caso, según O’Neill, de Teresa Deevy, que en sus obras comparte el espíritu idealista y romántico de Robinson, “to look with subtle and sensitive vision into the minds of introspective young women romantically seeking refuge in their imaginations from their humdrum and even harsh existence” (p.166). También de George Shiels, “attracted to Robinson’s satirical works; thus, for example, in the most popular of Shiels’s comedies, *The New Gossoon*, (...) he has conscious memories of Robinson’s *The Whiteheaded Boy*. In both plays there is the same good nature; the same modern and gay young man gains maturity through rejecting parental restraints” (p. 167).

Robinson realiza la difícil tarea de proporcionar los textos dramáticos más variados en consonancia con las circunstancias y requisitos específicos del Abbey. Pero, su principal éxito consiste en que, mientras emprende esta labor, consigue elevar el teatro nacional, *su* teatro, a lo más alto de la cima “as a gay, sympathetic observer and critic of the imperfections of the Irish people in his comedies of Irish family life” (p. 169).

CONCLUSIONES

Sería nuestro deseo que nuestra investigación sobre Lennox Robinson cubriese aún más en la actualidad el hueco todavía existente a nivel académico sobre la importancia de su figura como dramaturgo que se adentra y se coloca a la vanguardia del teatro con sus dramas socio-críticos, especialmente porque, como hemos visto a lo largo de este trabajo, su dedicación y entrega absoluta le convierten con el tiempo en un auténtico y único “Man of the Theatre”.

Por tales razones, nos gustaría que esta investigación, centrada en el estudio analítico de sus obras de crítica social como vehículos de canalización y expresión de las necesidades de los individuos en su contexto social, resultara de ayuda a la hora de profundizar en su perfil de dramaturgo.

Tal y como hemos planteado en nuestra primera pregunta de investigación, el proceso evolutivo de la implicación y entrega absoluta de Robinson al teatro se produce a partir de la progresiva implantación en la sociedad de la corriente del Irish Literary Revival a favor del fomento y desarrollo de la literatura en gaélico; ésta va trazando la dirección hacia la que progresa el drama irlandés como herramienta de exposición de la revalorización de la identidad nacional. Como ya hemos expuesto, con este espíritu nacionalista se siente identificado Lennox Robinson, siendo el idealismo de W.B. Yeats y el carácter moralizante de los personajes de sus primeros dramas lo que suscitaría en nuestro dramaturgo su definitiva incursión en el género de la dramaturgia. Desde el momento en que Robinson tiene la oportunidad de ver la representación de la obra *Kathleen Ni Houlihan*, de Yeats, confirmaría consigo mismo su interés por el teatro. No obstante, y a pesar de su admiración por Yeats desde que ha tenido la oportunidad de leer algunos de sus poemas, Robinson se inclinaría de

forma gradual hacia la nueva corriente del realismo, creada por Henrik Ibsen e introducida ya en el Continente.

Pero, como planteamos en la segunda pregunta de nuestra investigación: ¿qué es lo que significa el género del teatro para Robinson?. Según Vormann, “he considered the written play to be the most constituent of the art of the theatre” (...) “He found experimenting with the theatre’s means of expression more helpful than the application of preconceived ideas” (p.19). El teatro le sirve como medio de experimentación. Partiendo de este concepto y del impulso de un nuevo teatro moderno, Robinson desea probar con la nueva corriente del realismo y con nuevas técnicas escénicas desafiantes que, como hemos analizado en nuestro trabajo, descubre y aprende en Londres, porque entroncan mejor con dicho movimiento. Le permitirían imprimir y desarrollar el nuevo estilo realista en el drama. El objetivo a alcanzar sería una ejecución perfecta con obras de utilidad y reconocimiento público que hicieran perdurar el Abbey Theatre.

