

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Inglesa



SEAN O'CASEY Y EL TEATRO DE COMPROMISO

TESIS DOCTORAL

Autor: Carlos Cea García

Director: Antonio Rodríguez Celada
Universidad de Salamanca

Salamanca 2013

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Inglesa

SEAN O'CASEY Y EL TEATRO DE COMPROMISO

Tesis Doctoral presentada por:

Carlos Cea García

para la obtención del Grado de Doctor

El Director:

Dr. Antonio Rodríguez Celada

Vº Bº:

Salamanca 2013

AGRADECIMIENTOS

Ante todo, quiero mostrar mi más sincera gratitud a mi director, Dr. D. Antonio Rodríguez Celada, por la ayuda prestada en el largo proceso de elaboración de la presente tesis doctoral; por sus sabios consejos, su paciencia, y sobre todo por saber entender que hay momentos en la vida en los que resulta muy difícil reunir las fuerzas necesarias para enfrentarse con decisión al lento y laborioso proceso que conlleva un trabajo de investigación de estas características.

También me gustaría tener un recuerdo muy especial para todos aquellos que me apoyaron y creyeron en que un día toda esta labor, a la cual he dedicado unos años cruciales de mi vida, pudiera ver finalmente la luz.

**They who in folly or mere greed
Enslaved religion, markets, laws,
Borrow our language now and bid
Us to speak up in freedom's cause.**

**It is the logic of our times,
No subject for immortal verse –
That we who lived by honest dreams
Defend the bad against the worse.**

(Cecil Day-Lewis, "*Where are the War Poets?*")

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	11
---------------------------	----

PRIMERA PARTE:

EL TEATRO COMO DENUNCIA Y COMPROMISO: REPRESENTANTES MÁS GENUINOS CONTEMPORÁNEOS DE O'CASEY.

CAPITULO I: FUNDAMENTOS TEÓRICOS	27
---	----

I.1. La Gran Depresión, la toma de posición de la intelectualidad internacional progresista y los grandes congresos de escritores.....	27
I.2. La reacción de los intelectuales occidentales ante el estallido de la Guerra Civil española. El II Congreso Internacional de escritores.....	39
I.3. Otros escritores ante la crisis de los años treinta.....	79

CAPITULO II: EL TEATRO COMPROMETIDO: DRAMATURGOS MÁS REPRESENTATIVOS QUE CULTIVAN ESTA TENDENCIA TEATRAL	91
---	----

II.1. Aproximación al concepto de “teatro comprometido”.....	92
II.2. Brecht y el teatro de compromiso político.....	99
II.3. Lillian Hellman o la vertiente femenina del teatro comprometido.....	113
II.4. Arthur Miller o el teatro del compromiso social.....	125
II.5. Otros nombres del teatro comprometido.....	137

SEGUNDA PARTE:

O'CASEY Y SU OBRA COMO VIVENCIA Y COMO DOCTRINA.

CAPITULO III: EL AUTOR COMO REFERENTE PARADIGMÁTICO.....147

III.1. Evolución de la propuesta estética de O'Casey a lo largo de su obra
dramática.....147

III.2. Sean O'Casey: su vida, evolución ideológica y los ecos de su figura en el
mundo actual.....158

CAPITULO IV: LA TRILOGÍA DUBLINESA COMO PLATAFORMA DE PREPARACIÓN Y REFLEXIÓN INICIAL HACIA UNA CARRERA TEATRAL CENTRADA EN EL COMPROMISO.....225

IV.1. *The Shadow of a Gunman*.....231

IV.2. *Juno and the Paycock*.....243

IV.3. *The Plough and the Stars*.....259

CAPITULO V : OBRAS MÁS SEÑERAS DE CARÁCTER ANTIFASCISTA.....283

V.1. Conversión ideológica de O'Casey a la causa comunista..... 285

V.2. *The Star Turns Red*.....299

V.3. *Red Roses for Me*.....320

V.4. *Oak Leaves and Lavender*.....342

CONCLUSIONES.....371

BIBLIOGRAFÍA CITADA Y COMPLEMENTARIA.....377

INTRODUCCIÓN

En este trabajo de investigación me he marcado como objetivo fundamental analizar el teatro de inspiración marxista, también llamado “teatro de compromiso” o “teatro comprometido” durante una época históricamente crucial del siglo pasado, la que marca los períodos inmediatamente anteriores y posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Considero que durante prácticamente todo el siglo XX, pero especialmente en esas décadas convulsas, una parte importante de intelectuales y poetas del mundo occidental prestaron por primera vez atención a la función social de la literatura y el arte, concibiendo ambos como algo más que un simple producto estético. Partiendo de esta base, tendré en cuenta una figura literaria de referencia que servirá de vínculo a las reflexiones y las argumentaciones que desgranaré a lo largo del trabajo: Sean O’Casey, uno de los dramaturgos irlandeses más relevantes del panorama europeo del siglo XX y que, en mi opinión, aún no ha sido evaluado en su justa medida.

Como veremos en su momento, a lo largo de los años treinta del siglo pasado numerosos intelectuales tanto europeos como americanos manifestaron su preocupación por la deriva de los acontecimientos históricos que se estaban produciendo en diversos países de la vieja Europa. Con el cierre en falso de las heridas producidas por la Primera Guerra Mundial, el surgimiento de los fascismos en países europeos tan significativos como Alemania e Italia y la posterior

sublevación militar contra un gobierno democráticamente establecido al que siguió una cruenta guerra civil en España, se hará patente un cambio de mentalidad en numerosos escritores de diferentes naciones, que evolucionarán del experimentalismo de los años veinte al compromiso político y social de la década de los treinta. A todo esto se añadirá el descontento dentro de amplias capas de la población de los países occidentales, que padecerán las consecuencias de la profunda crisis en que se había visto inmerso el sistema capitalista durante los últimos años de la década de 1920 y en especial a partir de la Gran Depresión de 1929. Todo ello, consecuentemente, alimentará entre la intelectualidad más progresista a ambos lados del Atlántico la idea de que únicamente se podría proporcionar a la sociedad internacional un sistema que garantizara libertad e igualdad mediante la sustitución de un sistema económico y social injusto e ineficaz como el capitalismo en bancarrota por un nuevo sistema inspirado en el marxismo, estableciendo de este modo a corto plazo un nuevo modelo de justicia social a escala mundial, hecho que se antojaba ciertamente utópico en una época tan convulsa desde el punto de vista sociopolítico. En este estado de la cuestión habría que encuadrar la idea que el poeta Day-Lewis manifiesta en el poema que precede a esta introducción: el poeta, el escritor no puede permanecer de brazos cruzados mientras a su alrededor prevalece la injusticia. El último verso “defend the bad against the worse” me trae a la mente otros famosos versos de W.B. Yeats en su poema “The Second Coming” (1921) cuando exclama “the best lack all conviction, while the worst / are full of passionate intensity”. El poeta ha de erigirse en vocero de la injusticia y denunciar los abusos que contempla. La literatura, por tanto, tiene que hablar alto y claro a favor del débil y posicionarse. En este sentido, Gabriel Celaya, uno de nuestros más notables poetas

adscrito a la corriente de mediados del siglo XX denominada “poesía social”, coincidió algunos años más tarde con esa necesidad de cultivar un tipo de poesía, aunque la idea podría hacerse extensiva a la literatura general de la época, que fijara como objetivo primordial mostrar la solidaridad del autor con el hombre común de su tiempo, dejando la vertiente estética en un segundo plano. En su poema “La poesía es un arma cargada de futuro” (1954) Celaya despliega con claridad y contundencia este sentimiento, manifestado, entre otras, en la siguiente estrofa: “Maldigo la poesía concebida como un lujo cultural por los neutrales / que, lavándose las manos, se desentienden y evaden./ Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse”.

Sean O’Casey, al igual que la gran mayoría de dramaturgos y poetas estudiados a lo largo de este trabajo, fue partícipe de esa misma opinión y se dejó sin duda seducir por esta idea. Arthur Miller, Stephen Spender o Bertold Brecht, entre otros, figurarían en la nómina de nombres más frecuentemente mencionados dentro de este heterogéneo grupo de literatos, a los que se hará referencia en las siguientes páginas.

Con el devenir de los acontecimientos que iban a producirse a finales de la década de 1930 y durante toda la década siguiente, una gran mayoría de aquellos intelectuales comprobaría con cierta desazón que la aplicación práctica de las bondades que había predicado el marxismo estaba aún muy lejos de poder fructificar en nuestras sociedades. Tras la Segunda Guerra Mundial la sociedad internacional asistirá con estupor al establecimiento de férreas dictaduras comunistas en los países del este de Europa y a las purgas de disidentes ordenadas por el dictador soviético Stalin durante los años 50, hechos que contribuirían a la división del mundo en dos

bloques antagónicos marcados por la vieja dialéctica capitalista y comunista. Con el paso de los años, y al constatar la parálisis e ineficacia de los diversos regímenes comunistas amparados por la Unión Soviética, las aspiraciones democráticas y aperturistas de la práctica totalidad de la población de aquellas naciones de la Europa oriental acelerarán la caída en otoño de 1989 del simbólico muro que dividía Berlín, y por consiguiente al continente europeo, en dos mundos artificialmente enfrentados. De este modo, el fin de la década de 1990 supondrá la disolución de la Unión Soviética y el comienzo de la lucha por la conquista de las libertades democráticas en los países del antiguo bloque comunista.

A pesar de lo obvio de los resultados negativos, comprobaremos que fueron ciertamente numerosos los intelectuales y escritores que orientarán su labor crítica y su creatividad literaria dentro de las coordenadas marxistas, al menos hasta mediados del siglo XX, coincidiendo con los límites temporales a los que pretendemos hacer referencia en la presente tesis doctoral.

Teniendo en cuenta todo lo anteriormente expuesto, el objetivo primordial de la primera parte de la tesis será sentar las bases sobre los que estableceré mi hipótesis de trabajo. Para ello, en la parte dedicada a los fundamentos teóricos me propongo explicitar el por qué del compromiso y la implicación con el ser humano de su época de un gran número de intelectuales europeos y norteamericanos, que situarán su labor creativa al servicio de esa gran causa durante las primeras décadas del siglo XX, y constatarán que la literatura habrá de convertirse en una forma ciertamente válida de denuncia de las desigualdades sociales, de las pésimas condiciones económicas y de la pérdida de las libertades democráticas en gran parte de las sociedades occidentales de la época. Considero estar en condiciones de demostrar

que Sean O’Casey, dramaturgo sobre cuya obra girará la mayor parte de nuestro trabajo, va a mantener a lo largo de su trayectoria dramática numerosos puntos en común con todos ellos, y que su evolución tanto estilística como temática se deberá, en parte, a las influencias de otros escritores que compartirán con él un decidido deseo de cambio social. A este respecto, he tenido muy presente la labor crítica de aquellos expertos que mayor énfasis han puesto en analizar la producción literaria de muchos de aquellos autores que situaron su obra en las coordenadas ideológicas y estilísticas posteriormente englobadas por la crítica bajo el denominador común de “literatura comprometida”. La investigación minuciosa de dicha labor contenida en diversos estudios de literatura comparada me ayudará a demostrar los vínculos existentes entre la producción teatral de Sean O’Casey y la de notables autores teatrales de la época como Bertolt Brecht, Lillian Hellman y Arthur Miller, entre otros.

Considero también esencial hacer referencia en los primeros puntos del capítulo I a aquellas manifestaciones literarias, como el “Congreso de Escritores Soviéticos” de 1934 y el “I Congreso de Escritores” celebrado un año más tarde en París, que destacaron por situar esas novedosas tendencias en el centro del debate literario de la época. De igual modo, creo preciso recordar que con el surgimiento del realismo socialista como dogma de la literatura proletaria se establecerán las bases ideológicas y estilísticas de una nueva forma de hacer literatura, tanto desde el punto de vista de la ideología marxista como del compromiso del escritor con las causas más silenciadas de la sociedad, al situar en un primer plano la denuncia de las injusticias que afectaban a gran parte de la población mundial y al advertir del auge

de los fascismos en algunos países de Europa occidental, con el consiguiente peligro para la cultura y para la libertad.

Considero igualmente muy relevante para mi hipótesis de trabajo demostrar cómo el estallido de la Guerra Civil en nuestro país sirvió para remover las conciencias de un gran número de intelectuales europeos y americanos, que condenarán la sublevación de una parte del ejército contra el gobierno republicano democráticamente establecido. Algunos de estos escritores llegarán a sacrificar sus propias vidas en pos de un ideal, el de la libertad, nutriendo las exiguas filas de combatientes leales a la República española. Las conclusiones del “II Congreso de Escritores” que se celebró en la España republicana durante el verano de 1937 vienen a corroborar mi hipótesis de que un alto porcentaje de los intelectuales progresistas del momento creía firmemente en una literatura de compromiso. La reacción de O’Casey ante los acontecimientos que se sucedían en España no fue muy diferente de las de muchos otros escritores que demostraron su solidaridad con la causa republicana.

Para cerrar este primer capítulo he considerado necesario hacer referencia e investigar aquellos aspectos comunes entre la obra de O’Casey y la de otros intelectuales del ámbito angloparlante que no se limitaron a circunscribir su compromiso a la causa de la defensa de la libertad en España, sino que ampliaron su denuncia a las consecuencias de la depresión económica de los años treinta en amplias capas de la población británica y norteamericana, y que mostraron su preocupación por los acontecimientos que desembocarían en el posterior estallido de la Segunda Guerra Mundial.

En el segundo capítulo de la primera parte he procurado establecer el marco teórico sobre el que se asienta el discutido concepto de “literatura comprometida”, además de reflejar la opinión de la crítica literaria de la época a este respecto. Mi pretensión en este capítulo ha sido, por tanto, arrojar alguna luz sobre el origen de un término sobre el que se ha especulado durante décadas y sobre el que ha pesado un cierto sesgo ideológico, aspectos que, en nuestra opinión, han contribuido a situar el concepto de “literatura comprometida” en un plano secundario en la teoría de la literatura contemporánea. Así pues, he creído necesario hacer pivotar sobre este punto la labor de distintos escritores en lengua inglesa durante las décadas que precedieron y siguieron a la Segunda Guerra Mundial. La producción literaria de dichos intelectuales, que cultivaron no sólo la novela, sino la poesía, el ensayo o el teatro, supuso una original e inestimable contribución a la denuncia que desde diversos sectores se estaba realizando a las desigualdades creadas a nivel mundial con la consolidación de un sistema económico, el capitalismo, que continúa hoy en día ampliando la brecha entre los países más ricos y los más desfavorecidos. Igualmente, he considerado relevante reflexionar acerca de la reacción de la crítica ante esta corriente literaria, influida en muchas ocasiones por la ideología izquierdista de los escritores que la cultivaron.

Considero igualmente preciso prestar atención a la obra de Bertolt Brecht, que constituye un punto de partida para todos aquellos dramaturgos que optaron por mostrar su compromiso izquierdista mediante la crítica del mundo en que vivían en clave fundamentalmente política. En mi opinión, su ortodoxia marxista contribuyó a estimular un nuevo tipo de teatro con el que, por una parte, exponer con una mayor eficacia aquellas contradicciones de la sociedad de su tiempo, y, por otra, lograr

transformar radicalmente la relación del público con el producto teatral al que se enfrenta desde el patio de butacas. Opino, por tanto, que los posibles paralelismos temáticos y estilísticos entre ambos dramaturgos son de gran importancia y ayudarán a enriquecer los argumentos que defiendo a lo largo del capítulo.

Como tercer punto del segundo capítulo he elegido a Lillian Hellman, que comenzó su carrera literaria como guionista cinematográfica fuertemente influida por el radicalismo izquierdista de la década de 1930. Debemos destacar la solidaridad que la autora demostró por el bando republicano en la Guerra Civil española y por las minorías raciales durante y después de la Segunda Guerra Mundial, al igual que su deseo de encontrar vínculos de fraternidad entre la población estadounidense y la soviética en su lucha común contra la barbarie Nazi. En este punto, no debemos pasar por alto las consecuencias de la llamada “caza de brujas” del polémico senador norteamericano Joseph McCarthy en la producción teatral tanto de Hellman como de O’Casey, ni los posibles nexos de unión ideológicos entre ambos autores. En mi opinión, la obra teatral de esta autora encierra una fuerte carga tanto sociopolítica como humanista, que hará patente la originalidad de la aportación femenina a nuestro listado de dramaturgos comprometidos.

No podía faltar en este estudio comparativo una referencia obligada a la trayectoria teatral del autor norteamericano Arthur Miller, que basó su sentido del compromiso en lo más puramente social al comienzo de su carrera literaria, para evolucionar posteriormente a una segunda etapa de carácter ontológico y existencialista y a una etapa final de carácter mítico-religioso, con las que pretendía mostrar su inquietud por la sociedad de su tiempo y por las contradicciones del

hombre contemporáneo. Como resultado, creo poder probar que existió una gran afinidad entre Miller y O'Casey, ya que el autor norteamericano siempre consideró al dramaturgo irlandés como una fuente de inspiración y un ejemplo de rectitud en una época realmente turbulenta como la de la Gran Depresión. Para finalizar este capítulo he realizado una breve referencia a la obra y las teorías estéticas de otros dramaturgos que dedicaron su labor teatral a cultivar un teatro de naturaleza social y política, como es el caso de Elmer Rice y Clifford Odets, y la posible influencia de la figura de O'Casey en la obra de éste último. Más breve aún será el acercamiento a otros dramaturgos de la escena internacional como Ibsen, Strindberg o Chéjov, que, aun sin formar parte de esta tendencia teatral, contribuyeron en gran medida a dar forma al concepto de “teatro de compromiso” durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Creo que tanto él como todos los dramaturgos anteriormente mencionados dedicaron su obra a defender el sentido común y la sensibilidad del individuo dentro de la sociedad, y a denunciar la carencia de sentimientos como la generosidad y la solidaridad, o la lealtad a los valores que sustentan la convivencia del ser humano.

Considero que los planteamientos teóricos y las incursiones comparativas de la primera parte de mi trabajo establecen unas bases consistentes para comprender los sólidos fundamentos ideológicos de Sean O'Casey. Su obra no puede entenderse sin ese fuerte componente doctrinario y a ello he dedicado la mayor parte de mi estudio de investigación. De esta forma, estoy plenamente convencido de la conveniencia de situar a Sean O'Casey como paradigma de escritor seguidor de esa corriente literaria, la “literatura comprometida”, a la que hemos hecho referencia en páginas anteriores. Considero preciso, por tanto, dedicar las primeras páginas de la

segunda parte a analizar la evolución de los presupuestos estéticos de nuestro dramaturgo a lo largo de su obra literaria, que hizo de la libertad creativa y del eclecticismo unas de las premisas sobre las que cimentar una dilatada trayectoria teatral.

Otro de los aspectos que considero de especial relevancia en esta parte es la libertad creativa de nuestro autor, que optó desde sus comienzos por obviar las convenciones teatrales establecidas hasta el momento, atreviéndose a yuxtaponer y mezclar géneros tan dispares como la tragedia, la farsa o la comedia, y adaptando la filosofía de cada obra al estilo que consideró más conveniente para asegurar la correcta recepción de la misma por parte del público.

En el tercer capítulo de la tesis he creído oportuno además realizar una semblanza biográfica de nuestro autor y su relación con el ambiente cultural de la Irlanda de comienzos del siglo XX. Para ello, creo que es fundamental prestar una especial atención a los diversos volúmenes de su autobiografía, observando con una mirada crítica aquellos pasajes de la misma en los que el autor se deja llevar por la fantasía o por una cierta exageración y contrastando la información contenida en dichos volúmenes con la que nos ofrecen otras fuentes biográficas. También he considerado importante realizar un primer y somero acercamiento a las características de la ideología política de O'Casey, que evolucionó desde su temprana militancia en el fragmentado ámbito político del movimiento nacionalista irlandés a una posterior afinidad a las teorías comunistas; constataremos de igual modo los primeros fracasos y los posteriores éxitos que hicieron de su figura uno de los pilares sobre los que se asentó la prosperidad del *Abbey Theatre*, espacio teatral que acogió sus primeros pasos como dramaturgo. De idéntica relevancia será atender

a la influencia de dicha evolución vital e ideológica en la posterior conformación de una producción dramática relativamente tardía, pero de una variedad y originalidad difícilmente superables en el conjunto de la literatura irlandesa contemporánea.