Uno de los mayores desafíos en su determinación final de escribir para el Abbey lo constituiría el no descuidar el mensaje social. Llegamos así a la respuesta a nuestra tercera pregunta sobre el posible motivo de su identificación con el drama socio-crítico. A través de la corriente del realismo y gracias a los “social dramas” del dramaturgo noruego Ibsen, Robinson comenzaría a acuñar en sus composiciones un estilo socio-crítico que dominaría una parte de su producción, que, finalmente, daría paso a sus comedias satíricas, género con el que también alcanzaría el reconocimiento final.

Respecto a nuestra cuarta pregunta de por qué su figura sería merecedora de un estudio pormenorizado, debemos retomar lo ya expuesto en nuestra introducción: consideramos que Lennox Robinson debería figurar actualmente entre los dramaturgos irlandeses más destacados del siglo XX por su completa entrega y dedicación al Abbey; por su amplia trayectoria en el mundo del teatro como dramaturgo, actor, director, y productor; además, por

la versatilidad de su producción literaria, convirtiéndose en un dramaturgo de vanguardia. Si añadimos, recuperando de nuevo la voz de Vormann por ser su estudio el más actual, que “Robinson’s relentless effort to draw the attention of Irish theatre-goers to the work of foreign avant-garde playwrights helped both the public and those writers learn to appreciate a degree of experiment and innovation in the theatre” (p. 285), estaría justificado el por qué enfocamos nuestro trabajo hacia su persona.

Por último, creemos que es vital responder a nuestra quinta pregunta sobre qué aportan sus dramas realistas a la sociedad en general y al teatro en particular, por constituir el núcleo de nuestra investigación. Nos hemos centrado en el conjunto de estas obras con el objetivo de reflejar la enorme influencia que la estructura y la configuración de la sociedad ejercerían sobre los individuos.

En alcanzar dicho objetivo creemos que queda bien definido el carácter progresivo y el proceso paulatino durante el cual los individuos experimentan un proceso de madurez y de autoconocimiento que les conduce indefectiblemente a alcanzar unos ideales considerados por sí mismos imposibles e inexistentes.

Robinson entra en contacto con mundos reales de personajes inmersos en una sólida opresión, en aislamientos y encierros, pero con un fuerte espíritu de trabajo, sacrificio y esfuerzo por alcanzar unos ideales. La hipocresía social no debe impedir que recuperemos la honorabilidad y la dignidad como personas, una hazaña con la que nos convertiríamos en algún momento en modelos de referencia para los demás. Así actúan los protagonistas de los dramas realistas de Robinson: John, en *The Clancy Name*; Ellen, en *The Cross Roads*; Mary, en *Harvest*; James, en *Patriots*; Emmet, en *The Dreamers*; Lucius, en *The Lost Leader*; Denis, en *The Whiteheaded Boy*; Daisy, en *The Round Table*; Mrs. Swan, en *Crabbed Youth and Age*; William, en *The White Blackbird*; Kate, en *The Big House*; Marian, en *The Far-Off Hills* y Hugh, en *Church Street*. Como cisnes blancos, alargan su cuerpo y son flexibles ante las

circunstancias adversas que se presentan envueltas en plumaje negro. Permanecen a la sombra frente a una sociedad leonina e irrazonable, audaz e imperiosa. Sus patas se quedan cortas cuando la colectividad les *encierra* y aparta la esencia de su identidad; sin embargo, sus alas son lo suficientemente grandes como para ayudarles en su impulso final hacia la verdad y la regeneración social.