Para concluir esta parte de mi trabajo creo necesario evaluar el alcance y la vigencia de la obra de nuestro dramaturgo durante las décadas posteriores a su fallecimiento en 1964 y la repercusión que la misma tuvo en nuestro país, en especial en los años finales de la dictadura franquista.

Entiendo preciso comenzar el cuarto capítulo de la tesis analizando las obras de la llamada *Dublin Trilogy*, a las que he considerado como un espacio de reflexión del autor acerca de los desastres de la época, las primeras décadas del siglo XX, en que fueron escritas y llevadas a las tablas del *Abbey*. De la totalidad de su producción literaria, compuesta por unas 15 obras, seis volúmenes de autobiografías y ensayos diversos, la investigación literaria ha tendido generalmente a destacar su *Dublin Trilogy* como conjunto más valioso de trabajos teatrales. Con ellos, el autor trató de representar de una forma ciertamente heterodoxa y en algún caso un tanto irreverente la etapa más crucial de la reciente historia de Irlanda, en cuyo suelo se estaba implantando, no sin una gran dosis de sufrimiento, una república soberana tras siglos de dominio británico. Dicha crítica a la cerrazón nacionalista de un país que aún tenía innumerables problemas de tipo social y religioso por resolver a lo largo de sus primeras décadas como estado independiente no será el único aspecto destacable en la dilatada trayectoria teatral del autor.

Como marco en el que situar los rasgos que caracterizan la ideología comunista de nuestro autor, es preciso prestar atención en el primer punto del quinto capítulo a la evolución ideológica del autor desde posiciones puramente nacionalistas

a postulados típicos del internacionalismo propio del movimiento comunista. Creo que resultará pertinente analizar en este punto sus intentos, ciertamente decididos aunque no siempre exitosos, por dedicarse en cuerpo y alma a cultivar un tipo de drama que denunciara los abusos infligidos a lo largo de la historia a las clases obreras por parte de los sectores más reaccionarios desde el punto de vista político, social y religioso.

Una decidida conciencia de clase, adquirida tras innumerables años de padecimientos y privaciones en un clima de pobreza y de agitación nacionalista, y su confesión protestante en un entorno eminentemente católico, se convertirán en factores esenciales a la hora de forjar la personalidad de un autor que comenzó compaginando durante algún tiempo el trabajo como obrero en diversos empleos penosos y a menudo mal remunerados con una inclinación autodidacta y entusiasta por el mundo del teatro. Su pasión por encontrar cauces válidos con los que expresar esa solidaridad y compromiso con sus conciudadanos no fue casual: desde muy joven Sean O'Casey verá en los escenarios el cauce ideal mediante el cual mostrar su rechazo hacia una sociedad que apartaba sistemáticamente la vista de los problemas más importantes que la acuciaban, y acerca de los cuales nuestro autor tenía mucho que decir.

Los siguientes puntos del último capítulo de la tesis doctoral versan sobre un núcleo de obras englobadas sin demasiado fundamento por la crítica como “obras comunistas”. Considero crucial para mi hipótesis de trabajo demostrar en este capítulo el esfuerzo del autor por mostrar de una forma inequívoca su compromiso con la sociedad de su tiempo, haciendo patente su ideología izquierdista en el contenido de tres obras, en nuestra opinión, insuficientemente investigadas por parte

de los expertos como *The Star Turns Red*, *Red Roses for Me*, y *Oak Leaves and Lavender*, sobre las que consecuentemente trataremos de arrojar algo más de luz en la presente tesis doctoral. Tengo la certeza de poder demostrar cómo este conjunto de trabajos, en contraste con los de la *Trilogía dublinese*, que situaron a O'Casey como un nombre de referencia en el panorama teatral irlandés contemporáneo, nunca constituyó un grupo de obras comunistas como tal, dada la heterogeneidad que presentan tanto en su enfoque como en la calidad de las mismas.

Dada la evidente originalidad de los planteamientos dramáticos del autor irlandés y su ruptura con las convenciones hasta entonces establecidas, estimo necesario realizar algunas matizaciones al categorizar su producción dramática dentro de los movimientos y tendencias literarios cultivados a lo largo de la primera mitad del pasado siglo. Su extensa obra dramática y su apuesta decidida por una defensa a ultranza de valores como la justicia y la igualdad dentro de los criterios de la filosofía marxista serán, por tanto, objeto de estudio a lo largo de la segunda parte de la tesis.

Considero, por tanto, y este es uno de los objetivos fundamentales de mi tesis, que la obra de denuncia llevada a cabo por O'Casey ha de contemplarse en el contexto de los referentes sociopolíticos de la Europa de los años treinta y cuarenta, por lo que será difícil desligarla de los planteamientos propios de la lucha contra el fascismo en boga durante la época. Bajo esta óptica, y dado el cariz ideológico de nuestro autor, esta nueva lectura de las obras del dramaturgo irlandés pretende mostrar al lector todos aquellos factores que suscitaron mayor polémica crítica en el conjunto de su obra dramática. Estimo que el tema abordado en esta tesis no ha sido aún estudiado en profundidad, ya que, de acuerdo con los datos consultados, no

existen estudios críticos dedicados específicamente a un análisis de la obra del autor irlandés bajo la óptica que aquí se presenta. Por ello, creo encontrarme en disposición de aportar una visión inédita acerca de la una forma de entender la literatura comprometida en la obra de Sean O'Casey. Mi afán en las páginas que siguen consistirá en atraer el interés del lector hacia la figura de un dramaturgo en ocasiones estigmatizado por la radicalidad con que defendió sus propuestas y en general controvertido debido a sus ideas políticas y su concepción del papel que la literatura habría de jugar en la sociedad contemporánea.

PRIMERA PARTE

EL TEATRO COMO DENUNCIA Y COMPROMISO:

REPRESENTANTES MÁS GENUINOS CONTEMPORÁNEOS DE O'CASEY.

CAPÍTULO I

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

I came to see that within the struggle for a juster world, there is a further struggle between the individual who cares for long-term values and those who are willing to use any and every means to gain immediate political ends — even good ends.

(Stephen Spender, *World Within World*)

I.1. LA GRAN DEPRESIÓN, LA TOMA DE POSICIÓN DE LA INTELLECTUALIDAD INTERNACIONAL PROGRESISTA Y LOS GRANDES CONGRESOS DE ESCRITORES.

El 24 de octubre de 1929, tras unos años de crecimiento económico y consumismo irresponsable basados en una larga etapa de prosperidad económica que se prolongó a lo largo de gran parte de la década de los años veinte, el estallido de la burbuja especulativa en la bolsa de Nueva York terminará bruscamente con los sueños de bienestar de millones de personas en todo el mundo, dando lugar a una nueva era de pobreza y recesión económica a nivel mundial denominada por los historiadores como la Gran Depresión. En estos momentos Sean O’Casey tenía 49 años, había publicado ya una docena de obras y entre ellas contaba con al menos cuatro grandes éxitos de los que hablaremos más tarde.

Aunque algunos de los países más desarrollados de la época, encabezado por los Estados Unidos, habían comenzado ya una tímida recuperación económica a mediados de la década de 1930, los efectos negativos de la gran crisis se dejaron sentir en buena parte del planeta a lo largo de la década, enlazando con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. En Estados Unidos, la elección como presidente de Franklin Delano Roosevelt dio lugar en 1932 a la puesta en marcha de un ambicioso programa, el *New Deal*, con el que hacer frente a la crisis económica, favoreciendo las inversiones, el consumo y el crédito, hecho que marcó el principio del fin de la Gran Depresión. Algunos historiadores y economistas consideran que no existe ninguna prueba de que el *New Deal* tuviera una eficacia real en la lucha contra la crisis, que perdurará hasta que Estados Unidos decida activar su economía tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial. En Alemania, sin embargo, la mala situación social a principios de la década, el agravamiento de las dificultades económicas y el temor al avance del comunismo, fueron los factores que propiciaron la aparición del *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* o NSDAP (Partido Nacionalsocialista Alemán de los Trabajadores) y la llegada de su líder, Adolf Hitler al poder en 1933.

A pesar de considerarse como una crisis eminentemente económica, la Gran Depresión tuvo también su vertiente social, política e ideológica. El paro se convirtió en la pesadilla de la época. En 1932 Estados Unidos llega a la cifra de 13 millones de desempleados, mientras que en Alemania se sobrepasa la barrera de los cinco millones. En el Reino Unido, paradigma de nación industrializada, el desempleo llegó a afectar a más de tres millones de personas, llegando algunas zonas del país a alcanzar una tasa de paro del 70% de la población activa. En Irlanda, que desde

mediados del siglo anterior se había convertido en una tierra de emigración debido a la pobreza generalizada, la escasez de las sucesivas cosechas y la falta de oportunidades, la situación era incluso mucho más desesperada, a pesar de haber conseguido su independencia del Reino Unido en 1922.

Los grandes perjudicados fueron la clase obrera y los campesinos, que se ven abocados a la mendicidad, la explotación y la pérdida de derechos fundamentales. En el hemisferio occidental se produjo un fuerte descenso de la natalidad, y Estados Unidos y algunos países europeos pusieron en marcha políticas de restricción a la entrada de mano de obra emigrante. El gran Charles Chaplin reflejó con precisión las consecuencias de la crisis en su largometraje de crítica social *Modern Times* (1936).

Ante este estado de cosas, los intelectuales de todo el mundo no podían permanecer pasivos; muchos de ellos entendieron que la literatura tenía que aportar su granito de arena, al sentir que se resentía su confianza en el progreso de la sociedad, denunciando con firmeza el capitalismo, al que consideraban como un sistema absurdo e inmoral, y optando por ponerse al servicio de una causa que consideraban justa: la defensa a ultranza del proletariado. Entre todos ellos se hizo patente la idea de que la literatura y el arte deberían tutelar la causa del progreso contra aquellas fuerzas que amenazaban su desarrollo. Nació de este modo un fenómeno literario que años más tarde se iría conociendo como “literatura de denuncia y compromiso”. Nombres de prestigio en la escena literaria internacional como Stephen Spender, W. H. Auden, Arthur Miller, Bertolt Brecht, André Malraux, o los españoles Buero Vallejo y Alberti conciben su creación literaria bajo esta óptica, y coinciden en la idea de que el artista debe tomar partido ante acontecimientos ajenos a los asuntos estrictamente estéticos. Como veremos, durante

la década de 1930, se sientan las bases de un nuevo posicionamiento ante el fenómeno creativo: la literatura y el arte pueden y deben servir a dos señores¹. El intelectual y el artista deben abandonar su torre de marfil, mirar a la humanidad a los ojos, y si es necesario, chapotear en el lodo. Su labor no debe limitarse a halagar los sentidos del espectador culto y refinado, debe además denunciar e intentar cambiar el estado de injusticia en el que vive el común de los mortales. Los efectos de la Gran Depresión, la Guerra Civil española y los distintos congresos en los que participa lo más granado de la intelectualidad occidental progresista de aquellos años servirán para marcar los nuevos derroteros a los que se enfrenta la creación literaria.

En esta misma línea se inscribe la figura del dramaturgo irlandés Sean O'Casey, sobre cuya relevancia hablaremos más tarde. A nuestro parecer, ésta será una de las figuras esenciales en el heterogéneo conjunto de intelectuales convencidos de que el arte, la escena en su caso, habría de situarse del lado de los más débiles de la sociedad, convirtiendo el escenario en una plataforma sobre la que poder concienciar al mundo sobre las grandes injusticias que se estaban produciendo en la calle. O'Casey reclama su lugar en este creciente grupo de intelectuales y consecuentemente incorpora en su obra aquellos aspectos políticos y sociales que la van a condicionar como producto estético: el hombre corriente habrá de convertirse necesariamente en el protagonista de un tipo de literatura que, sin olvidar su vertiente estética, se revestirá de un perfil ético que la caracterizará durante las décadas siguientes.

¹ Sin embargo, no todos los autores que vamos a estudiar a continuación (y la mayor parte durante muy poco tiempo) estuvieron de acuerdo con esta premisa, pero no cabe duda de que hasta bien entrada la Segunda Guerra Mundial esto fue casi un precepto entre la mayor parte de los autores de renombre en los años 30.

Pocos años antes, en un momento histórico en el que la lucha por liberar Irlanda del yugo británico se había convertido en una urgencia vital para una gran mayoría de dirigentes políticos en su país, O'Casey comienza a hacer patente en sus primeras producciones dramáticas la idea de que la primera batalla debería librarse por la mejora de las condiciones vitales de amplias capas de la población irlandesa, postergando hasta la consecución de dichas reformas la lucha por la independencia de Irlanda. Desencantado con las luchas internas en el seno del nacionalismo irlandés, va a basar por tanto su filosofía estética en la crítica a unos valores que considera erróneos, aquéllos que establecían como objetivo primordial la consecución de un estado irlandés independiente, dejando de lado una causa a su entender mucho más urgente como era la de combatir la pobreza de los trabajadores irlandeses y de sus familias. Así lo manifestaría años más tarde en su colección de ensayos *Feathers from the Green Crow*: “The real struggle was not between the English Imperialist and the Irish Republican, but between international capitalism and the workers of the world.” (O'Casey, 1963: 43).

Llegados a este punto, consideramos conveniente concentrarnos a lo largo de las próximas páginas en el análisis de las teorías de los autores de lengua inglesa que van a mostrar su preocupación por la dureza de la crisis económica surgida tras el derrumbe de la bolsa de Nueva York en 1929 y a raíz del auge y la amenaza del fascismo a lo largo de la década de 1930. Tomaremos como punto de partida y nexo de unión a Sean O'Casey, cuyos ideales y aspiraciones coincidirán con los de muchos de aquellos escritores.

Hastiado de la parálisis en la que los dirigentes nacionalistas y la iglesia católica irlandesa habían sumido su patria, O'Casey buscará en Inglaterra el aire

fresco necesario para crecer como escritor, por lo que, como confiesa en el tercer volumen de su autobiografía *Drums under the Windows*, decidirá marcharse a Londres “feeling an urge of some hidden thing in him waiting its chance for an epiphany of creation”, (O’Casey, 1956: 331). El comienzo de su nueva vida en la capital británica a partir de 1926 supondrá para su labor como dramaturgo un alejamiento tanto estilístico como temático de su producción anterior, en especial con respecto a la trilogía de obras basadas en la reciente historia irlandesa con las que había adquirido cierta notoriedad a lo largo de la década de 1920. Tras el revés que para él supuso, como veremos más adelante, la exclusión de su nueva obra *The Silver Tassie* de la programación del *Abbey Theatre*, con la que O’Casey pretendía realizar una crítica feroz a las guerras imperialistas y al sufrimiento que provocan, nuestro autor se muestra en estos primeros años de la década de los treinta fascinado por el progreso de la revolución comunista en la Unión Soviética, especialmente tras conocerse que su primer plan quinquenal había sido un éxito. La aparente prosperidad del modelo soviético de la época contrastaba fuertemente con la amenaza que se iba a cernir sobre el modelo capitalista occidental tras el derrumbe de la bolsa de Nueva York el 24 de octubre de 1929. El ascenso al poder en 1931 de los conservadores británicos, la amenaza latente del nazismo y la constatación del fracaso del sistema capitalista harán albergar en él la confianza en las teorías socialistas y comunistas, aceptando el marxismo como la única solución posible a los problemas que aquejaban a la clase obrera, como él mismo afirmaría en el cuarto volumen de su autobiografía *Inishfallen, Fare Thee Well*: “But steady, workers, here and elsewhere; steady, poor of the poorer places; your day is coming. The Red Star shines over the Kremlin, once the citadel of the Czars. [...] Socialism has found a

home, and has created an army to patrol around it. The Red Star is a bright star.” (O’Casey, 1956: 138).

Como comprobaremos en las próximas páginas, va a producirse a lo largo de la década de 1930 uno de los acontecimientos culturales más importantes del pasado siglo XX: la alianza militante y solidaria de una gran cantidad de escritores de todo el mundo para combatir un movimiento político, el fascismo, que había comenzado a mostrar su vertiente más violenta en los países europeos en los que había conseguido instalarse en el poder, principalmente Alemania e Italia. En un clima creciente de extremismo ultraderechista, de negación de las libertades democráticas y de exaltación de los regímenes autoritarios, Louis Aragon, tras su ruptura con el movimiento surrealista, funda en París *La Maison de la Culture* en 1933. Poco después surge la revista *Commune* al frente de la cual se sitúan André Gide, Barbusse y Nizan. Esta publicación, que desaparecerá una vez comenzada la Segunda Guerra Mundial, recogerá en sus páginas la historia de la cultura de izquierda, definiéndose como “revista de combate” y proclamando con determinación que la única revolución válida es la revolución proletaria.

Es precisamente en el comienzo de la década de 1930 cuando, como ya hemos podido ver, O’Casey asiste como espectador privilegiado a las terribles consecuencias que acarrearía la Gran Depresión que siguió a la crisis de 1929 en una sociedad mucho más urbana e industrializada que en el microcosmos más rural que urbano de su Dublín natal en que había transcurrido su vida hasta entonces. Adquiere una conciencia plena de que sólo una ideología política, el comunismo, podría ser capaz de convertir en realidad el sueño utópico de un futuro mejor para la clase trabajadora, víctima secular de un sistema económico despiadado como el

capitalismo. En este sentido, Saros Cowasjee sostiene que O'Casey evidencia a lo largo de esta década que su contribución a la causa proletaria pasa por convertir en eje central de su obra la reivindicación de un futuro mejor para los trabajadores de todo el mundo:

It was only after O'Casey came to London and witnessed the Great Depression of the early 1930s that his views became firmly defined. He found that political emancipation was worth little if it could not root out hunger, unemployment, and starvation. He saw that the problems the workers faced were not peculiar to Ireland but similar to those they faced all over the world."

(Cowasjee, 1966: 68).

En la Unión Soviética, sin embargo, la disidencia política es castigada con las purgas ordenadas por Stalin, que presumía ante el mundo occidental de que los logros de su primer Plan Quinquenal iban acercando a los soviéticos a cifras de producción industrial y agrícola similares a las de los países más desarrollados de Europa occidental. En ese contexto, el Comité Central del Partido Comunista ordena la creación de la Unión de Escritores Soviéticos, fundada el 23 de abril de 1932. El partido Comunista, como en tantos otros órdenes de la vida en la Unión Soviética, actúa con el convencimiento de que los escritores, al igual que el resto del pueblo proletario, aceptan sin titubear la tutela del régimen comunista. Convocado por la Unión, Maxim Gorki preside en Moscú desde el 17 de agosto al 1 de septiembre de 1934, el I Congreso de Escritores Soviéticos. A él asisten los anteriormente mencionados Aragon y Nizan, además del líder comunista ucraniano Karl Radek, el novelista francés André Malraux, o Rafael Alberti y María Teresa León, en representación de la República española, entre otras muchas figuras de talla internacional. Radek, en su ponencia titulada *La literatura del mundo contemporáneo y la tarea del arte proletario*, afirma que se está produciendo una ruptura entre la nueva literatura proletaria y la literatura capitalista, que, en su

opinión, ha degenerado peligrosamente hacia el fascismo. En las Actas del Congreso se refleja con claridad la opinión de Radek acerca del posicionamiento de los intelectuales mundiales con respecto al cisma entre los modelos literarios proletario y capitalista:

There is not a country in the world in which the most outstanding writers have not recognized the presence of what is to them an unheard-of fact – the profound crisis of capitalism and the tremendous growth of socialism. And this is causing the more courageous of these writers to think and to turn our way. Even before this the world bourgeoisie had lost its monopoly in world literature, for proletarian literature was beginning to spring up in all countries. Now, however, a split is taking place in the very entrails of the bourgeois literary world. It is not now unknown writers, literary beginners, who are coming forward; the great writers of the bourgeois literary world are now coming over to our side.