El mayor desafío al que se enfrentan todos ellos como seres humanos es la sinceridad y la verdad consigo mismos cuando el lugar preferente y privilegiado lo ocupa una realidad social completamente opuesta a sus particulares realidades. En su esfuerzo por comprender la actualidad que les toca vivir también necesitan buscarse y encontrarse a sí mismos. El desorden, la inquietud y el estado turbulento de la sociedad han de resolverse, pero también es necesario que caigan barreras como la de la hipocresía, los convencionalismos y las debilidades. Estas nos envuelven, nos arrastran y nos hacen caer hasta vencernos; o no, eso depende de nosotros. A partir del momento en que somos conscientes de estos obstáculos comienza un tiempo de pavorosa soledad en el que nuestro cometido, difícil pero vivo, será alcanzar unos sueños, porque, a pesar de que el mundo ideal y el de la realidad siempre permanecen distanciados, “dreams are the only permanent things in life” (O’Neill, 1964, p.165). Con este pensamiento irradiando su influjo en los individuos la victoria sobre la sociedad sería posible si se reemplaza el materialismo por el idealismo.

Los dramas de Robinson no sólo serían una denuncia contra la sociedad; las tragedias y duras circunstancias que rodean a las personas serían el instrumento para hacer despertar las esperanzas y los ideales que permanecen ocultos en los seres humanos como individuos con personalidad propia. De lo que Robinson nos estaría hablando en realidad es sobre “the dreamer’s response to the realities of life” (p. 85). Al igual que sus personajes, todos somos soñadores, y los sueños han de perseguirse aunque tropecemos. En esta dolorosa aventura

seguramente se haría realidad algún día una verdadera transformación de la sociedad. Estas podrían incluirse entre sus más importantes aportaciones y valoraciones.

Para la presente investigación nos hemos topado, sobre todo, con la limitación de la práctica inexistencia de estudios críticos amplios y exhaustivos sobre su producción dramática, a excepción de la tesis doctoral de Vormann. Esta falta de interés a nivel académico quizás tendría su origen en que siempre se le ha considerado, erróneamente, un escritor de comedia, cuando en realidad “half of his work shows hardly any sign of humour at all” (Vormann, 2001, p. 283).

Los objetivos, dirigidos al análisis de las obras de Robinson y el estudio histórico-biográfico anterior, nos han permitido responder a las preguntas y, a través de estas, llegar a verificar la hipótesis final de que Robinson alcanza realmente la consideración de verdadero Hombre del Teatro a pesar del paradójico silencio que existe sobre él, tal vez porque, “it is this preoccupation with current social issues which would make it difficult to arouse interest in Robinson’s play among theatre-goers today” (p. 147). Los objetivos nos han permitido responder a las preguntas planteadas, y, a su vez, confirman nuestra hipótesis de la importancia de la figura de Lennox Robinson como dramaturgo a la vanguardia del teatro con sus dramas socio-críticos. Sería nuestro deseo que su importancia en el mundo de la dramaturgia volviera a quedar bien definida y recuperara el lugar que le corresponde, pues “it would be wrong to think little of Robinson’s contribution to the Irish theatre or to deny that the majority of his plays are works of art in their own right” (p. 284).

Tal y como hemos estructurado nuestra investigación consideramos que se podrían abrir nuevas vías de investigación centradas, bien en las relaciones de Robinson con otros de los autores que nosotros mismos hemos analizado en este trabajo, como W.B. Yeats y Lady Gregory, a través de la extracción de datos e información que contienen los manuscritos y la correspondencia mantenida entre ellos; bien en un análisis comparativo de los dramas socio-

críticos de Ibsen con los de Robinson por haber observado en las composiciones de este último elementos comunes con el maestro noruego. Podría suscitar bastante interés y permitiría conocer con qué fuerza incurrieron, y qué influencia ejercieron, realmente los dramas de Ibsen en el teatro irlandés.