(Radek, 1934: 113).

Una de las conclusiones que podrían extraerse de este Congreso se centra en el compromiso del intelectual y de su obra para combatir un sistema, el capitalismo, que está oprimiendo a la masa proletaria en multitud de países, un sistema que no se compadece del sufrimiento de los millones de trabajadores en paro, que ha despreciado la lección de horror de la Primera Guerra Mundial con sus millones de vidas destruidas y que se está preparando para una nueva guerra. En opinión de los ponentes, aunque el fascismo anhela perpetuar este sistema, defendiéndolo mediante una política de hierro y sangre, y sobornando si es preciso a escritores para que aboguen por su causa, no será capaz de crear una expresión literaria propia que convenza al proletariado. El Congreso incide en la defensa del realismo socialista, que sostiene que el verdadero arte es el que describe y exalta la lucha del proletariado hacia el progreso socialista. El estatuto de la *Unión de Escritores Soviéticos* de 1934 establece el realismo socialista como dogma del Partido Comunista, constituyéndose en “método básico de la literatura y la crítica literaria soviéticas”, al exigir del escritor veracidad y una representación concreta de la

realidad en su desarrollo revolucionario. Su objetivo es exaltar al trabajador no cualificado, ya sea industrial o agrícola, al presentar su vida, trabajo y tiempo de ocio como algo admirable. La tarea de dignificación del trabajador y el encomio de todas aquellas causas que perseguían ese objetivo habría de ser uno de los objetivos primordiales de toda creación estética. En esa tarea habrían de emplearse no sólo el teatro, el de O'Casey es fiel reflejo de ello, sino también la poesía y la novela como vamos a ver inmediatamente. Considero necesario recordar en este punto aquel pensamiento de Stalin que atribuía a los ejecutores del realismo socialista el calificativo de “ingenieros de almas”. Aunque un tanto afectado y artificial hemos de reconocer que ese epígrafe influyó de forma determinante en muchos intelectuales occidentales de aquel momento.

Para O'Casey, sin embargo, la primera mitad de la década de 1930 será una etapa de amargura y frustración; fracasa en su intento de afianzar su nueva vertiente como dramaturgo expresionista con el estreno en noviembre de 1933 de su nueva obra, *Within the Gates*. Pese a las evidentes diferencias estilísticas con sus obras anteriores, la obra tenía en común con aquéllas el adoptar como trasfondo un periodo histórico concreto, en este caso los años de la depresión económica originada a partir de 1929. Con ella, O'Casey deseaba mostrar su preocupación por las consecuencias de la crisis en los más desfavorecidos y solidarizarse con sus circunstancias. Con razón advierte Christopher Murray, uno de los mayores expertos mundiales en la figura de O'Casey, acerca de la actitud pionera de sus tragicomedias en el conjunto de la literatura moderna en lengua inglesa: “He was the first English-speaking dramatist to make the poor, the uneducated and the dispossessed the subjects of modern tragicomedy.” (Murray, 2000: 88).

Concebida en principio como un guión cinematográfico para el realizador Alfred Hitchcock, el proyecto original de *Within the Gates* finalmente no llegó a ver la luz. La puesta en escena de la obra constituyó un fracaso de taquilla, siendo cancelada tras unas pocas representaciones, hecho que supondría para él un serio revés tanto en el plano anímico como en el económico.

Influidos por el ideal de solidaridad internacionalista alentado en el I Congreso de Escritores Soviéticos de 1934, un año más tarde se inaugura en la capital francesa el I Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, celebrado en el *Palais de la Mutualité* de París entre el 21 y el 25 de junio de 1935. Presidido por André Gide, cuenta con una representación de escritores internacionales mucho más amplia que la del congreso soviético. No fue exclusivamente un congreso de escritores comunistas o de intelectuales simpatizantes con las ideas de la izquierda. También participaron escritores de tendencia socialdemócrata, católicos progresistas e intelectuales independientes. El listado de intelectuales reunidos en París es muy amplio, contando con cerca de 220 delegados provenientes de 40 países, entre los que se pueden destacar figuras de la talla de Heinrich Mann, Aldous Huxley, Stephen Spender, Bernard Shaw, Boris Pasternak, John Dos Passos, Sinclair Lewis, Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Thomas Mann, o Sherwood Anderson, entre otros. La delegación española la constituían Ramón María del Valle Inclán, José Bergamín, Arturo Barea, y de nuevo la pareja formada por María Teresa León y Rafael Alberti. Una de las resoluciones de este I Congreso consistió en la creación de una Asociación Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (AIDC) cuyo Comité Internacional quedó compuesto por 12 escritores antifascistas de indudable prestigio entre los cuales se

hallaban los anteriormente mencionados Valle Inclán, Thomas Mann, Gorki, Bernard Shaw, Aldous Huxley y Sinclair Lewis.

Además, en el Congreso de París se plantean cuestiones como el papel del escritor en la sociedad y los problemas de la creación literaria, aunque uno de los temas que más discusión suscitó fue la defensa de la cultura frente a la barbarie nazi-fascista. Este asunto se somete a discusión en buena medida a petición de los delegados alemanes que, como en el caso de Heinrich Mann, habían tenido que exiliarse a causa de la persecución a que estaban sometidos por parte del nazismo en Alemania.

El escritor español Luis Bergamín propone celebrar un II Congreso Internacional en Madrid, durante el año 1937. En junio de 1936, se reúne en Londres el pleno de la Asociación para preparar este Congreso a celebrar en España, confirmándose por unanimidad la propuesta del Secretariado Español. A un mes escaso del mencionado pleno de Londres estalla la Guerra Civil española, por lo que los intelectuales pertenecientes a la Asociación, conmocionados por el impacto de la noticia, emiten un manifiesto posicionándose sin ambigüedad en favor de la República española. Exaltan la herencia espiritual que el pueblo español defiende y la deuda de los hombres de la cultura con el inmenso tesoro ofrecido por España al mundo a lo largo de la historia, y denuncian la rebelión del ejército franquista como una clarísima agresión de carácter nazi-fascista. Ese manifiesto está firmado, entre otras figuras de la literatura y el pensamiento de la época, por Alberti, Bergamín, Antonio Machado, Ehrenburg, Aragon y Malraux, declarando lo que a continuación reproducimos:

Se ha producido en toda España una explosión de barbarie [...] Este levantamiento criminal de militarismo, clericalismo y aristocratismo (sic) de

casta contra la República democrática, contra el pueblo, representado por su Gobierno del Frente Popular, ha encontrado en los procedimientos fascistas la novedad de fortalecer todos aquellos elementos mortales de nuestra historia [...] Contra este monstruoso estallido del fascismo, que tan espantosa evidencia ha logrado ahora en España, nosotros, escritores, artistas, investigadores científicos, hombres de actividad intelectual [...] declaramos nuestra identificación plena y activa con el pueblo, que ahora lucha gloriosamente al lado del Gobierno del Frente Popular...²

I.2. LA REACCIÓN DE LOS INTELLECTUALES OCCIDENTALES ANTE EL ESTALLIDO DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA. EL II CONGRESO INTERNACIONAL DE ESCRITORES.

The artist must take sides. He must elect to fight for freedom or for slavery. I have made my choice. I had no alternative. (Paul Robeson)³

El 24 de junio de 1937, a la edad de 39 años, el actor y cantante afroamericano Paul Robeson defendía sin rubor su posicionamiento personal en una concentración política celebrada en el *Royal Albert Hall* de Londres en apoyo de la lucha que estaba llevando a cabo la República española en contra de la rebelión del ejército del General Franco. Tomando como modelo la tragedia que se estaba produciendo en España, y consciente de que la reciente quiebra del sistema capitalista había abocado a la miseria a millones de personas en todo el mundo, a raíz de la depresión, Robeson decide contribuir con su talento a la defensa de una causa que considera justa, la de promover entre la comunidad internacional de artistas e intelectuales un estado de opinión propicio a la toma de partido a favor de las capas sociales más desfavorecidas en cualquier rincón del planeta. A lo largo de su emotiva

² El manifiesto completo aparece en publicaciones varias y puede consultarse en la página 3 del diario valenciano *La Voz*, del jueves 30 de julio de 1936.

³ Paul Robeson (Princeton, N.J.1898-Philadelphia, 1976) fue un artista comprometido con la defensa de los más necesitados y precursor de la lucha por la abolición de la segregación racial en los Estados Unidos. Visitó España en compañía de su mujer Eslanda para animar a los brigadistas internacionales en distintos frentes de guerra. En su visita les acompañó como intérprete Charlotte Haldane, la esposa del conocido científico escocés J.B.S. Haldane, a la que más tarde nos referiremos.

intervención, Robeson rechaza con dureza la supuesta probidad de escritores y científicos instalados en la comodidad del Olimpo de su éxito, instándolos a comprometerse con la liberación del pueblo español de la opresión fascista, contribuyendo de este modo a la instauración de una justicia universal para todos los pueblos de la Tierra.

La deriva de los acontecimientos tras el comienzo de la Guerra Civil en España va a determinar una serie de cambios que afectarán tanto a las fechas como a las sedes del II Congreso Internacional al que hacíamos alusión anteriormente. En octubre de 1936, el Secretariado de la Asociación Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura confirma la decisión adoptada en el pleno de Londres celebrado en junio de ese mismo año, teniéndose prevista su inauguración el 4 de julio de 1937 en Valencia, por entonces capital accidental del gobierno republicano. Se acuerda igualmente mantener como sedes principales las ciudades de Madrid y Barcelona, que resistían los avances de las tropas franquistas.

Lamentablemente, no todos los intelectuales que con tanto entusiasmo habían asegurado en un principio su asistencia al Congreso pudieron mantener su promesa. Según Luis Mario Schneider se produjeron a última hora ausencias tan notables⁴ como las de Romain Rolland, Thomas Mann, Louis Aragon, Ernest Hemingway, John Dos Passos, Upton Sinclair, o el anteriormente mencionado W.

⁴ Considero de mayor rigor la opinión de Schneider, que sostiene que escritores de fama mundial como Hemingway, W.H. Auden o Dos Passos finalmente no acudieron al Congreso, que la que se refleja en diversas páginas en internet como <http://www.deverdaddigital.com/> o <http://www.rebellion.org/> Quizá por motivos de publicidad mal entendida, diversos diarios de izquierdas, publicaciones panfletarias y comentarios de partidos y sindicatos continúan, incluso hoy en día, incluyendo nombres famosos a sabiendas de que no habían asistido al Congreso. A este respecto, todavía hoy se siguen cometiendo descuidos imperdonables en publicaciones de prestigio. A modo de ejemplo podemos mencionar que en el magnífico libro publicado por el Instituto Cervantes *Corresponsales en la guerra de España*, en la página 18 se incluye una fotografía de Hemingway y Ehrenburg con un pie de foto que incomprensiblemente reza “Ilya Ehrenburg con Ernest Hemingway en el II Congreso Internacional de Escritores, Valencia, Julio de 1937.”

H. Auden, afectado al igual que Stephen Spender, aunque éste sí logró asistir al final, por la prohibición expresa del Foreign Office británico. En el caso del escritor norteamericano Ernest Hemingway, a pesar de ser considerado por autores como Stanley Weintraub en su obra *The Last Great Cause* como “frivolous, somewhat opportunistic and mercenary” (Weintraub, 1968: 179), la contienda española le insuflará cierto grado de compromiso político en su producción periodística y literaria. Upton Sinclair, por su parte, va a gozar también de gran estima en las filas del bando republicano con su novela de 1937 *They Shall not Pass. A Story of the Battle of Madrid*, traducida y publicada por entregas en español bajo el título de *No pasarán* en la revista valenciana *Umbral*. El desarrollo de la novela es bastante simple, pudiendo definirse como una fábula con un trasfondo ético. De esta forma, Sinclair pone una novela con evidentes limitaciones al servicio de la causa por la que aboga, al mismo tiempo que intuye la inminencia de una Guerra Mundial en la que va a dirimirse la supervivencia misma del capitalismo.

Por otra parte, el secretariado de la Asociación tiene en cuenta el valor simbólico de la ciudad de París, al considerarla “centro irradiador en Occidente de la cultura proletaria”⁵ y refugio de gran cantidad de exiliados españoles por voluntad propia o por la fuerza, por lo que dadas las circunstancias, se decide que la clausura se efectúe en la capital francesa durante los días 17 y 18 de julio para ofrecer la oportunidad de asistir a sus últimas sesiones a escritores como Bertolt Brecht, Langston Hughes o Heinrich Mann que por diversos motivos no habían podido viajar a España para participar en las primeras sesiones. El balance final refleja que

⁵ Según recoge el anteriormente mencionado Luis Mario Schneider en el Vol. I de su obra *II Congreso Internacional de escritores antifascistas (1937)*. Barcelona: Laia, 1978, pag 46.

en el mismo participarán unos 200 escritores en representación de 30 naciones diferentes.

Como Valentine Cunningham apunta en su obra *British Writers of the Thirties*, será precisamente en París donde un grupo de escritores de nacionalidades varias, entre los que se encuentran Auden, Bergamín, Heinrich Mann, Neruda o Spender elaboran una especie de encuesta en forma de simposium no presencial, titulada “Authors Take Sides on the Spanish War”, dirigida “a los escritores y poetas de Inglaterra, Escocia, Irlanda y Gales” en la que se pretende que sus colegas definan su postura con respecto a la situación en España: “It is clear to many of us throughout the world that now, as certainly never before, we are determined or compelled, to take sides. The equivocal attitude, the Ivory Tower, the paradoxical, the ironic detachment, will no longer do” (*Left Review*, 1937: 2).

Entre las respuestas recibidas a la pregunta planteada (“Are you for, or against, the legal Government and the People of Republican Spain?”) recogidas por el anteriormente mencionado Valentine Cunningham en su otra obra *Spanish Front: Writers on the Civil War* y en el correspondiente número de la publicación obrera londinense *Left Review* puede constatarse que la toma de posturas con respecto al conflicto que asola España es, en su gran mayoría, a favor del bando republicano. *Left Review* clasifica en tres apartados las opiniones recibidas en la redacción: a favor del gobierno de la república, neutrales, y en contra. La solidaridad de buena parte de la intelectualidad británica e irlandesa⁶ con el gobierno democrático de la

⁶ Si bien es cierto que una parte considerable de la intelectualidad irlandesa o de origen irlandés se manifestó en favor de la República española no es menos cierto que el gobierno, la jerarquía eclesiástica y un porcentaje elevado de la población de aquel país veía con buenos ojos el proyecto político de los sublevados. Consideramos interesante destacar que el número de voluntarios irlandeses que llegaron a ayudar a la República (“The Connolly Column”) no llegó a los 300 mientras que los

República y con el pueblo español es inequívoca, destacándose como punto común en los comentarios la idea de que la victoria final de la legalidad republicana en su lucha contra el fascismo en España será la victoria de los trabajadores en su lucha contra el capitalismo a escala mundial. Nada menos que 127 envían respuestas favorables de apoyo a la República, mientras que únicamente 17 se declaran neutrales o son remisos a tomar partido por uno de los dos bandos (entre ellos, habría que destacar dos grandes nombres de la literatura irlandesa como James Joyce y W.B. Yeats) y sólo cuatro se declaran a favor de la intervención de las tropas del General Franco en contra de la legalidad democrática. A pesar de que las cifras frías denotan a priori un apoyo masivo no debemos dejarnos llevar por la euforia de los simpatizantes, ya que, como era de esperar, la encuesta se envió mayormente a aquéllos de los que se esperaba una respuesta afirmativa. No debemos, por tanto, concederle más importancia que la que tiene dentro de aquel contexto.

Las contribuciones a favor de la República son muy variadas, tanto por su estilo como por su mayor o menor extensión. Una de las más originales, en nuestra opinión, es la remitida por el dramaturgo irlandés Samuel Beckett, en la que se mantiene fiel a su estilo directo y desenfadado: “¡UPTHEREPUBLIC!” También estimamos conveniente una reflexión sobre la contribución de O’Casey, que con su característico tono poético y, a modo de arenga, muestra su solidaridad con el débil y aboga por combatir la amenaza fascista. Nuestro autor quizás presentía que la lucha que se libraba en España no era más que la primera batalla en la futura e inevitable guerra contra la injusticia y la amenaza del fascismo a nivel mundial: “I am, of course, for a phalanx unbreakable round those who think and work for all men, and I

que vinieron a combatir con Franco (“The O’Duffy Brigade”) llegaron a completar la considerable cifra de 700.

am with the determined faces firing at the steel-clad slug of Fascism from the smoke and flame of the barricades.” (Cunningham, 1986:55).

A pesar de la amargura que para él supuso el fracaso de su obra *Within the Gates*, nuestro dramaturgo se mantuvo firme en su adopción de una nueva estética con la que romper la pesada herencia del realismo presente en su Trilogía dublinaesa. Sostuvo una seria discrepancia con su productor en Londres, Charles Cochran, que le aconsejó, que si quería volver a ganarse el favor del público, habría de retomar el estilo con el que había triunfado a su llegada a Inglaterra. Como reflejará años más tarde su viuda Eileen, O’Casey se mostró reticente a aceptar dicho consejo: “Your advice to go back to the genius of ‘Juno’ might be good for me, but bad for my conception of the drama.” (O’Casey, E., 1973: 112). A la delicada situación económica provocada por este serio revés se sumaba su evidente preocupación por el estallido de la Guerra Civil en España y su indignación por la política de apaciguamiento y no intervención del gobierno británico, como él mismo hace patente en *Rose and Crown*, 5º volumen de sus memorias:

No worry? But he had to worry about his family, about his play, and about the way things were going in Spain. There Saint James of Compostello (sic), shoulder to shoulder with Franco, was herding a crowd of Moroccan Mahommedans into arms to keep the Christian Faith all alive -in Madrid and Salamanca. [...] England’s Government was doing all good men could do to ensure fair play was rampant, opening the sky for Hitler’s and Mussolini’s bombing squadrons to make a bloody blot of Guernica. (O’Casey, 1963: 356).

Como hemos podido comprobar, una gran mayoría de intelectuales destacados de la escena internacional se habían decantado por apoyar a la República española en su lucha contra los sublevados, aunque también cabe mencionar opiniones contrarias, como la enviada por el novelista londinense Evelyn Waugh. Tras su conversión al catolicismo en 1930, comienza a trabajar como corresponsal de la prensa británica en el extranjero, cubriendo diferentes acontecimientos como el

conflicto colonial de 1935 entre Abisinia e Italia para el *Daily Mail*. Posiblemente, su deseo de nadar a contracorriente en el panorama de las letras en el Reino Unido le hacen simpatizar con Mussolini, con quien se entrevista en Roma a su regreso de Abisinia, aunque en su contribución a la encuesta de *Left Review* se encarga de aclarar que, pese a apoyar el levantamiento del General Franco, no se considera en absoluto fascista. Así lo refleja V. Cunningham en su edición del volumen *Spanish Front. Writers on the Civil War*:

[...] I am no more impressed by the 'legality' of the Valencia Government than are English Communists by the legality of the Crown, Lords and Commons. I believe it was a bad Government, rapidly deteriorating. If I were a Spaniard I should be fighting for General Franco. As an Englishman I am not in the predicament of choosing between two evils. I am not a Fascist nor shall I become one unless it were the only alternative to Marxism.[...]

(Cunningham, 1986: 57).

A diferencia de los Congresos anteriores, copados casi exclusivamente por la presencia de escritores del ámbito europeo, en el de 1937 en España se registra una alta asistencia de intelectuales latinoamericanos: Raúl González Tuñón por Argentina, Pablo Neruda y Vicente Huidobro en representación de Chile, César Vallejo representando a Perú y una nutrida delegación mexicana compuesta por Juan de la Cabada, José Chávez Morado, José Mancisidor, Carlos Pellicer, Silvestre Revueltas y Octavio Paz, entre otros. Por Cuba asistieron Leonardo Fernández Sánchez, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Juan Marinello y Félix Pita Rodríguez. Las delegaciones de escritores hispanoamericanos, convocados desde París por Pablo Neruda, mostraron una gran sensibilidad, por razones de lengua, historia y cultura, a la hora de subrayar la importancia que tendría la victoria final republicana para el porvenir de América latina.

Esta gran comunidad de intelectuales, erigidos en “defensores de la cultura”, además de condenar enérgicamente la insurrección fascista del 18 de julio de 1936, manifiestan su voluntad de luchar contra las doctrinas establecidas con respecto a la literatura y el arte por el Partido Nacional Socialista Alemán en su Congreso de Nuremberg en 1935. En aquel congreso, paradójicamente denominado “de la libertad”, Hitler y Goebbels habían censurado la decadencia y degradación moral del arte y la literatura de vanguardia, proclamando incluso como “arte degenerado” las tendencias pictóricas surgidas a partir de mediados del siglo XIX, como el dadaísmo, el cubismo, el surrealismo y el expresionismo.

Con este panorama, el destino de las diversas formas de expresión artística y literaria iba a verse claramente amenazado. El triunfo de las tesis fascistas supondría por tanto el establecimiento de la censura y de un realismo dirigido por el Estado, al cual pretendían responder enérgicamente los intelectuales reunidos en España, que establecerían una serie de ejes temáticos sobre los cuales versaría el Congreso. Entre los más importantes, podemos destacar el papel del escritor en la sociedad, los problemas de la cultura española, la herencia cultural, la creación literaria, el refuerzo de los lazos culturales y la ayuda a los escritores españoles republicanos, y el replanteamiento de la propia función social de la literatura, del compromiso del escritor o del poder real de la palabra como arma específica de la intelectualidad. Como anfitrión del Congreso, el Gobierno de la República deseaba demostrar a la comunidad internacional su compromiso con la defensa y preservación de la herencia cultural española, a pesar de las grandes dificultades en las que transcurre la vida en un país dividido en dos. A este respecto, es de destacar que en todas las ponencias hubo unanimidad en resaltar que el pueblo español estaba luchando

denodadamente contra el fascismo internacional, por la dignidad humana, por la defensa de la cultura y por la libertad del hombre y del pensamiento, a pesar de que la República no contaba con el apoyo explícito de las principales potencias democráticas occidentales.

Establecido como paradigma de creación literaria en el I Congreso de Escritores Soviéticos de 1934, el realismo socialista, como ya vimos anteriormente, se convierte en el estilo de referencia para los escritores que durante toda la década de 1930 pretenden exaltar las virtudes del proletariado y su lucha por la emancipación de la opresión capitalista. O'Casey, sin embargo, defiende la libertad del escritor para crear sin atenerse a modas o convenciones impuestas, como bien señala el ya mencionado Robert G. Lowery:

Beginning in the early 30s his essays denounced realism as an outmoded and worn-out style of writing, a conviction he held the rest of his life. In 1934, the year socialist realism was institutionalised, he wrote that 'realism, the portrayal of real life on stage, has failed, for the simple reason that real life cannot be shown on the stage; realism has always failed to be real. Nothing can be more artificial than the play that claims to be true to life. In setting out to gain everything it has lost all. Realism died years ago and the sooner we bury the body the better.'
(Krause, 1980: 139).

El efecto propagandístico que tanto anhelaban los miembros del secretariado de la Asociación Internacional de Escritores y del propio Gobierno republicano con la organización del II Congreso se vio en cierta medida empañado por la resolución final del mismo, en la que se incluye una declaración de apoyo y gratitud a la intervención de la Unión Soviética en la Guerra Civil española: "Saludan en ella [la España republicana] al campeón de las democracias, fiador de la cultura y de la paz, como ha sabido demostrar noblemente la Unión Soviética, aportando su ayuda

fraternal a la España de la libertad, así como a los demás pueblos que siguen su ejemplo.”⁷

Coincidimos al respecto con Robert Thornberry cuando afirma en su interesante ensayo “Writers Take Sides, Stalinists take Control”, que este tributo a la U.R.S.S. en la resolución final no fue en absoluto gratuito, sino que fue debido a la influencia que sobre las autoridades republicanas estaban ejerciendo determinados agentes estalinistas, que utilizaron el Congreso como un instrumento de propaganda pro-soviética. Al margen de que el eje central del congreso fuera el análisis de la actitud de la intelectualidad mundial con respecto a la Guerra Civil en España, uno de los temas que ocupó la discusión privada de los asistentes al mismo fue la caída en desgracia del escritor francés André Gide. Como atinadamente señala Stephen Spender en su autobiografía *World Within World*, Gide pasó en unas pocas semanas de ser alabado en la prensa comunista internacional como el más importante autor francés de su tiempo a ser vilipendiado y acusado de haberse convertido en un burgués decadente tras la publicación de su obra *Retour de l’U.R.S.S.* En ella realiza un tratamiento crítico del estalinismo durante su estancia en la Unión Soviética, donde había sido recibido como huésped destacado de las autoridades comunistas, y denunciará al diario *Pravda* por su conformismo con la línea oficial marcada por el Partido Comunista y al propio Stalin por haber suplantado la idea primigenia de una dictadura del proletariado por una dictadura unipersonal centrada en la obediencia ciega a sus dictados. Escandalizados por la indisciplina de Gide, muchos de los delegados del congreso, en especial los rusos Koltsov y Ehrenburg, corresponsales

⁷ La resolución completa aparece recogida, entre otras fuentes, por el anteriormente citado Luis Mario Schneider en la pág. 303 de su obra.

en España de los diarios *Pravda* e *Izvestia* respectivamente, atacarán la figura del intelectual francés y la equiparán a la del disidente Trotsky.

Thornberry refleja con acierto la polémica suscitada en el seno del Congreso, que pasará a la historia más por la división entre las distintas sensibilidades antifascistas que por ofrecer al mundo una visión unívoca de solidaridad con la República española, perjudicando de este modo la imagen de unidad que pretendía ofrecer la comunidad intelectual internacional de izquierdas ante unas circunstancias tan graves como las de la Guerra Civil en España:

‘For most antifascists, however, the Congress had not been about revolution: it had provided a venue in which they could proclaim their support for the democratically elected government of the Spanish Republic, their hostility against Franco and his allies, and their opposition to fascism. One of the many tragic consequences of their civil war experience is that their very *raison d’être*—intellectual discourse—was utterly undermined, and that truth, reason and justice frequently were jettisoned in a vicious war of propaganda for which participants were simply unprepared’. (Thornberry, 2000: 605).

Uno de los escritores más destacados por su apoyo a la causa republicana es sin duda el poeta inglés Stephen Spender (1909-1995), conocedor de la realidad de nuestro país y ferviente admirador de la República española en los años previos al comienzo de la Guerra Civil. Su rechazo al liberalismo político asentado durante la época victoriana en Gran Bretaña y su personalidad comprometida y dispuesta al idealismo irán suscitando su curiosidad por los movimientos políticos de carácter izquierdista a finales de la década de 1920. Poco después, durante su estancia en Alemania, afianzaría su ideología comunista ante los rigores del fascismo en Berlín a partir del año 1933, cuando ya los nazis oprimían por igual a judíos y comunistas, y conoce, a través de la amistad que le une a Muriel Gardiner, la represión nazi en Austria previa a la unión con Alemania.

Junto a otros jóvenes poetas como Auden o Day-Lewis, englobados por la crítica en la llamada “Auden Generation”, Spender establecerá durante la primera parte de la década de 1930 una postura propia con respecto a la relación entre la literatura y el comunismo, que hará pública en poemas publicados en las antologías poéticas *New Signatures* (1932) y *New Country* (1933). Todos ellos, en el contexto de una creciente identificación del compromiso literario del autor con respecto a la ideología comunista en auge, defenderán la necesidad de una nueva función social de la literatura, la de alertar a la sociedad acerca de los peligros que la acechan e instar a la toma de partido. Consideran, sin embargo, que para que esa función social de la literatura sea efectiva, ésta debería mantenerse a una prudente distancia de las urgencias de la propaganda puramente partidista. En el caso de Spender, asistiremos a su progresiva identificación con la ideología comunista en el ensayo *Forward from Liberalism* (1937), en el que defenderá que el único análisis riguroso de los problemas de la sociedad y la solución a los problemas del mundo sólo puede ser ofrecido por el comunismo y manifestará que la labor del artista debe ir unida al diagnóstico social que éste ofrece. A este respecto, Cunningham resalta el compromiso de Spender, que vincula la labor del artista a la defensa de los trabajadores en una época especialmente difícil por el auge de los fascismos: “In periods of crisis, argued Spender in *Forward from Liberalism*, men ‘cannot avoid taking sides, and the artist, I believe, will fight on the side of the workers’.” (Cunningham, 1993: 51).

Por otra parte, y aunque pueda resultar paradójico, Spender ensalza la entrada en vigor de la nueva constitución soviética, precisamente en medio de una época de feroces purgas estalinistas, hecho del que se arrepentiría años más tarde.

En su obra autobiográfica publicada en 1951 *World Within World* recrea el ambiente político de los años treinta, y con la perspectiva que da el paso de los años matiza la visión que en 1937 ofrecía acerca de la realidad política de su tiempo, afirmando que “in *Forward from Liberalism* I argued that Liberals must reconcile Communist social justice with their liberal regard for social freedom, and that they must accept the methods which it might be necessary to use in order to defeat Fascism.” (Spender, 1951: 201).

Spender también nos cuenta cómo en su entrevista con Harry Pollitt, Secretario del Partido Comunista británico, va a considerar su futuro ingreso en el partido y su compromiso con la defensa de la República española. En su artículo ‘I Join the Communist Party’, publicado en el *Daily Worker* el 19 de febrero de 1937, Spender justifica su interés por afiliarse al Partido Comunista al comprobar cómo la guerra que se está librando en España es una lucha de clases a escala internacional, en la cual el imperialismo apoya a una pequeña clase capitalista, contra la voluntad democrática de al menos el 80% del pueblo español. Por fortuna, no tardará en mostrar su desilusión con el dogmatismo y la incoherencia de muchas de las posturas defendidas por prominentes miembros del partido en Gran Bretaña. Es consciente de que la dictadura del proletariado no pretendía patrocinar una justicia burguesa, y que obrar de una manera crítica con respecto a la línea central del partido sería situarse “en el sitio equivocado de la historia”.

En el verano de ese mismo año regresa a España para participar en calidad de delegado británico al II Congreso de Escritores, que se estaba celebrando en un Madrid asediado por las tropas franquistas. El Foreign Office en Londres que critica con acritud la postura de los escritores británicos que tenían previsto acudir al

Congreso bloquea la concesión de visados a la delegación inglesa, y ello motiva una enérgica protesta de Spender. Para cruzar la frontera española habrá de hacerse con un pasaporte falso, facilitado por el escritor francés André Malraux.

Luis Mario Schneider destaca la excepción que supuso la postura de Spender⁸ al respecto de este Congreso Internacional:

Los distinguidos escritores que iban a formar la delegación inglesa se retiraron cuando supieron de la prohibición por parte del ministerio de relaciones exteriores, y después de bastante confusión. Tal vez tuvieron buenas razones para su retiro. [...] Los conocidos escritores ingleses por lo menos hubieran expiado su ausencia de España asistiendo a la última parte del Congreso en París; no lo hicieron. Los grandes escritores democráticos ingleses dejaron pasar con indiferencia esta demostración valiente de solidaridad con la República Española, de los escritores de veintisiete naciones. Esto es notable cuando se piensa que en el siglo XIX los escritores ingleses dieron al mundo el ejemplo de abogar por las causas de la democracia y la libertad. (Schneider 1978: 48-49).

A su regreso a Londres, Spender continuaría con su labor de apoyo al Frente Popular, colaborando con diversas organizaciones y convirtiéndose en uno de los seis miembros de la directiva del “Group Theatre”, compañía dedicada a realizar montajes de teatro experimental durante toda la década de 1930 a partir de obras de Christopher Isherwood, Louis MacNeice, W. H. Auden y el propio Spender. Uno de los temas de reflexión en las tertulias de escritores va a ser la necesidad de relación entre la política y la literatura, en una década en la que se hacía patente la urgencia por transformar la sociedad para tratar de evitar que se repitiera la tragedia acaecida en España. Spender nos explica de este modo esa nueva forma de compromiso adquirido con la sociedad de su época:

The sense of political doom, pending in unemployment, Fascism, and the overwhelming threat of war, was by now so universal that ever to ignore these things was in itself a political attitude. Just as the pacifist is political in refusing to participate in war, so the writer who refuses to recognize the political nature of our age must to some extent be refusing to deal with an experience in which

⁸ Para una información más amplia sobre la postura de Spender acerca del II Congreso Internacional de Escritores puede consultarse la tesis de Laura González Fernández *Literatura y compromiso en la obra de Stephen Spender: la huella de la Guerra Civil española*. (2009). Ver capítulo V.3.

he himself is involved. [...] I was 'political' not just because I was involved, but in feeling I must choose to defend a good cause against a bad one.
(Spender, 1951: 249-50).

Después de la derrota republicana en la Guerra Civil, Spender considera llegada la hora de evaluar lo hecho y escrito hasta el momento, y de redefinir cuál habría de ser el compromiso del artista con la sociedad de la época. Como acertadamente señalan los autores de *Los Internacionales: English Speaking Volunteers in the Spanish Civil War*, su obra *The New Realism* (1939), en la que Spender incluye algunos poemas acerca de la Guerra Civil,

clarifies an attitude that has, on previous occasions, remained ambiguous. The obligation of the artist is not action, but analysis, to reveal the symptoms of the illness so that others can make the decisions. It is the duty of the artist to remain true to himself, maintaining a more personal, introspective stance. He shares Auden's view that poetry does not change anything but can signal the way to freedom.
(Celada, 2009: 192).

Diez años más tarde este mismo autor ofrecería una visión desencantada de su militancia comunista tras la Guerra Civil en la colección de ensayos titulada *The God that Failed*, en la que desde una perspectiva más madura, fruto de las múltiples desilusiones y del paso del tiempo, esboza una nueva teoría sobre la función social del arte, donde el compromiso de la literatura va a adquirir una nueva forma. En esta obra se recogen testimonios de periodistas y escritores de talla internacional como Louis Fischer, André Gide, Arthur Koestler, Ignazio Silone, Richard Wright y del propio Spender, indignados con el comunismo tras el pacto entre la Alemania Nazi y la Rusia de Stalin, la traición a la República española, o las purgas de Moscú. A ese cambio de actitud frente al comunismo responderá su artículo "Poetry", en el que defiende la toma de partido del artista por aquellas posturas políticas que combatan el fascismo, aunque advierte del peligro de que la poesía acabe siendo un mero instrumento de propaganda comunista. En su opinión, la poesía debe realizar

un ejercicio crítico de la realidad desde el compromiso moral del poeta: “to be a poet is not to give out the propagandist word of order... it is to understand and interpret the need for justice and civilized values, from which the materialist philosophy and all the actions resulting from it are themselves a projection.” (Spender, 1937: 21-2).

Siguiendo un camino contrario al de Spender, O’Casey afianza a lo largo de esta década su confianza en el régimen comunista soviético. Tras el estreno en marzo de 1940 de *The Star Turns Red*, primera obra de temática comunista de O’Casey, en el pequeño teatro proletario londinense *Unity Theatre*, el propio Spender manifiesta en la revista *New Statesman* sus dudas acerca del verdadero cariz de la ideología de nuestro autor: “Mr O’Casey is not a Communist at all really, but a Christian Socialist who hates the Church because it has not given the poor the equality which Christ and the Brown Priest of his play represent for him.” (Phillips, 2010: 122).

En cualquier caso, la crítica del momento va a mantenerse dividida ante la posible influencia negativa de la ideología política de O’Casey sobre la calidad de su obra posterior. El autor irlandés pretende de este modo situar su labor al servicio de la clase proletaria a la que él mismo pertenece y con la clara intención de alertar sobre las amenazas reaccionarias que se ciernen sobre la humanidad en una época ciertamente convulsa. Coincidimos al respecto con Robert G. Lowery, que sostiene que la ideología política de nuestro autor determinó la acogida de sus obras por parte de cierto sector de la crítica:

Much of what has passed for criticism of Sean O’Casey’s politics has tended to qualify his sympathies for Communism. This is due in part to a general anti-Communism among western critics, a distrust of all ideologies, and a feeling that ideologies have a detrimental effect on artists and writers. [...] O’Casey’s sympathy with Communism has been seen as something foreign to his nature, alien to his development, harmful to his art, and as an aberration of ‘real’

Communism to which his endearing qualities were a natural antithesis. [...] Brooks Atkinson could write, with complete sincerity, that 'O'Casey's Communism is really a dream of a better life for mankind' for this was the image of goodness that the dramatist imparted: a humanist who saw the future and asked why not. (Lowery, 1980: 121-2).

Otra de las grandes figuras de la poesía británica que creía igualmente en la literatura de compromiso y en que la misma debía ponerse al servicio de una gran causa como la defendida por los republicanos en España fue W.H. Auden (1907-1973). Este poeta inglés era considerado ya a finales de los años veinte como el adalid del llamado “Grupo poético de Oxford”, conjunto de jóvenes poetas formados en dicha universidad inglesa, y en el que la crítica ha encuadrado, como veíamos anteriormente, no sólo a Auden sino también al ya mencionado Stephen Spender, además de Cecil Day-Lewis y Louis MacNeice. Todos ellos manifiestan una actitud de hastío con respecto al clasismo heredado de siglos anteriores y al estancamiento intelectual que padece la Universidad de Oxford y, por extensión, la universidad británica en general a finales de los años veinte. Como jóvenes comprometidos con su tiempo vital, se rebelan contra la apatía de un sistema universitario que se muestra ajeno a los problemas políticos, sociales y económicos de la Gran Bretaña de la época. En opinión de Esteban Pujals, aunque no pretendían formar una generación literaria, poseían rasgos estilísticos comunes, como una clara temática social, y particularmente compartían una ideología política claramente orientada hacia la izquierda: “su poesía pretendía expresar la voz del pueblo, y creían que la política de extrema izquierda tenía que ofrecer la solución satisfactoria al problema social del período. Por consiguiente, será desde este ángulo social e izquierdista desde donde atacarán las costumbres y la atmósfera cultural, ‘lo establecido’, de los años 1930-1940.” (Pujals 1973: 66).

Al igual que muchos otros intelectuales británicos de aquella época, Auden sostuvo una actitud muy crítica hacia el ambiente social y político que reinaba en su país en la década de 1930 y especialmente durante el período previo a la Segunda Guerra Mundial. En 1932, con la publicación en la revista literaria *The Twentieth Century* de su poema “A Communist to Others”, Auden se declara abierta y definitivamente como un poeta de izquierdas. El estallido de la guerra en España le proporciona la excusa perfecta para reivindicar sus posturas de carácter tanto político como estético, al considerar que la libertad estaba siendo amenazada a las puertas de Gran Bretaña, por lo que el poeta debía tomar partido ofreciendo su creatividad para ensalzar la causa de la democracia. Algún tiempo más tarde, a raíz de la invasión soviética de Polonia, Auden comenzaría a mostrar su desilusión con el comunismo que afirmaba profesar, por lo que a partir de 1939, y con ocasión de su marcha a los Estados Unidos, optaría por reorientar su poesía hacia actitudes más religiosas y mitológica que sociales o políticas. Pero no debemos olvidar que como resultado de su estancia en nuestro país, Auden iba a escribir el poema “Spain 1937”, que en opinión de Spender representa “a completely objective analysis and account of the symptoms and faith of the Spanish struggle.”⁹ Dicho poema ha pasado sin duda a los anales de la historia de la literatura por la brillantez con la que el autor muestra el particular sentimiento de desolación causado por sus vivencias en España, a pesar de no estar exento de cierta controversia por su ambigüedad retórica. La primera edición del mismo fue publicada por la editorial londinense Faber & Faber en mayo de 1937, aunque en la versión recogida en sus obras *Collected Poetry*

⁹ El comentario de Spender acerca del famoso poema de su correligionario aparece reflejado en el artículo “Importance of W.H. Auden”, publicado en la pág. 616 de la revista *London Mercury*, 39 (Abril 1939).