BIBLIOGRAFÍA

- Albert, S. (s.f.). *El tesoro dramático de Henrik Ibsen*. Barcelona: Editorial Minerva, S.A.
- Bradbury, M. (1990). Henrik Ibsen. *El mundo moderno: diez grandes escritores*. Barcelona: Edhasa. (Reimpreso de *The Modern World. Ten Great Writers*, por M. Bradbury, Ed., 1990. Traducción española, Marco Aurelio Galmarini, 1990).
- Brustein, R. (1991). *The Theatre of Revolt: Studies in modern drama from Ibsen to Genet*. Chicago: Elephant Paperbacks. Ivan R. DEE Publisher.
- Byrne, S. (Ed.). (2002). Mrs Warren's Profession. Pygmalion. *George Bernard Shaw's Plays*. Oxford University: W.W. Norton & Company, Inc.
- Chesterton, G. K. (2010). *George Bernard Shaw. Biografía*. España: Editorial Renacimiento. (Traducción española, José Méndez Herrera, 2010).
- Courtney, M. T. (1956). *Edward Martyn and the Irish Theatre*. New York: Vantage Press.
- Dubatti, J. (2006). *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Buenos Aires: Colihue.
- Dunleavy, J.E. y Dunleavy G.W. (1991). A Bridle for Proteus. *Douglas Hyde: a Maker of Modern Ireland*. Berkeley: University of California Press.
- Ellis-Fermor, U. (1967). *The Irish Dramatic Movement*. A University Paperback Drama Book. London: Methuen & Co Ltd.
- Frazier, A. (1990). *Behind the scenes: Yeats, Horniman, and the struggle for the Abbey Theatre*. Berkeley: University of California Press.
- Gaehde, C. (1943). *El teatro desde la antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Editorial Labor. (Traducción española de la tercera edición alemana, Ernesto Martínez Ferrando, 1943).
- Gregory, Lady (1972). The Theatre in the Making. *Our Irish Theatre: a Chapter of Autobiography*. Gerrards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe Ltd.

- Hamon, A. (1911). *El Molière del siglo XX: Bernard Shaw y su teatro*. Valencia: F. Sempere y Compañía, Editores. (Traducción española, José Prat).
- Hogan, R. & O'Neill, M. J. (Ed.). (1967). *Joseph Holloway's Abbey Theatre: A Selection from his Unpublished Journal. Impressions of a Dublin Playgoer*. 2009 ed. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Ibsen, H. (1964). Ghosts. A Public Enemy. *Ghosts and Other Plays*. Penguin Books. Translated by Peter Watts.
- _____. (1961). The Pillars of the Community. *Hedda Gabler and Other Plays*. Penguin Books. Translated by Una Ellis Fermor.
- _____. (1992). *A Doll's House*. New York: Dover Publications, Inc.
- Irish Drama Selections 1 (Ed.). (1982). *Selected Plays of Lennox Robinson: Patriots, The Whiteheaded Boy, Crabbed Youth and Age, The Big House*. Church Street. Buckinghamshire: Colin Smythe Ltd.
- _____. (1987). *Selected Plays of Dion Boucicault: London Assurance*. Buckinghamshire: Colin Smythe Ltd.
- Kaufmann, R. J. (Ed.). (1965). *G. B. Shaw: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Krans, H. S. (1905). The Irish Literary Revival: Mr Yeats. *William Butler Yeats and the Irish Literary Revival*. London: William Heinemann.
- López Santos, A. (1989). *Bernard Shaw y el Teatro de Vanguardia*. Salamanca: Europa Artes Gráficas, S.A. Ediciones Universidad Salamanca.
- Luckhurst, M. (2006). *A Companion to Modern British and Irish Drama: 1880-2005*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Mac Aodha, B. S. (1993). Was this a Social Revolution? En S. O'Tuama (Ed.), *The Gaelic League Idea*. Dublin: The Thomas Davis Lectures.