(1945) y *Collected Shorter Poems 1930-1944* (1950) titulada finalmente ‘Spain 1937’, Auden suprime dos de sus 26 estrofas originales, la decimoctava y la decimonovena, además de alterar los versos iniciales de la vigésimo cuarta. En una edición posterior titulada *Collected Poems* (1966), el poema desaparece del canon poético del autor, hecho que, según Bernd Dietz, se debió en buena medida a la evolución ideológica del poeta hacia otras sensibilidades de carácter religioso y simbolista, y al considerar el propio Auden que el ideal que trascendía de su obra era hipócrita y artificioso, renegando a partir de entonces de un poema con el que se había cimentado parte de su reputación poética. Dietz se pregunta al respecto:

¿Hasta qué punto puede un hombre afirmar categóricamente que el entusiasmo y el esfuerzo volcados en un poema escrito treinta años antes eran falsos? Si Auden no produjo una poesía burdamente propagandística, ni llegó a comprometerse tanto como sus colegas, ¿es tarea fácil creer en el carácter *hipócrita* de *Spain*? El problema no es tan sencillo como Auden quiere hacernos ver [...].
(Dietz, 1982: 7).

En cuanto a la supresión de las estrofas decimoctava y decimonovena, a pesar de las indagaciones realizadas no hemos sido capaces de encontrar a ningún crítico que haya sabido explicar a ciencia cierta la decisión del poeta, por lo que nos aventuramos a suponer que tal vez Auden consideraría años más tarde que el paso del tiempo había dejado obsoletas algunas de las imágenes poéticas incluidas en la versión original. Determinados expertos sí que han especulado, sin embargo, acerca de la causa por las que Auden se decidió a reescribir los versos de la vigésimo cuarta estrofa. En la versión original de 1937 puede leerse “To-day the *deliberate* increase in the chances of death, / The conscious acceptance of guilt in the *necessary* murder; /” que se convierten en “To-day the *inevitable* increase in the chances of death, / The conscious acceptance of guilt in the *fact of* murder; /” en posteriores ediciones. Para Dietz, la naturaleza ideológica de las alteraciones es indiscutible, mientras que el

poeta y ensayista Antonio Mengs apunta que la influencia de George Orwell pudo ser decisiva en la transformación de la estrofa. Orwell había manifestado su desacuerdo con Auden acerca del concepto de asesinato (*murder*) en el contexto de una guerra, diferenciándolo de las bajas debidas al propio conflicto, mientras que Auden no hacía distinción alguna y consideraba que matar a otro ser humano no debería llamarse de otra manera. En opinión de Mengs, “Se desconoce con exactitud si por influencia directa de este parecer, o debido a una reconsideración sobrevenida tras su vuelta al cristianismo, o a otras motivaciones, Auden revisó con posterioridad el poema e introdujo cambios muy precisos.” (Mengs, 2004: 17).

Teniendo en cuenta que la Guerra Civil se caracterizó por ser un conflicto de ideologías radicalmente antagónicas como el fascismo y el comunismo, creo que la intención primordial del poeta fue compartir con el lector su reflexión acerca de la futilidad de la violencia ejercida, en ambos bandos, por parte de unos jóvenes destinados a dar su vida por unos ideales que en muchos casos les eran ajenos, además de dejar en el aire la cuestión de si existe realmente una causa lo suficientemente justa o noble por la que entregarse en sacrificio. De esta forma coincido con el análisis que Cunningham efectúa en su repaso a la labor de los escritores británicos a lo largo de la década de 1930, que considera que el concepto de violencia y muerte que puede extraerse de los versos de Auden se encontraba ya, por desgracia, interiorizado en las vidas de muchos de sus coetáneos: “With the War, violent death had become a kind of necessity. How Auden’s phrase in his poem ‘Spain’, ‘The necessary murder’ annoyed lots of his readers. Orwell (in ‘Inside the Whale’) trounced the notion of that necessity. [...] But Auden was only putting tellingly what a whole generation felt.” (Cunningham, 1993: 57).

Aunque sin duda, uno de los versos que más han impresionado a los lectores y a la crítica es el que Auden resalta a modo de interrogación retórica al comienzo de su decimocuarta estrofa: “What’s your proposal? To build the just city? I will”. Una vez que el poeta nos ha mostrado que la historia puede ser la consecuencia surgida de la racionalización y de la acción humanas, se destaca una noción romántica del compromiso muy del gusto de la época, la de intentar luchar por una justicia universal para el ser humano, con la que el poeta, en nuestra opinión, reafirma su convicción en el poder de la literatura par defender la causa que considera más justa.

Tras su breve y frustrante estancia en España durante diciembre de 1936 y enero de 1937, habiendo intentado con escaso éxito colaborar en una unidad sanitaria, y limitándose posiblemente a realizar tareas propagandísticas en Valencia y a visitar esporádicamente el frente de Aragón, Auden regresa a Inglaterra en marzo de ese mismo año, desilusionado con su experiencia en nuestro país y reacio a ofrecer demasiados detalles de su experiencia durante el conflicto. Quien sabe si su idealismo inicial y su fe ciega en la victoria final republicana se habían dado de bruces con la triste realidad del desarrollo de la guerra en España.

Como ha quedado patente en páginas anteriores, uno de los nombres más destacados en el II Congreso fue el del poeta inglés Stephen Spender, que reivindica a sus compatriotas de las Brigadas Internacionales caídos en el frente de Madrid. Spender destaca, entre los centenares de escritores desconocidos de procedencia británica, la figura de cuatro literatos que ofrecieron su vida por defender la libertad en España. El primero de ellos es Ralph Fox (1900-1936), miembro prominente del Partido Comunista de Gran Bretaña, escritor y crítico literario de reconocido

prestigio en el momento de su incorporación a las Brigadas Internacionales, además de redactor de la publicación de temática obrera *Daily Worker* y cofundador de *Left Review*. Su visita a la edad de 20 años a una de las zonas más empobrecidas de la Unión Soviética influirá en su futuro como escritor comprometido, por lo que en su obra posterior podrán observarse múltiples ejemplos de preocupación social. Entre sus trabajos podemos destacar *Captain Youth* y especialmente *The Novel and The People*, que publicado “in January 1937, shortly after his death, is a proof of his ability for sophisticated analysis, the product of a privileged education. [...] He ably defended his socialist views without adopting a doctrinarian stance.” (Celada, 2006: 112). Tras su muerte el 27 de diciembre de 1936, se publica en Nueva York un volumen en su homenaje, titulado *Ralph Fox, A Writer in Arms*.

El segundo es Christopher St. John Sprigg, también militante del Partido Comunista de Gran Bretaña desde 1935, y entusiasta de las obras de Marx, Engels y Lenin. Bajo el seudónimo de Christopher Caudwell (1907-1937), había publicado en 1935 su novela *This is My Hand*, e igualmente bajo ese mismo nombre aparecen tras su muerte en el frente del Jarama el día 12 febrero de 1937 una serie de obras póstumas que lo iban a convertir en una figura destacada de la crítica marxista en lengua inglesa: *Illusion and Reality* (1937), *Studies in a Dying Culture* (1938), y *The Crisis in Physics* (1939). Es de destacar la primera de ellas, ya que constituye una original aproximación de carácter marxista a la crítica literaria de su tiempo, en la que Caudwell aboga por romper las barreras de la poesía del momento y por buscar consecuentemente las razones en las cuales basar una nueva dimensión para una poesía que se alejara de la moral burguesa. En su opinión, escribir poesía era el mejor modo de expresar sus convicciones políticas, por lo que animó en todo

momento a sus compañeros de letras a seguir ese mismo camino, el de un escritor comprometido con la revolución marxista.

John Cornford (1915-1936), fue, sin duda, el más joven de ellos en morir en combate, junto a su amigo Ralph Fox, en la localidad de Lopera, Jaén, en diciembre de 1936, al día siguiente de cumplir 21 años. Desde muy joven se convierte en un miembro destacado de las Juventudes Comunistas y en dirigente estudiantil en la Universidad de Cambridge, en la que obtiene la licenciatura en Historia. En sus primeros escritos condena el fascismo y el capitalismo, rechaza el subjetivismo de los modelos poéticos contemporáneos por no ofrecer soluciones factibles a la decadencia de la civilización occidental, y se muestra muy crítico con el conformismo burgués y con la falta de compromiso de muchos de los intelectuales más importantes de la época. A este respecto, defiende que la contribución de cualquier autor a la lucha de clases debe estar necesariamente relacionada con su inquietud por la estética de la obra literaria. Fiel a los ideales socialistas y al compromiso obrero que tan apasionadamente defendió en su etapa estudiantil, decide predicar con el ejemplo y viaja a España inicialmente como corresponsal de guerra; posteriormente se verá seducido por el ambiente antifascista de Barcelona, ciudad en la que se alistará como miliciano en el POUM. Considerado posteriormente un representante del modernismo poético, sus trabajos más conocidos son *The Last Mile to Huesca* (1936) y *Poems from Spain* (1936). Su poesía es el producto de una fe inquebrantable en el comunismo, en la que se hace patente un deseo por lograr reconciliar sus convicciones políticas con una personal visión estética de la vida humana. De temática amorosa es su poema más famoso, titulado 'Poem' aunque más conocido por 'Heart of the Heartless World', que se

inscribe dentro de su participación como voluntario en la Guerra Civil española, y del que estimamos conveniente reproducir al menos sus estrofas inicial y final por su sencillez formal y sensibilidad temática:

Heart of the heartless world,
Dear heart, the thought of you
Is the pain at my side,
The shadow that chills my view.
[...]
And if bad luck should lay my strength
Into the shallow grave,
Remember all the good you can;
Don't forget my love.¹⁰

A propósito de Cornford, Valentine Cunningham destaca el papel central y la influencia tanto estilística como temática que W.H. Auden ejerció en el grupo de poetas más jóvenes educados en Oxford y Cambridge que estaban en activo en la década de 1930:

Cornford, whose schoolboy poems, taken early with the Auden manner, had been sent, in the spirit of the epoch's reverence for The Master, by Cornford's English master at Stowe School to Auden himself for comment, had lines of Auden ringing in his head. (Cunningham, 1993: 21).

El cuarto de ellos es el ensayista y poeta Julian Bell (1908-1937), sobrino de la novelista Virginia Woolf, que acude al reclamo de la guerra en España movido en parte por el rechazo al acomodado ambiente burgués de Bloomsbury que constituía su espacio vital y en parte, como afirma Niall Binns, por un cierto deseo de fama y renombre. La gravedad de los acontecimientos de la década de 1930 precipita su transición al socialismo desde una inicial postura pacifista muy crítica con el comunismo que defendían coetáneos suyos como Auden o Spender. De principios de la década es su primera antología poética, *Winter Movement*. Uno de sus poemas, "Arms and the Man" aparece recogido en la revista *New Signatures* en 1932. En un

¹⁰ Poema recogido en *Spanish Front: Writers on the Civil War*. Ed. de Valentine Cunningham. Oxford: OUP, 1986, p.327.

artículo publicado en el suplemento literario de *The Times*, explica sus inquietudes políticas:

Like nearly all the intellectuals of this generation, we are fundamentally political in thought and action: this more than anything else marks the difference between us and our elders. Being socialist for us means being rationalist, common-sense, empirical; means a very firm extrovert, practical, commonplace sense of exterior reality... We think of the world first and foremost as the place where other people live, as the scene of crisis and poverty, the probable scene of revolution and war.¹¹

Bell se convierte en uno de los más renombrados mártires de la causa republicana de origen británico al fallecer a los 29 años de edad en julio de 1937 en la batalla de Brunete, cuando la ambulancia que conducía fue alcanzada por un obús. Muy cerca, en Madrid, en esos momentos se desarrollaban algunas sesiones del II Congreso de Escritores Antifascistas.

La opinión pública de la época en el Reino Unido consideraba de forma errónea la guerra de España como una “guerra de poetas”, influida en gran medida por los poemas en los que W. H. Auden ensalzaba el valor de los poetas protagonistas de heroicas acciones en el frente. En la nómina de poetas que se involucraron personalmente a favor del bando republicano cabe destacar no sólo la figura pionera de poetas de primera fila como Auden, Spender o Louis MacNeice o la gran promesa de la poesía británica John Cornford, sino también otras presencias como las de Valentine Ackland y su pareja Sylvia Townsend, o las de Edgell Rickword y David Gascoyne, todos ellos solidarios con la causa republicana aunque reacios por diversos motivos a empuñar un arma. Es preciso, por tanto, resaltar que la representación de la intelectualidad británica en actividades relacionadas con la defensa de las libertades democráticas en España no fue un monopolio exclusivo de los poetas, ya que muchos otros escritores y artistas de reconocido prestigio en otros

¹¹ Julian Bell, *Times Literary Supplement* (29 de febrero de 1936).

ámbitos (Ralph Bates, Jason Gurney o Felicia Browne) tomaron parte en nuestra contienda civil.

Opino que el caso de George Orwell (1903-1950) merece un comentario más detallado, ya que la crítica ha incidido en repetidas ocasiones en la volubilidad de sus ideas políticas. Tras su inicial entusiasmo al llegar a España el 26 de diciembre de 1936, reflejado en su obra *Homage to Catalonia*, en la cual describe su admiración por lo que identifica como ausencia de estructuras de clase en algunas zonas administradas por revolucionarios de orientación anarquista, evoluciona ideológicamente y en mayo de ese mismo año muestra su descontento por la dura represión ejercida contra el POUM en el que Orwell se había alistado como miliciano. También critica el control estalinista del Partido Comunista de España y las falsedades que se usaban como propaganda para la manipulación informativa. Tras ser herido en combate el 20 de mayo de 1937 en las proximidades de Huesca, comienza a replantearse su labor en nuestro país y a considerar que el estalinismo, más que una ideología que propicie la igualdad y la justicia, ha llegado a representar una seria amenaza para los valores que en principio lo sustentaban. Su respuesta a la pregunta formulada a los escritores para formar parte del anteriormente mencionado manifiesto *Authors Take Sides* no deja lugar a dudas sobre su hartazgo con la manipulación que, a su entender, algunos de sus colegas de la intelectualidad británica estaban efectuando en su compromiso con España. Así de crudamente aparece reflejada su respuesta en la obra de Sutherland; ni qué decir tiene que no figuraría publicada en el manifiesto junto con las del resto de escritores:

Will you please stop sending me this bloody rubbish? This is the second or third time I have had it. I am not one of your fashionable pansies like Auden and Spender. I was six months in Spain, most of the time fighting, I have a bullet-hole in me at present, and I am not going to write blah about defending

democracy or gallant little anybody...By the way, tell your pansy friend Spender that I am preserving specimens of his war-heroics and that when the time comes when he squirms for shame at having written it, as the people who wrote the war-propaganda in the Great War are squirming now, I shall rub it in good and hard.
(Sutherland 2004: 227).

Orwell comienza a manifestar su repudio por toda clase de totalitarismo, tanto de corte fascista como estalinista a su regreso a Inglaterra en 1939. A partir de 1940 constata la inutilidad de defender ideologías totalitarias de cualquier signo y se vuelca en reivindicar una postura más patriótica, influido quizá por la deriva de los acontecimientos tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Durante la postguerra, y con el hemisferio occidental dividido en dos bloques antagónicos, mostraría su pesimismo con respecto a la sociedad del futuro y su inevitable deriva hacia el totalitarismo en su novela *1984*. Él mismo afirmaría posteriormente que tanto ésta novela como *Animal Farm* surgieron de sus experiencias negativas en España. Nos parece muy acertada la reflexión de Malcolm Smith, que sugiere que habría que situar la evolución ideológica de Orwell en un contexto de crecimiento personal profundamente marcado por un clima de constante referencia belicista y de exaltación de los valores marciales y patrióticos durante su estancia en la exclusiva escuela de Eton:

The development of Orwell's version of international politics has to be seen in context, there seem to me to have been a number of basic influences at work, all of them connected with war. The most basic of these influences was the memory of his schooldays at Eaton, which conditioned his response to the other most important influences, the apocalyptic descriptions of the likely effect of new weaponry which were current in the 1930s and the immediate, existential problem created by Franco's rebellion against the Popular Front government in Spain.
(Smith 1980: 221).

Por todo ello, podemos suponer que la desilusión que experimentaría con la puesta en práctica de las teorías marxistas iba a convertirse en uno de los temas primordiales de su obra. Al igual que muchos otros intelectuales de la época, pronto advertiría con desencanto que las promesas de las revoluciones proletarias que se

intentaban poner en marcha no eran más que un gran engaño y que estaban condenadas al fracaso. Su profundo sentido de la ética le haría, como ya hemos visto, cuestionar a posteriori la validez de los regímenes totalitarios y abogar por un socialismo entendido como un espacio de igualdad entre los seres humanos y de esperanza por un futuro mejor para todos. Conmovido por la derrota republicana en la Guerra Civil y por la tragedia que supuso el estallido de la Segunda Guerra Mundial, sostendría hasta su fallecimiento en 1950 su confianza en la clase obrera, la única, en su opinión, que atesoraba aquellos valores como la justicia, la solidaridad y la decencia por los que luchó con denuedo a lo largo de su vida.

Considero necesario haber realizado una rápida mención a estos autores tan representativos en los años treinta en Gran Bretaña y su ligazón con la Guerra Civil española para que el lector pueda ser consciente de cuál era el ambiente social y político que se respiraba en el país en aquel momento, hechos que terminarían influyendo en la obra de O'Casey. La amenaza de los nazis estaba muy presente y había cambiado percepciones arraigadas entre los jóvenes británicos, entre ellas un profundo sentido del antimilitarismo. En 1932, en varias universidades como la de Bristol y la de Londres, se habían producido actos públicos y asambleas condenando las guerras de sus mayores. Pocos años después en 1936 y 1937 un verdadero ejército de estudiantes e intelectuales se prestaron voluntarios a luchar en la guerra en España. La amenaza real del fascismo había cambiado sus planteamientos. O'Casey vivía en Londres en estos momentos y sin ninguna duda era permeable a estos cambios. Su esposa Eileen recordará, en la obra publicada en 1973 que recoge sus 37 años de vida en común, la inquietud que su esposo mostró a lo largo de su carrera por el bienestar de la clase obrera y por su lucha contra el fascismo, y la

preocupación que ambos iban a compartir por el devenir de los acontecimientos en nuestro país: “Sean, of course, was anxiously concerned with the Civil War and the fight against Fascism; he watched every development and wrote an occasional article. Though I was not in the least politically minded, he would talk to me and I would listen; obviously my sympathies would be with the Spanish Communists. Sean’s ardent belief in the working class shows through all his writings”. (O’Casey, E.,1971: 141).

En relación con la ideología o la posible descripción de cada uno de los intelectuales británicos anteriormente mencionados a un determinado partido político, Cunningham afirma que muchos de ellos eran militantes del Partido Comunista. Es más: sostiene, en un tono un tanto irónico, que el Marxismo era la ideología de moda, apoyada incluso por revistas literarias, como *Twentieth Century Verse* o *New Writing*, que hasta entonces no se habían decantado por apoyar a ningún partido político en concreto. En el caso de esta última, Cunningham declara que, a pesar de su supuesta neutralidad en temas políticos, la revista era reacia a publicar contenidos de carácter fascista o reaccionario. También destaca el caso de una escritora ya consagrada como Virginia Woolf, quizás influida por el sufrimiento que le produjo el fallecimiento en combate de su sobrino, Julian Bell, o del controvertido poeta y crítico Geoffrey Grigson, que iban a decantarse por apoyar las tesis de izquierda: “Even Virginia Woolf appeared as a contributor in the pages of the *Daily Worker*. Even Geoffrey Grigson professed to believe (in his *Criterion* review of *A Hope for Poetry* in January 1935), that ‘all of us’ had become ‘left handed’. Of Course. Of Course.” (Cunningham, 1993: 31).