- Malone, A. E. (1929). *The Irish Literary Theatre, 1899-1903. The Irish Drama*. New York: Charles Scribner's Sons.
- _____. (1939). The Rise of the Realistic Movement. En Robinson, L. (Ed.), *The Irish Theatre*. London: MacMillan & Co. Ltd.
- McFarlane, J. (Ed.). (1998). *The Cambridge Companion to Ibsen*. Cambridge University Press.
- Meyer, M. (1971). *Ibsen, a Biography*. Garden City, New York: Doubleday & Company, Inc.
- Moore, G. (1995). The Tale of a Town. *Selected Plays of George Moore and Edward Martyn*. Great Britain: Colin Smythe. Gerrards Cross, Bucks.
- McCann, S. (1967). *The Story of the Abbey Theatre*. London: A Four Square Book.
- Nowlan, K. (1993). The Gaelic League and other national movements. En S. O'Tuama (Ed.). *The Gaelic League Idea*. Dublin: The Thomas Davis Lectures.
- O'Beirne, J. (1999). *Historia de Irlanda*. Madrid: Cambridge University Press. (Reimpreso de *A short history of Ireland*, por J. O' Beirne, Ed., 1994, Cambridge University Press. Traducción española, Rafael Herrera Bonet, 1999).
- O Cochthaigh, D. (1917). America: the University Question. *Douglas Hyde*. Dublin: Mauusel & Co., Ltda.
- O'Neill, M. (1964). *Lennox Robinson*. New York: Twayne Publishers, Inc.
- Colum, P. (1905). The Land. En Owens, C. D., & Radner, J. N. (Eds.), *Irish Drama 1900-1980* (pp. 85-110). Washington, D.C: The Catholic University of America Press.
- Orr, J. (1989). *Tragic Drama and Modern Society: A Sociology of Dramatic Form from 1880 to the Present*. London: The Macmillan Press LTD.
- Pérez Gallego, C. (1990). *Para leer a Henrik Ibsen: inventor del teatro actual*. Madrid: Palas Atenea Ediciones, S.A.
- Reynolds, C. J. (1983). *Teatro irlandés*. Madrid: Editora Nacional.

Robinson, L., Robinson, T., & Dorman, N. (1938). *Three Homes*. London: Michael Joseph, Ltd.

Robinson, L. (1909). *The Cross Roads*. Dublin: Maunsel and Co. Limited. Published by Forgotten Books (2012).

_____. (1911). *Two plays: Harvest, The Clancy Name*. Published by General Books LLC™, Memphis, USA (2012).

_____. (1915). *The Dreamers: a play in three acts*. London and Dublin. Maunsel & Company Ltd. Published by Amazon.co.uk, Ltd., Marston Gate (2007).

_____. (1928). *The Round Table*. London & New York: G.P. Putnam's Sons

_____. (1931). *The Far-Off Hills*. London: Chatto & Windus

_____. (1939). *Killycreggs in Twilight and Other Plays*. London: MacMillan & Co. Ltd.

_____. (1942). *Curtain Up: an autobiography*. London: Michael Joseph Ltd.

_____. (1951). *Ireland's Abbey Theatre. A History 1899-1951*. London. Published by Sidgwick and Jackson Limited (2007).

_____. (1954). *The Lost Leader*. Belfast: H.R. Carter Publications LTD

_____. (s.f.). *The White Blackbird. Portrait*. Dublin & Cork: The Talbot Press Limited.

Setterquist, J. (1960). Edward Martyn. En S. B. Liljegren (Ed.). *Ibsen and the Beginnings of Anglo-Irish Drama*. Upsala Irish Studies.

Spencer, C. (11 Mar 2010). London Assurance at the National Theatre, Review. *The Telegraph*. Recuperado el 29 de abril de 2013, de

<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/7422480/London-Assurance-at-the-National-Theatre-review.html>.

Vance, N. (2002). The Literary Revival and Other Stories, 1890-1920. *Irish Literature since 1800*. London: Longman.

Villanueva, D. (1992). El realismo genético. *Teorías del realismo literario*. Instituto de España: Espasa Calpe.

Vormann, H. (2001). *The Art of Lennox Robinson: Theoretical Premises and Theatrical Practice* (Tesis doctoral). University of Wuppertal, Germany.