Sin embargo, es preciso recordar que no todos los escritores que mostraron su apoyo al bando republicano durante la guerra de España estaban afiliados al partido comunista. Hemos podido constatar que al menos Auden, Isherwood, MacNeice, Dylan Thomas o el mismo O'Casey nunca militaron en las filas comunistas. En cuanto al anteriormente mencionado George Orwell, y como ilustración de su profundo desprecio por el comunismo de corte estalinista, se ha sabido recientemente de su colaboración con Celia Kirwan, una amiga encargada de publicar propaganda anticomunista para una sección del *Foreign Office*. Orwell le entregó en 1949 un documento en el que se incluye una lista que recogía los nombres de un buen número de intelectuales británicos y norteamericanos a los que acusó de simpatizar con el enemigo comunista en plena “guerra fría”. Otro caso notable fue el de Graham Greene, que pasó de ser miembro del partido comunista en la década de los veinte a distanciarse de las posturas más extremistas del partido, terminando por abandonar el mismo para acercarse al catolicismo al final de la década.

Como ya hemos podido comprobar hasta el momento, O'Casey iba a mantener hasta el final de sus días una postura muy firme, aunque para algunos críticos un tanto obstinada, con respecto al comunismo de corte soviético, que en su opinión proporcionaría una solución eficaz a los problemas de la pobreza y la injusticia de las naciones occidentales. En relación con lo anterior, el poeta escocés Christopher Murray Grieve, más conocido por su seudónimo Hugh MacDiarmid (1892-1978), repasa en su obra *The Company I've Kept* (1966) la amistad que le unía a diversos autores de la época, como Bernard Shaw, John Galsworthy, Brendan Behan, o Sean O'Casey, entre muchos otros. Sobre nuestro dramaturgo, destaca su

confianza en el avance del socialismo y la fe que depositó en el efecto propagandístico contenido en dos de sus obras de temática comunista de principios de la década de 1940:

The victory of Socialism in the Soviet Union was a source of optimism for O'Casey. [...] He always inspires in his readers confidence in the strength of the working people and helps the reader clearly to visualise the successful outcome of the battle for freedom. Of his later plays it can truly be said that they are an antidote for doubt and rejection, for all the poison that is inculcated by the bourgeoisie and its agents. [...] *The Star Turns Red* (1940) presents the drama of working class solidarity against a Fascist reaction backed by the Vatican and the corrupt union bosses; *Red Roses For Me* (1942) shows the crimson hues of the setting sun momentarily transforming the discouraged faces of homeless unemployed and women beggars until they seem imbued with determination and resolve and the vision of a better city where the laughter of children and the happiness of youth may come into their own. (Murray Grieve, 1966: 167).

En otro orden de cosas, consideramos de justicia constatar que la representación británica en favor de la República española no se nutrió únicamente de destacados intelectuales como los que hemos mencionado hasta el momento. Se calcula que un 80% de los 2.762¹² británicos miembros de las Brigadas Internacionales fueron trabajadores anónimos, sindicalistas e incluso obreros en el paro, provenientes de las zonas más deprimidas del norte de Inglaterra, Gales y Escocia. Se estima que más de 500 de ellos perdieron la vida combatiendo en primera línea a favor de unos ideales democráticos que estaban siendo pisoteados por las fuerzas sublevadas. En el caso estadounidense, 3.094 ciudadanos norteamericanos, muchos de ellos de origen afro-americano y judío deciden obviar la llamada a la no intervención para alistarse en las Brigadas Internacionales. Como bien señala el profesor Niall Binns en su obra *La llamada de España. Escritores extranjeros en la Guerra Civil*, de los mil doscientos que regresaron vivos a Estados

¹² Probablemente no se llegará nunca a conocer las cifras exactas de los voluntarios que vinieron a España, aunque recientemente se han publicado algunos estudios que desglosan datos que ayudan a conformar esas cifras con cierta precisión. Hemos tomado esta referencia de la obra de Antonio R. Celada, Manuel González de la Aleja & Daniel Pastor García, *Los Internacionales: English Speaking Volunteers in the Spanish Civil War*, Warren & Pell Publishing: Pontypool, Reino Unido, 2009, p. 25.

Unidos, muchos tendrían que hacer frente a partir de 1950 al siniestro HUAC “House on Un-American Activities Committee” (Comité sobre Actividades Antiamericanas) del tristemente célebre senador Joseph McCarthy, acusados supuestamente de connivencia con la Internacional Comunista.

A finales de la década de 1930, Sean O’Casey muestra abiertamente su fascinación por Stalin, al que había elevado a los altares laicos por su particular forma de entender el comunismo junto con su admirado Jim Larkin, fundador del socialismo irlandés. Durante la década que terminaba y la siguiente, otros muchos intelectuales del hemisferio occidental, como Pablo Neruda, Bertolt Brecht, Louis Aragon o Jean Paul Sartre, entre otros, sintieron una irreprimible admiración por el dictador soviético, convencidos de que el comunismo representaba el progreso. Dicha admiración por el sistema soviético alcanzó su punto álgido no en el momento en que sus realizaciones eran más impresionantes, sino cuando la Gran Depresión afectó más de lleno al mundo occidental, lo que propició la percepción de esta gran nación como una isla de estabilidad económica, orden, racionalidad y justicia social en medio del caos mundial. Cabría en este punto preguntarse cómo fue posible para todos esos intelectuales conjugar el sentimiento liberal y el espíritu crítico que se les presupone con ese culto a la personalidad de un mandatario que desdeñó abiertamente las reglas de juego de la democracia. Probablemente porque consideraban que el auge de la Unión Soviética se debía al éxito con que se estaba poniendo en práctica el marxismo, mientras que el capitalismo estaba sumiendo a la mayor parte de las naciones occidentales en el caos más absoluto. A este respecto, Christopher Murray afirma en la biografía de más reciente aparición acerca de nuestro autor titulada *Sean O’Casey: A Biography* que el estallido de la Guerra Civil

en España va a afectar profundamente a O'Casey, que en consecuencia toma la decisión de declararse abiertamente como un comunista convencido para tratar de combatir con su arte los excesos de la alianza de la Iglesia católica con el fascismo durante los años treinta: "Perhaps as a result of events in the Spanish Civil War, he now openly praised Communism. [...] O'Casey had already elevated Stalin to the heroic status of Jim Larkin. A good deal of what he wrote in the 1930s coheres around his need for an authoritarian figure, a hero dedicated to justice for the underprivileged."(Murray, 2004: 258). El resultado de esta profunda transformación ideológica puede verse en las obras catalogadas en general por la crítica como "obras comunistas", que serán estrenadas con desigual fortuna, como veremos más adelante, a lo largo de la década de los años cuarenta.

A pesar de que, como ya hemos visto, fue ciertamente notable la ausencia en el II Congreso de Escritores de algunas de las grandes figuras del panorama literario de lengua inglesa, sí que deberíamos reseñar la presencia en el mismo de otros ponentes ciertamente menos conocidos pero no por ello menos importantes. Podemos citar de este modo al periodista neoyorquino Malcolm Cowley (1898-1989), que dedica su ponencia a destacar la dificultad de abordar las cuestiones literarias de carácter teórico recogidas en el programa, como el nacionalismo en la literatura, la literatura proletaria o las relaciones entre la literatura y la sociedad cuando su atención se centra casi en exclusiva en la guerra contra el fascismo internacional. La conciencia de que la Guerra Civil española había alcanzado una dimensión internacional y de que en ella se estaba jugando el porvenir del mundo fue un tema reiterado y recurrente en muchos de los discursos y ponencias del Congreso, por lo que Cowley suscribe esta teoría y se compromete a hacer llegar a sus

compatriotas un conocimiento veraz de lo que la sociedad internacional se está jugando en España en su combate contra el fascismo. El anteriormente mencionado Luis Mario Schneider destaca este hecho y la denuncia que Cowley hace del filofascismo del grupo de prensa de Hearst, al que ataca duramente por tergiversar los hechos y desinformar a la población de su país con respecto a lo que está sucediendo al otro lado del Atlántico:

Después de aclarar que todos los escritores concurrentes al congreso han asistido a él “no para enseñar, sino para aprender”, piensa que su aportación, su “único servicio”, es “presentar un franco informe a la opinión pública en los Estados Unidos” sobre los acontecimientos en España. Su país está engañado respecto a la guerra española, aunque “empiezan a notarse señales de creciente hostilidad contra Alemania e Italia, y una simpatía también creciente hacia la República española”. La culpa del engaño del pueblo norteamericano cae en manos fundamentalmente de una prensa fascista, cuyo responsable mayor es la cadena de periódicos de William Randolph Hearst que “ha mantenido siempre estrechas relaciones con Mussolini y con el gobierno alemán” [...] (Schneider 1978: 105).

A Estados Unidos también llegó el eco de la encuesta realizada entre los intelectuales británicos para recabar su opinión con respecto a la situación en España. En 1938 se publican los resultados de la iniciativa norteamericana, de idéntico título a la británica. ‘Writers Take Sides’ recoge 413 respuestas, de las que una abrumadora mayoría se alinean con la República, mientras que sólo seis permanecen neutrales y una muestra su apoyo al levantamiento franquista.

Por otra parte, creemos igualmente necesario recordar la labor de un puñado de mujeres del ámbito literario en lengua inglesa comprometidas con la lucha antifascista y la defensa de las libertades en medio de una época tan turbulenta como la que estamos analizando. De entre todas ellas podemos citar a Winifred Bates, esposa de Ralph Bates y vinculada como periodista durante 1936 al Partido Socialista Unificado de Cataluña; Nancy Cunard, periodista del *Daily Worker* y organizadora junto con Pablo Neruda del Congreso de Escritores y postulante de la

encuesta “Writers Take Sides” a la que ya nos referimos; Lillian Hellman, dramaturga y coautora (a la que más tarde nos referiremos), junto a Hemingway, del guión de la película sobre nuestra Guerra Civil *The Spanish Earth*; Sheila Grant, periodista y corresponsal de guerra; o las escritoras Margot Heineman (la prometida de John Cornford) o Sylvia Townsend, por nombrar sólo a algunas de las más conocidas. En este conjunto de mujeres podemos destacar en primer lugar la figura de la londinense Mary Kathleen Valentine Ackland (1906-1969), poetisa británica nacida en el seno de una familia tradicional y católica. A la edad de 20 años cambia su nombre por el más andrógino de Valentine Ackland y decide adoptar una imagen externa típicamente masculina. Desencadena el escándalo familiar al convertirse en 1930 en amante de la escritora feminista Sylvia Townsend Warner, 12 años mayor que ella, con la que desarrollaría una relación de fructífera colaboración en el ámbito literario. Ambas se afilian al partido comunista y en 1936, desafiando la política de neutralidad declarada por el gobierno británico, manifiestan públicamente su apoyo a la República española, por lo que deciden viajar a España para tomar parte en el II Congreso de Escritores de 1937, del que Valentine Ackland informa como corresponsal para el *Daily Worker*. Colabora con el manifiesto *Authors Take Sides on the Spanish War*, haciendo suya la lucha del artista en favor de la vida:

Fascism is symptomatic of the sick man's will to self-destruction: artists live to resist this will, they express the fight of the living people for life, against death. I stand with the People and Government of Spain. Against fascism always. Against confused thinking and cowardice. For the artist's most important qualities of reason and tenacious courage. (Left Review, 1937:5).

En relación con el tema que nos afecta, Román Álvarez (2007: 30) destaca de Ackland el poema ‘Instructions from England 1936’, en el que muestra sin ambigüedad su solidaridad con la tragedia que se vive en España.

Otra de las mujeres comprometidas con la defensa de las libertades democráticas en España es la periodista norteamericana Martha Gellhorn (1908-1998), posiblemente más conocida en el mundo de las letras por su matrimonio con Ernest Hemingway que por el valor de su propia producción literaria y periodística. Desde muy joven destaca por su compromiso con los movimientos pacifistas y por la denuncia que en sus crónicas periodísticas efectúa de los nefastos efectos de la Gran Depresión sobre amplias capas de población en su país. Trata de rentabilizar la amistad que la unía con la primera dama de los Estados Unidos, Eleanor Roosevelt, para que intentara convencer al Presidente de la necesidad de implicar a la nación americana a favor de la República española. Buscando nuevas experiencias y fuentes de inspiración decide acompañar a Hemingway a España para cubrir los acontecimientos de la Guerra Civil como corresponsales de varios medios escritos, en el caso de Martha para el *Collier's Weekly*. Es en nuestro país donde descubre su verdadera vocación como reportera de guerra, profesión a la que se dedicaría hasta finales de la década de 1980. Aránzazu Usandizaga, en su obra *Escritoras al frente: intelectuales extranjeras en la Guerra Civil* considera que su crónica de la Guerra Civil española va a dejar en un segundo plano las consideraciones políticas para centrarse en el drama humano:

Desde luego, el debate político no está entre sus objetivos. Sus comentarios esporádicos sobre la cuestión tienden a ser convencionales; tanto su defensa de la España republicana como su definición de los hombres “valientes y desinteresados”, españoles y extranjeros, que luchaban en España, son a menudo poco críticos. Otro tanto se puede decir de sus convicciones acerca de la naturaleza internacional del conflicto. [...] También es cierto que en sus artículos la autora se deja llevar en algún momento esporádico por los procesos de idealización que caracterizan gran parte de los escritos sobre la Guerra Civil. (Usandizaga 2007: 173-4).

Escribe diversos relatos acerca de su experiencia en España durante la Guerra Civil, que recoge posteriormente en su obra *The Heart of Another* (1941).

Permaneció fiel a su compromiso de izquierdas a lo largo de su vida, hecho que le costó ser investigada por la comisión del senador McCarthy. Desde Alemania informa sobre las amenazas expansionistas de Adolf Hitler, y de allí se traslada a Checoslovaquia para cubrir la invasión alemana de la región de los Sudetes. Su novela más conocida, *A Stricken Field* (1940), es un homenaje al sacrificio de un pueblo orgulloso de su democracia como el checoslovaco y una denuncia de la pasividad de las naciones ante la amenaza del fascismo.

Otra de las escritoras destacadas por su labor de apoyo a la República durante la Guerra Civil fue Charlotte Franken, más conocida por su nombre de casada como Charlotte Haldane (1894-1969), al adoptar el apellido de su segundo esposo el biólogo J.B.S. Haldane. Desarrolla una trayectoria profesional muy heterogénea, al abarcar diversos campos como la novela, el ensayo, la biografía y el periodismo escrito y radiofónico. Vinculada al Partido Comunista británico y poseedora de una fuerte conciencia de su origen judío, tras comprobar la persecución a que se veían sometidos por parte del régimen Nazi los miembros de su religión en Alemania, país con el que mantenía una fuerte vinculación sentimental por haber residido en él durante su niñez. Tras el estallido de la Guerra Civil acepta colaborar con el Partido Comunista británico y con el Comité de Ayuda a España, que trataban de organizar el envío de las Brigadas Internacionales para luchar a favor de la República española. Apoya al Frente Popular y critica abiertamente la política británica de no intervención en la guerra en España. En 1937 visita de nuevo nuestro país como corresponsal del *Daily Worker*. En su autobiografía, *Truth Will Out* (1949), hará un repaso de las vivencias de su juventud y prestará especial atención al desencanto que sufrió con el Partido Comunista, que comienza en 1941

con su visita a la Unión Soviética como corresponsal de *The Daily Sketch*. Allí comprueba de primera mano el nivel de censura a que está sometida la población por parte del régimen de Stalin. A su vuelta a Londres en noviembre de ese mismo año abandonará el Partido Comunista. Charlotte escribiría también acerca de su experiencia en la U.R.S.S. en su obra *Russian Newsreel*, y atacaría en lo sucesivo al estalinismo en diversos medios periodísticos, como el servicio exterior de la BBC o los diarios *Daily Herald* o *Evening Standard* por considerar que la Unión Soviética se había convertido en un estado totalitario que sofocaba cualquier intento de expresión o iniciativa personal.

Una escritora destacada por su compromiso con los ideales de la democracia es la periodista y activista de izquierdas norteamericana Anna Louise Strong (1885-1970), que se había comprometido con la causa republicana publicando meses antes de asistir como delegada al II Congreso Internacional de Escritores su obra *Spain in Arms*. Strong basa su intervención en atacar la miseria moral del fascismo y la necesidad de que todos los asistentes informen al mundo de la verdad española para que todos los pueblos se pongan del lado de la República, que es el de la libertad. Afirma igualmente que “el escritor, con serlo auténticamente, tiene también un puesto en este combate, un arma para la lucha, que es la palabra, su palabra.”

Es también a finales de la década de 1930 cuando O’Casey comienza a dar síntomas de cansancio con respecto a la situación del momento político que vive el Reino Unido, por lo que decide revisar con *The Star Turns Red* (1940) la historia del conflicto entre el nacionalismo irlandés y el movimiento obrero, conflicto que se remontaba a los años previos al *Easter Rising* de 1916. A pesar de ser considerada por parte de la crítica como una obra de propaganda antifascista, *The Star Turns*

Red, según Murray, encierra realmente una mayor carga de propaganda socialista, por lo que en su opinión “it is, indeed, a fantastic and powerful yoking together of the 1913 Dublin Lock-Out and the Fascism which opposed socialism (in Spain, for example) after 1936.” (Murray, 2000: 107). Por determinadas circunstancias de oportunidad política, la obra no pudo ser representada hasta comienzos de la década de 1940, cuando ya el Reino Unido sufre de lleno las consecuencias de su guerra contra Alemania.

Otro testimonio notable con respecto a la Guerra Civil española, en este caso proveniente de un escritor de una minoría racial, es el del poeta norteamericano de color Langston Hughes (1902-1967). Visita España durante los últimos días de julio de 1937 como corresponsal del diario afro-americano *The Baltimore Afro-American*, al cual remite una serie de trece artículos a lo largo de casi cuatro meses, entre octubre de 1937 y febrero de 1938. En sus artículos, en los que se propone mantener al tanto a los lectores del *Baltimore* sobre las actividades de los americanos de color alistados en el Batallón Lincoln de la XV Brigada, vincula la lucha de los americanos de color contra el racismo a la de los españoles contra el fascismo, con la intención de que sus lectores se identifiquen rápidamente con la lucha del bando republicano. Retoma al mismo tiempo su vocación poética escribiendo numerosos poemas sobre la Guerra Civil, algunos de los cuales fueron recogidos posteriormente en su obra póstuma *Good Morning Revolution*, publicada en 1973. Tiene la ocasión de conocer a Rafael Alberti, María Teresa León, Manuel Altolaguirre, y otros intelectuales republicanos, llegando incluso a publicar algunos poemas en la legendaria revista *El Mono Azul* traducidos por el propio Alberti. En *I Wonder as I Wander*, publicada en Nueva York en 1956, Hughes narra con tremenda fuerza la

dureza de los bombardeos de Madrid y las penosas condiciones de vida de los habitantes de la ciudad en su lucha contra el asedio de las tropas sublevadas.

Conmocionado por la sordidez y la violencia que asolaban el país, deja composiciones como “Letter from Spain”, “Madrid”, “Postcard from Spain”, “Song of Spain”, o “From Spain to Alabama”, publicados en *The Daily Worker* el día 23 de enero de 1938. En “Moonlight in Valencia: Civil War”, el poeta presenta una cruda imagen de la guerra en España:

Moonlight in Valencia: Civil War
Moonlight in Valencia:
The moon meant planes.
The planes meant death.
And not heroic death.
Like death on a poster:
An officer in a pretty uniform
Or a nurse in a clean white dress-
But death with steel in your brain,
Powder burns on your face,
Blood spilling from your entrails,
And you didn't laugh
Because there was no laughter in it.¹³

En su apoyo a la legalidad representada por el bando republicano, se interna, no sin problemas, en el frente durante la guerra, aunque quizás su aportación más inmediata a favor de la propaganda antifascista sea su intervención en la clausura del II Congreso, celebrada en París a mediados del mes de julio. En un brillante discurso cargado de emoción y presidido por un llamamiento sincero a la solidaridad de todos los pueblos con la lucha antifascista que se está llevando a cabo en España, Hughes hace suya la voz de los millones de personas de color que en los Estados Unidos han sufrido la discriminación social y económica por motivo de su raza, por lo que se declara en contra de una división del mundo basada en argumentos raciales y de

¹³ Langston Hughes, *The Collected Poems of Langston Hughes*, Ed. de Arnold Rampersad, New York, Vintage Classics, 1994, p. 306.

poder económico. Hughes afirma acudir al congreso representando a su país, pero en especial a sus compatriotas de color, que son los que han conocido verdaderamente el significado de la palabra fascismo a lo largo de la historia. En su opinión, la tragedia vivida en España es un magnífico ejemplo del intento desesperado de las fuerzas fascistas y reaccionarias por conservar su ancestral poder. Creemos que merece la pena hacer mención de los términos exactos con los que Hughes manifiesta su radical oposición al fascismo internacional, que pretende perpetuar la opresión y la injusticia sobre la masa proletaria en todos los pueblos del mundo:

I come to the Second International writers Congress representing my country, America, but most especially the Negro peoples of America. Yes, we Negroes in America do not have to be told what Fascism is in action. We know. Its theories of Nordic supremacy and economic suppression have long been realities to us. [...] And we see in the tragedy of Spain how far the world oppressors will go to retain their power. To them now the murder of women and children is nothing. [...] And the fascist know that when there is no more race, there will be no more capitalism, and no more war, and no more money for the munition makers, because the workers of the world will have triumphed (Hughes, 1973: 97-99).

I.3. OTROS ESCRITORES ANTE LA CRISIS DE LOS AÑOS TREINTA.

...and in the eyes of the people there is the failure;
and in the eyes of the hungry there is a growing
wrath. In the souls of the people the grapes of wrath
are filling and growing heavy, growing heavy for
the vintage. (John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*)

Podemos afirmar, por lo visto hasta el momento, que la Guerra Civil española marcó un punto de inflexión crucial en el devenir de las diferentes sensibilidades literarias que estaban intentando abrirse paso durante los años treinta del siglo pasado. El estallido de la guerra sirvió, en nuestra opinión, para que aquellas conciencias que habían permanecido inertes durante las décadas anteriores

despertaran bruscamente a una realidad de la que nunca hubieran deseado ser testigos, y en ese despertar jugaron un papel decisivo un conjunto de escritores y periodistas de lengua inglesa a cuya labor estamos dedicando la primera parte de esta tesis doctoral. Considero que varias de las obras de O'Casey a las que me referiré en la Parte II no podrían entenderse sin contextualizarlas dentro de estas coordenadas. Como muy acertadamente apunta el anteriormente mencionado Cunningham, la intelectualidad de izquierdas de todo el mundo presentía que la guerra en España no iba a ser más que el primer episodio que mostraría la dureza de los tiempos que estaban por venir:

For Spain had, as it were, long been anticipated. Revolution and inevitable counter-revolution; the coming apocalypse that had already enjoyed rehearsals in Germany, China, Abyssinia, the need for drawing the line and seeking a showdown with Fascism; the necessary immersion in the destructive element: all these had been recurrent and prophetic themes among left-wing intellectuals long before the Spanish generals tried to seize power on 18 July 1936. Spain was the final confirmation –if one were, by that time, needed– of the Crisis. (Cunningham 1993: 419).

Sin embargo, no deberíamos conformarnos con rastrear esta noción de compromiso en la literatura en lengua inglesa centrandó básicamente nuestros esfuerzos en un fenómeno socio-político tan relevante como fue la Guerra Civil española o en la participación de los escritores anteriormente mencionados en los distintos congresos de escritores celebrados a lo largo de la década de 1930. En las próximas páginas exploraremos también la reacción de muchos otros intelectuales angloparlantes ante los estragos causados entre amplias capas de la población por la Gran Depresión, el avance del fascismo y su influencia en el posterior estallido de la Segunda Guerra Mundial.

En Estados Unidos y en el Reino Unido la crisis de los años treinta generó la aparición de una verdadera "cultura de la Depresión", debido probablemente al

mayor impacto de la crisis en ambas naciones. Pero también influyeron en buena medida algunos rasgos diferenciales fundamentales de la tradición cultural anglosajona. El empirismo de carácter marcadamente ético de dicha tradición hizo que surgiera en ambos países una literatura realista muy próxima al documental cinematográfico, desprovista de explicaciones trascendentes y metafísicas.

La literatura originada a raíz de la Gran Depresión fue ciertamente abundante, por lo que en las próximas páginas nos limitaremos únicamente a hacer mención a las figuras más prominentes en lengua inglesa a ambos lados del Atlántico. Podríamos destacar brevemente la obra de algunos novelistas estadounidenses como Erskine Caldwell, autor de *Tobacco Road* (1932); Henry Roth, con su novela acerca de la emigración judía en Estados Unidos *Call It Sleep*; el también judío Mike Gold con su novela proletaria *Jews Without Money* (1930), o el poeta y novelista afroamericano Richard Wright. El realismo social evidente en obras como la trilogía *U.S.A. (1930-36)* de John Dos Passos, o en las del activista de izquierdas Dashiell Hammett, que convirtió la novela policiaca en un válido testimonio social y de denuncia de la corrupción económica y política en novelas como *Red Harvest* (1929) o *The Thin Man* (1934), que respondían con precisión al clima ideológico y social generado por la crisis.

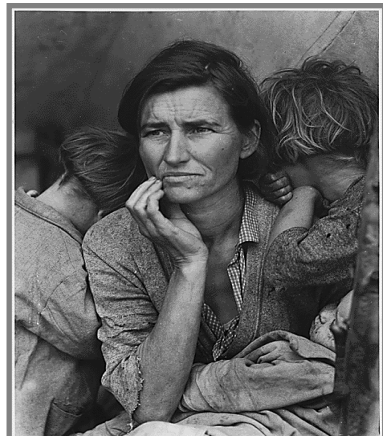
En el Reino Unido, mientras tanto, surgen figuras como Richard Llewellyn, cuya novela *How Green Was My Valley* (1939) describe la dureza de la vida en las poblaciones mineras galesas, o la de Walter Greenwood, que recrea en su novela *Love on the Dole* (1933) la historia de la destrucción de las expectativas y la progresiva degradación moral de los jóvenes de Salford, una localidad obrera cercana a Manchester azotada por la crisis y condenada a la miseria y la corrupción.

Aunque fue el ya mencionado George Orwell quien quizás nos proporcionó en su novela *The Road To Wigan Pier* (1937) el testimonio más notable de los desastres que provocó la crisis de los años treinta en el Reino Unido. La novela se centra en retratar la realidad social e histórica de la depresión en las zonas industriales del norte de Inglaterra. Mientras que en su primera mitad documenta, a modo de investigación de campo de tipo sociológico, las desoladoras condiciones vitales de la clase obrera de Lancashire y Yorkshire, en la segunda parte el autor apela a la conveniencia de adoptar el socialismo como remedio a los males causados por la crisis y trata de identificar las razones por las cuales muchas de las personas que podrían beneficiarse del socialismo en Inglaterra se oponen en realidad a su puesta en práctica.

A tenor de lo visto hasta el momento, podemos afirmar que la respuesta de Sean O'Casey a la crisis que se cebaba con los más necesitados a finales de los años veinte y principios de la década de 1930 se remonta (suponemos que por la dramática situación que le tocó vivir en Irlanda) incluso a la década inmediatamente anterior, por lo que creo que el dramaturgo anticipa de alguna manera la labor de muchos de los escritores con sensibilidades similares a la suya mencionados a lo largo de esta primera parte de la tesis. Su propuesta literaria va a basarse en criticar la dureza de las condiciones vitales de sus compatriotas irlandeses en un país que se decantaba, muy a su pesar, por la confrontación nacionalista contra la ocupación británica en lugar de por la lucha de clases. En sus primeras obras teatrales, en especial en su famosa *Trilogía dublina*, O'Casey aborda sin complejos los temas y contenidos que muchos de los intelectuales más comprometidos ideológica y socialmente con las clases obreras iban a tratar algunos años más tarde. Por ello,

coincidimos con el profesor Ronald Ayling cuando afirma que “O’Casey wrote of the lives and struggles of ordinary men and women at a particular time of social upheaval, and in the process gave the drama something of an epic compass, realising a social and political content that is far wider and deeper than is apparent at first sight.” (Ayling, 1972: 492).

Al igual que O’Casey, otra de las principales figuras literarias en lengua inglesa cuya obra destacó por su doble vertiente de denuncia y compromiso durante la década de 1930 fue la del novelista norteamericano John Steinbeck (1902-1968), que sitúa como tema central de la misma la dignidad de los pobres y los oprimidos en tiempos de la Gran Depresión. Sus personajes, atrapados en un mundo injusto, continúan siendo seres humanos heroicos y dignos, a pesar de su derrota. En relación con lo que nos concierne en este trabajo, podemos destacar su trilogía de novelas centradas en su California natal, formada por *In Dubious Battle* (1936), *Of Mice and Men* (1937) y



Madre Migrante, foto de Dorothea Lange. (California, marzo de 1936).

The Grapes of Wrath (1939), en las que refleja las duras condiciones vitales en la época de la Gran Depresión de los miles de emigrantes que buscaban desesperadamente trabajo en las explotaciones agrícolas californianas. Estos emigrantes, procedentes en gran parte de los estados del suroeste, especialmente de Oklahoma, se habían visto obligados a abandonar sus granjas debido a las grandes sequías acompañadas de tormentas de arena que habían dejado improductivas sus tierras a comienzo de la década de 1930. *The Grapes of Wrath*, que surge precisamente de los artículos periodísticos que Steinbeck había escrito sobre esas oleadas de trabajadores que

estaban llegando a California, desata una inmediata polémica tanto en el plano político como en la crítica, y su autor es automáticamente tachado de socialista y agitador. La novela retrata la crónica de los Joad, una familia empobrecida procedente de una zona subdesarrollada de Oklahoma en su viaje hacia una tierra de promisión, en busca de trabajo y mejores condiciones de vida durante la depresión económica de los años treinta. Como bien señala la ensayista Catherine Reef, Steinbeck se sentía escandalizado por las penosas condiciones de vida que contempló en los precarios campamentos de emigrantes asentados junto a las carreteras californianas: “it is shameful, he declared, to see children suffering from malnutrition while the groves yield more oranges than the growers can sell profitably. To Steinbeck, this kind of injustice diminished the greatness of the United States of America. ‘There is a sorrow here that weeping cannot symbolize,’ he wrote in *The Grapes of Wrath*. ‘There is a failure here that topples all our success.’” (Reef, 1996: 6).

La prosa de Steinbeck tiene un fuerte componente de compromiso social, ya que no sólo narra los problemas agrícolas de los granjeros californianos, sino que se solidariza con la situación de los emigrantes y se aproxima a los problemas de la clase obrera. Las ideas supuestamente socialistas de Steinbeck estaban no obstante más relacionadas con la emancipación reformista evangélica del siglo XIX que con la literatura marxista; de ahí que su prosa, a pesar de sus mensajes humanistas, no pueda ser identificada con el realismo socialista que ya comenzaba a despuntar en esa época. Creemos que, al menos en esta trilogía y para lo que me propongo demostrar, Steinbeck trasciende lo puramente propagandístico o moralizante creando unos personajes de ficción llenos de profundidad y humanidad, auténticos

luchadores que no dudan en denunciar los abusos del poder y la despiadada crueldad y desamparo a que se ven abocados los más débiles, en la debacle de ese “sueño americano” que los más optimistas se habían empeñado en vender a la opinión pública mundial. Suscribo la opinión, a mi parecer bastante certera, de Louis Owens, experto en la obra del autor, cuando afirma lo que a continuación reproduzco al respecto del ya aludido compromiso social en la novela de Steinbeck:

Steinbeck's California Fiction—all of his finest work—represents a lifelong attempt to open a new eye to awaken America to the failure at the heart of the American dream and provide an alternative to that dream. The ‘new seeing’ Steinbeck proposed would exchange the myth of an American Eden with its dangerous flaws, for the ideal of commitment—commitment to what Steinbeck called ‘the one inseparable unit man plus his environment.’ [...] In nearly every story or novel he wrote, Steinbeck strove to hold the failed myth up to the light of everyday reality and to stress the necessity of commitment to place and to man as a way out of the wasteland defined by writers of the twenties.

(Owens, 1985: 3-4).

Indudablemente, esta preocupación por el tema social no es patrimonio exclusivo de un novelista como Steinbeck. Otro de sus compatriotas, más o menos coetáneo, denunciará también idéntica situación con gran éxito desde los escenarios de medio mundo. Arthur Miller (1915-2005), al que más tarde nos referiremos con detenimiento, llegaría a compartir con profunda convicción esa misma visión crítica de un sistema social que ha fracasado en dar acomodo a los más necesitados. Ya desde sus primeros títulos deja entrever lo que sería el elemento fundamental de toda su obra: la crítica social, que denuncia los valores conservadores que comenzaban a asentarse en la sociedad de Estados Unidos en los años de la Depresión.

Por otra parte, debemos destacar la labor de compromiso indirecto manifestado por otro conjunto de intelectuales que dejan de lado el plano meramente político para reflexionar sobre lo que ha de representar la literatura en el mundo contemporáneo. Podemos comenzar citando a la novelista londinense Virginia Wolf

(1882-1941), que sobresale en el aspecto que es ámbito de nuestra investigación por su ensayo titulado “The Leaning Tower”, leído ante la “Workers Educational Association” de Brighton en 1940. Woolf medita sobre el impacto que ha ejercido en la sensibilidad artística del creador literario la confusión del tiempo de crisis que les ha tocado vivir. Lleva a cabo un concienzudo análisis de la situación de la literatura inglesa de aquel momento contrastándola con la de las generaciones literarias previas, especialmente las que escribían antes de la Primera Guerra Mundial. Woolf propone la metáfora de la “torre aislada” y solitaria para referirse a la labor intelectual del escritor que vive en su torre de marfil. A su parecer, los escritores de esas generaciones eran mucho más inmunes a las guerras de su tiempo, y disponían de unas condiciones mucho más ventajosas para poder plasmar en sus obras contenidos menos marcados por sus convicciones ideológicas. Según ella, la torre comienza a inclinarse peligrosamente a partir de 1925, cuando las condiciones sociales y económicas, no sólo en el Reino Unido, sino en otras muchas partes del mundo, se deterioran progresivamente. Para Woolf surge entonces una nueva generación de escritores más politizados, entre los que incluye al grupo poético de Oxford comandado por Auden, para los que el evidente sesgo ideológico ejerce una gran influencia sobre el alcance de su obra literaria. El crítico Harold Bloom adopta y matiza las palabras textuales de la escritora al referirse a la torre que da su nombre al ensayo como

‘the tower of middle-class birth and expensive education’, from which the poetic generation of W.H. Auden and Louis MacNeice stare sidelong at society. Woolf does not say so, but we can surmise that she preferred Shelley to Auden while realizing that she herself dwelt in the leaning tower, unlike Yeats, to whom the lonely tower remained an inevitable metaphor for poetic stance.

(Bloom, 2005: 262).

Aldous Huxley (1894-1963) suele también aparecer como un autor para el que la literatura ha de significar algo más que una referencia estética. Es mucho más conocido por su famosa obra *Brave New World* (1932) pero la más relevante para nuestro propósito es *Eyeless in Gaza* publicada en 1936 donde aboga por el establecimiento de un “pacifismo positivo”, en un intento de llenar el vacío moral de escepticismo y negatividad predominante en su sociedad. Por desgracia, el tono didáctico de la novela, en la que contrapone su visión pacifista a la lucha contra la amenaza del fascismo no va a ser bien recibido por la crítica de su país. *Eyeless in Gaza* fue una obra producto típico del momento. Es precisamente a finales de 1936, pocos meses después de la publicación de la obra, cuando los primeros voluntarios británicos se alistaron para venir a luchar a España. Creemos interesante destacar que uno de ellos es Esmond Romilly, conocido por ser el sobrino rebelde de Winston Churchill y que en 1937 publicaría *Boadilla*, uno de los relatos más esclarecedores sobre los primeros meses de la contienda española. Cuando llega a nuestro país trae en su mochila tres libros y uno de ellos es precisamente *Eyeless in Gaza*.¹⁴ A Esmond le preocupaba que un nombre tan prestigioso como Huxley defendiera un acendrado pacifismo y en el epílogo de su libro se muestra muy prudente en defender lo contrario dadas las circunstancias.

Siendo por tanto fiel a sus creencias y apartándose del pensamiento mayoritariamente instalado en la intelectualidad británica, Aldous Huxley acepta contribuir con la ya mencionada encuesta ‘Authors Take Sides on the Spanish War’. Es destacable, a nuestro entender, el tono de su declaración, en la que nos ofrece con claridad la originalidad de su posicionamiento político con respecto al conflicto en

¹⁴ Véase Esmond Romilly, *Boadilla*, (Salamanca: Amarú Ediciones, 2011, pág. 83).

España. En ella, Huxley va más allá de la manida dialéctica de la confrontación entre el fascismo y el comunismo, al que ataca por considerarlo dictatorial y belicista, y se declara por el contrario partidario de las tesis anarquistas y por la absoluta necesidad de pacifismo en un mundo regido por las leyes de la guerra y de la violencia:

My sympathies are, of course, with the Government side, especially the Anarchists; for Anarchism seems to me much more likely to lead to desirable social change than highly centralised, dictatorial Communism. As for “taking sides”—the choice, it seems to me, is no longer between two users of violence, two systems of dictatorship. [...] The choice now is between militarism and pacifism. To me, the necessity of pacifism seems absolutely clear.

(Cunningham, 1986:54).

Espero haber sido capaz de demostrar en este primer capítulo que ya concluye que las preocupaciones literarias en las primeras décadas del siglo XX, especialmente a partir de la Primera Guerra Mundial, van a correr paralelas a determinados acontecimientos históricos cuya impronta no podrán eludir muchos de los escritores de la época. Por ello, creo firmemente que el teatro de Sean O’Casey no será una excepción en el convulso panorama literario de aquellos años, como veremos en su momento. Como hemos comprobado hasta ahora, la obra del dramaturgo irlandés en absoluto constituye un elemento aislado o discordante en el convulso mundo de las letras durante los años treinta y cuarenta del siglo pasado. Podríamos considerar su voz como una más, aunque la suya, en mi opinión, sea con toda certeza una de las más cualificadas por su firme creencia de que la literatura no sólo debe aspirar a un fin estético, sino que debe ir acompañada de un sustancial compromiso ético. De ahí la necesidad de este primer capítulo de nuestro trabajo, en el que hemos situado al dramaturgo objeto de nuestro estudio en el contexto de la literatura comprometida que se cultivaba en especial durante la primera mitad del siglo pasado.

A pesar de haber mantenido a la crítica dividida al respecto de la desigual calidad de su obra literaria, algunos críticos y biógrafos no dudaron en ensalzar la valentía e integridad con que plasmó sus ideas a lo largo de su producción teatral. A este respecto, consideramos ciertamente pertinentes las palabras de Maureen Malone en su edición de las obras de O'Casey: "His profound and urgent belief in the sacredness and beauty of human life is the motivating force behind all his work; it is a belief he has defended more valiantly than any other writer of his time. It is upon the validity of his personal beliefs and his fierce integrity in expressing them that O'Casey's claim to greatness rests." (Malone, 1969: 160).

CAPÍTULO II

DRAMATURGOS MÁS REPRESENTATIVOS QUE CULTIVAN ESTA TENDENCIA TEATRAL

El arte no es un espejo para reflejar la realidad,
sino un martillo para darle forma.
(Bertolt Brecht)¹⁵

En este segundo capítulo, se estudiarán las propuestas estéticas e ideológicas de algunos dramaturgos, fundamentalmente del ámbito angloparlante, que decidieron dedicar gran parte de sus esfuerzos a cultivar un tipo de teatro en el que mostrar su compromiso con la sociedad de su época. Del mismo modo, analizaremos los puntos de conexión de dichas propuestas con las de Sean O'Casey. A pesar de que muchos de estos autores fueron coetáneos y que en general llevaron a cabo el grueso de su labor durante las primeras décadas del siglo pasado, dada la variedad tanto temática como estilística presente en el conjunto de sus respectivas obras consideramos que sólo en casos muy puntuales tuvieron conciencia de pertenecer a un grupo o corriente y de estar cultivando un estilo teatral similar, pese a centrarse fundamentalmente en la protesta política y social; por todo ello, estimamos que habría sido ciertamente pretencioso por nuestra parte hacerlos partícipes de la etiqueta un tanto generalizadora de “dramaturgos comprometidos”.

¹⁵ Cita recogida en su obra de 1948 *Kleines Organon für das Theater (Pequeño Organon para el teatro*, Madrid: Don Quijote, 1983).

II.1. APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE “TEATRO COMPROMETIDO”.

Antes de proseguir, sin embargo, nos gustaría arrojar alguna luz sobre el término mismo de “literatura comprometida”, y más concretamente sobre su subgénero o variante denominado “teatro comprometido”, al que haré referencia a lo largo de este capítulo. Por “literatura comprometida”, también conocida como “literatura de compromiso”, se ha entendido históricamente aquella que evoluciona desde el mero testimonio a la denuncia, siendo una literatura que no se limita a presentar los hechos sino que pretende explicar la realidad y actuar sobre la sociedad para transformarla. En este sentido, considero que la obra dramática de Sean O’Casey, que exploraré con detalle en los próximos capítulos, cumple sobradamente con las características anteriormente reseñadas, ya que se ajusta a un tipo de teatro en el que se hace patente el deseo de un cambio social que ayudara a superar las desigualdades que afectaban a la sociedad de su tiempo.

Esta corriente literaria ha adoptado con frecuencia las formas de un *realismo crítico*, aunque en ocasiones se ha basado en el modelo del *realismo socialista*, que se situó durante décadas como el patrón estético oficial en la literatura soviética. Sin embargo, como veremos más adelante, la protesta social ha sido capaz de romper las barreras del realismo para presentarse de igual modo bajo patrones vanguardistas y surrealistas. A este respecto, O’Casey defendió con firmeza la libertad del escritor para reflejar con honestidad lo que observa, siente y escucha a su alrededor, apartándose de esta forma con claridad de dicha tendencia, el *realismo socialista*, que le resultaba dogmática y poco fructífera desde el punto de vista creativo. Así lo expresa en una carta dirigida a Ken Coates en julio de 1955: “There has been a lot of

‘Socialist’ blather about ‘socialist realism’, without any who wrote about it having an idea of what it is or what it meant. What is it, anyhow? Remember that Life comes first, even before socialism; and that socialism must be adapted to life not life to socialism.”¹⁶

En el caso del “teatro comprometido”, consideramos que su misma existencia ha sido discutida por algunos críticos entre los que podemos citar a Eric Bentley o Valentine Cunningham, que, a mi parecer, han pecado de cierta imprecisión al situar esta corriente teatral en el lugar histórico que merece. En ocasiones el “teatro comprometido” ha sido incluido en los dominios un tanto imprecisos del “teatro social”; otras veces ha sido englobado en un subgénero estigmatizado ideológicamente denominado por algunos teóricos como “teatro de corte comunista”, mientras que para algunos sectores de la crítica todas aquellas manifestaciones relacionadas de un modo genérico con el teatro social deben agruparse al amparo de los presupuestos más restrictivos del “teatro del absurdo”, cuyos rasgos, tanto desde el punto de vista formal como del contenido, divergen claramente con respecto a los del “teatro comprometido”, corriente teatral a la que haremos referencia en las próximas páginas centrando nuestro foco en algunos autores de la primera mitad del siglo XX.

A lo largo de la historia de la literatura siempre ha estado presente el dilema de si el escritor o, más concretamente en nuestro caso, el dramaturgo, debería o no tomar partido con respecto a los problemas que le plantea la sociedad de su tiempo, o más bien centrarse en exclusiva en atender a su mundo de creatividad interior. La

¹⁶ Podemos consultar esta y otras interesantes reflexiones de nuestro autor acerca del *realismo socialista* en el artículo “Two Letters of Sean Casey” en la página web <http://socialistregister.com>.

pregunta arranca de Platón, pero ha adoptado una perspectiva diferente a raíz de la sucesión de conflictos violentos que han tenido lugar durante el siglo XX. El debate acerca de la posible y necesaria transformación de la sociedad a través del arte sufre un gran impacto con la aparición de la revista *Les Temps Modernes* (1945) y con el largo ensayo publicado en 1948 *Qu'est-ce que la littérature?*, en los que Jean-Paul Sartre acuña el término “littérature engagée”. Sartre sostiene que la misión del escritor es contribuir con el momento que le ha tocado vivir y escribir para sus coetáneos en lugar de contemplar el mundo con perspectivas en ciernes. En su opinión, ser escritor no es sólo sinónimo de ser creador, sino más bien soldado o luchador; el existencialismo que él propugna evalúa la validez de la obra literaria en función de la eficacia para la causa a la que se adhiere, por lo que no son sus valores estéticos los que cuentan sino la influencia que su mensaje pueda ejercer en la sociedad de su tiempo. Como ya vimos en el primer capítulo, numerosos intelectuales a nivel internacional, entre ellos O’Casey, habían defendido durante la segunda mitad de la década de 1930 (en especial a raíz del estallido de la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial) esa misma forma de entender la literatura, por lo que creemos que Sartre en cierta medida recoge y reelabora aquellas teorías por las cuales el intelectual habría de situarse en vanguardia de la sociedad a la que pertenece y adoptar una postura comprometida ante los dramas sociales de su época.

El concepto de compromiso sobresale por su recurrencia en la *Présentation* que el autor realiza para el primer número de la revista *Les Temps Modernes* en octubre de 1945, reimpresa en *Situations II: Qu'est-ce que la littérature?* Consecuentemente, Sartre concluye su manifiesto en dicha publicación concediendo

tanta importancia al concepto de “literatura” como al de “compromiso”: “Je rappelle...que dans la ‘littérature engagée,’ *l’engagement* ne doit, en aucun cas, faire oublier la *littérature* et que notre préoccupation doit être de servir la littérature en lui infusant un sang nouveau, tout autant que de servir la collectivité en essayant de lui donner la littérature qui lui convient.” (Sartre, 1948: 30).

Lo primordial de la literatura para el autor francés es, por tanto, ofrecer su particular servicio a la comunidad, y eso es lo que plantea en *¿Qué es la literatura?*, donde propone tres preguntas: *¿qué es escribir?*, *¿por qué escribir?* y *¿para quién se escribe?*, esbozando en este ensayo las líneas maestras de lo que plantea como una función social de la literatura, que tendría en común con determinados planteamientos marxistas el contemplar la obra literaria como un instrumento que debe ponerse al servicio de la conciencia de clase y denunciar los falsos presupuestos de la burguesía. Creo no estar equivocado al afirmar que O’Casey comulga punto por punto con esta concepción de la literatura como un poderoso instrumento de transformación social, como también nos recuerda Bernice Schrank: “[...] O’Casey expresses through fantasy his commitment to social transformation and personal fulfilment; his recognition of the impediments to their realization, and his understanding of the potential role of cultural practice in shaping progressive change.” (Schrank, 1999: 202).

Para Sartre, y también para O’Casey, el intelectual debe escribir para desvelar la relación del hombre con su entorno, lo que implicaría que se escribe para el público contemporáneo con el objetivo de estimular a quienes nos rodean a tomar postura ya sea ésta de corte político, filosófico o moral ante la realidad del momento, por lo que el escritor comprometido “doit prendre la conscience la plus lucide et la

plus entière d'être embarqué, c'est-à-dire lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité immédiate au réfléchi." (Sartre, 1948: 98).

De este modo, el "teatro existencialista" propugando por Sartre, también denominado "teatro de compromiso social", va a centrarse en criticar la situación contemporánea, de igual modo que el ya mencionado "teatro del absurdo". La diferencia fundamental entre ellos estriba en que mientras el "teatro existencialista" propone soluciones tangibles a los problemas, el "teatro del absurdo" prefiere presentar los problemas y dejar su posible solución al albedrío del público.

Albert Camus, otro de los grandes intelectuales franceses de la primera mitad del siglo XX, sostiene que del mismo modo que nadie está obligado a comulgar con un ideario político concreto, a ningún ser humano se le puede disculpar el no adoptar una postura definida ante los problemas sociales y políticos de su tiempo. Con menor motivo, para Camus, se le debería disculpar a un intelectual no tomar partido, ya que su responsabilidad moral es ciertamente superior, dada su influencia sobre los potenciales lectores. De esta forma, en su opinión, la literatura debiera ser comprometida pero nunca panfletaria ni propagandista, compartiendo con el poeta anglo-irlandés Cecil Day-Lewis la idea de que supeditar la literatura a la propaganda política convertiría a la supuesta obra literaria en un fraude para el público al que va dirigida.

Tradicionalmente se ha identificado la "literatura comprometida" con determinados movimientos políticos, especialmente de izquierdas. En nuestra búsqueda de una definición precisa para el término "compromiso" aplicado al ámbito estrictamente teatral debemos referirnos a un artículo, en nuestra opinión ciertamente esclarecedor, del crítico teatral Eric Bentley, donde cuestiona el alcance de dicha

definición de “compromiso” y de sus posibles implicaciones sociopolíticas. Bentley considera que el término procede del francés *engagement*, concepto que resume una novedosa concepción tanto estética como política del hecho escénico popularizada durante la década de 1950, como acabamos de ver, por Jean-Paul Sartre, y que supondría a la postre un compromiso del dramaturgo orientado ciertamente hacia políticas progresistas. Bentley encuadra dentro del grupo de dramaturgos “comprometidos” a figuras tan dispares como el anteriormente mencionado Sartre, el británico John Osborne o los alemanes Bertolt Brecht, Peter Weiss y Martin Walser, y se pregunta por el tipo de público al que se dirige esta corriente teatral, afirmando que “the purpose of the Drama of Commitment is not to be *for* Commitment but to get people to commit themselves. Could not most of us say we belong to this audience, and does not the Theater of Commitment have, by that token, a large enough clientele?” (Bentley, 1966: 71).

Considero que puede ser un buen punto de partida para los propósitos marcados en la línea argumental del presente trabajo continuar este segundo capítulo de nuestra tesis haciendo alusión a las teorías estéticas del dramaturgo alemán Bertolt Brecht. Su relevancia, en mi opinión, se debe a su papel fundamental como precursor o pionero dentro de este heterogéneo movimiento de dramaturgos que, como hemos visto, recibirían más adelante el apelativo, un tanto reduccionista, de “comprometidos”. Muchos de ellos, urgidos por la necesidad de una perentoria transformación de una sociedad que perpetuaba las desigualdades, y guiados por el viejo principio según el cual los intelectuales han de situarse en la vanguardia de la historia, deciden tomar parte en la lucha política contra un sistema que consideraban alienante para el individuo. En ese contexto, algunas teorías estéticas comienzan a

defender una fuerte convicción con rasgos de imperativo moral: los dramaturgos “comprometidos” debían constituirse, a través de su propio quehacer cotidiano, en vanguardia política de las masas. Para avalar esa convicción los marxistas de la época apelan a un prestigioso antecedente estético-político: la teoría y práctica brechtiana sobre el teatro. Considero que O’Casey coincide parcialmente con esta teoría, especialmente al considerar la música y la canción como un elemento de primer orden dramático, con un valor expresivo propio. Pero si nos atenemos a la ausencia de manifestaciones propias acerca de su adscripción o no al anteriormente mencionado grupo de dramaturgos “comprometidos”, podemos concluir que el autor irlandés ciertamente se mantuvo a una distancia prudencial con respecto a las etiquetas con que se suelen encasillar a los escritores según la corriente estilística o la tendencia que cultiven en cada momento. Aun siendo consciente de que su obra podría ajustarse en general a los parámetros del “teatro comprometido”, he podido constatar que O’Casey nunca empleó dicho término ni en sus volúmenes de memorias ni en las posteriores recopilaciones de ensayos como *The Green Crow* (1957). En ellos, el dramaturgo se abstuvo en todo momento de considerarse a sí mismo partícipe de dicha tendencia teatral, optando en cambio por hacer oír su voz y situar su propuesta dramática de un modo ciertamente original en el panorama teatral de su tiempo.

II.2. BRECHT Y EL TEATRO DE COMPROMISO POLÍTICO.

Por lo fundamentado hasta el momento, creo muy conveniente abordar este recorrido por el panorama de los dramaturgos que decidieron hacer del compromiso social y político el motivo fundamental de su producción teatral destacando en primer lugar la aportación de Bertolt Brecht (1898-1956). El dramaturgo alemán va a marcar una nueva forma de entender la práctica teatral de la época, al trascender las fronteras de Alemania para influir de un modo decisivo en toda la dramaturgia occidental. El teatro revolucionario surgido de la Revolución Comunista en la Unión Soviética va a propagarse en Alemania, enriquecido por otras vertientes experimentales de las vanguardias, sobre todo del cubismo, el expresionismo y el surrealismo. En ese contexto de ruptura y experimentación surge una genuina estética marxista que tuvo sus mejores discípulos en Erwin Piscator y Bertolt Brecht.

Brecht pone en el punto de mira de su preocupación al ser humano y su destino, al desamparo y la alienación de la persona, a la ausencia de moral y a la hipocresía imperantes en la sociedad burguesa, males que pueden y deben ser superados con el establecimiento de una sociedad realmente solidaria que posibilite la lucha del individuo por su verdadera realización. Su contribución marcará con fuerza a un gran número de dramaturgos posteriores, llevando al teatro revolucionario a su máximo apogeo. Como muy bien sostiene Harold Bloom,

his matter-of-fact attitude was increasingly blended with a strict refusal of bourgeois identity, as well as with the formation of a revolutionary collective. He came to classify the middle class world as an ideal instance of the grotesque, as a vexed form of complacent living, unable to advocate change. But what Brecht set out to convey was that change is both necessary and possible. Neither an ideology of fate nor a Christian doctrine would allow for such change, so that Brecht felt the need to replace these ideologies by one of commitment.

(Bloom, 2002: 13-14).

Como casi todos los intelectuales alemanes exiliados por su ideología política tras la llegada al poder de los nazis, Brecht mostrará su apoyo a la II República española, aunque se reservará una actitud muy precavida. De hecho, remite un poema llamado “Poema de solidaridad con el Congreso de Escritores Antifascistas, Valencia 1937” al II Congreso de Escritores celebrado durante el verano de aquel año en nuestro país, para mostrar su solidaridad con el gobierno republicano y como modo de excusarse por no poder asistir al mismo.¹⁷ Además, varias canciones utilizadas por los Brigadistas Internacionales en España se basan en textos suyos, o contaron con su colaboración, como *Einheitsfrontlied* (“la canción del frente unido”).

La definición que Brecht efectúa del teatro político va a girar en torno no sólo al fondo, sino a la forma del mismo, y a la estrecha relación entre la estética y los ideales. Brecht sostendría firmemente la idea de que son necesarias nuevas formas teatrales para tratar con la realidad socioeconómica del momento, ya que las existentes hasta entonces sólo servirían para promover los intereses de las clases

¹⁷ Creo que, por su relevancia con el tema que estamos tratando, puede resultar interesante reproducir el poema al que aludimos, en traducción del alemán de Ricardo Bada. Para obtener más información sobre Brecht y la Guerra Civil española se puede consultar la siguiente página web: <http://nalocos.blogspot.com.es/2010/10/brecht-y-la-guerra-de-espana.html>

"Poema de solidaridad con el Congreso de Escritores Antifascistas, Valencia 1937"

Mi hermano era piloto,
llegó un día una postal,
hizo su equipaje y
rumbo al sur echó a volar.

Mi hermano era un conquistador,
nuestro pueblo vive estrecho
y hallar espacio es,
entre nosotros, un viejo sueño.

La tierra que mi hermano conquistara
está en la Sierra del Guadarrama
y un metro ochenta mide en longitud:
poco más que media su ataúd.

sociales más conservadoras. Esas viejas convenciones, según Brecht, animan al espectador a recibir el mensaje teatral de una forma ciertamente pasiva, impidiendo, por tanto, que éste juegue un papel protagonista en el espectáculo teatral y lo incapacitan para aportar algo nuevo con que efectuar un cambio positivo en su entorno más inmediato. El teatro épico de Brecht fue el producto mediante el cual, a partir de mediados de la década de los años veinte, comienza a concretarse uno de los programas estéticos más ambiciosos del siglo XX: el de unir arte y praxis social. Brecht se propone, de este modo, ofrecer al proletariado un arte de masas que contribuya a la toma de conciencia de la existencia de desigualdades materiales entre los hombres, y que permita desenmascarar la hipocresía de las clases dominantes. Hasta el final de sus días defendió la idea de que el teatro podría contribuir a cambiar el mundo y a hacer de él un lugar más amable para la mayoría de sus habitantes, idea con la que comulgará O'Casey a lo largo de su trayectoria teatral, como sostiene Ann Blake al afirmar de éste último que “in his plays and other writings he upholds the values of youth, beauty, joy and freedom, and attacks war, hypocrisy, and sexual repression. [...] His support for these noble causes goes along with his belief in the value of art and his commitment to the ideal of the independence of the artist.” (Blake, 1986: 64).

Más adelante también compara el tratamiento que Brecht y O'Casey dan a los personajes que pueblan sus respectivas obras, estimando que el dramaturgo irlandés, al contrario que Brecht, no pretende que comprendamos y nos solidarizemos con su sufrimiento, sino que en obras como *Juno and the Paycock* nos indignemos con su egoísmo y su falta de solidaridad: “While Brecht, in *Mother Courage* for instance, likes to demonstrate that the poor can't afford to be virtuous, he never suggests that

they are incapacitated by ignorance and stupidity. O'Casey's Dublin poor can find little place for selflessness in their struggle for existence, but O'Casey does not arouse the same sympathy for them as Brecht does for his characters.” (Blake, 1986: 72).

A diferencia de muchos de los dramaturgos coetáneos, que adquirieron una fuerte conciencia política y social a raíz de la crisis mundial provocada tras la “Gran Depresión” de 1929, el compromiso político de Brecht se remonta, como veremos más adelante, al menos a 1926. Por aquel entonces, el autor descubre en la lectura de *El Capital* de Karl Marx las respuestas a todas las preguntas que hasta ese momento había estado haciéndose. En su obra *Die Heilige Johanna der Schlachtöfe* (*Santa Juana de los mataderos*) incide en las para él recién descubiertas enseñanzas del marxismo, constituyéndose en temas centrales de su trabajo el rechazo radical a la religión entendida, al modo de Marx, como “opio de los trabajadores”, y el desprecio a la hipocresía que emana de la caridad incapaz de conducir a la liberación de la servidumbre y la explotación del proletariado. De este modo, desarrolla un teatro social en el que da un especial protagonismo a los grandes conflictos del ser humano. A este respecto, nos parece interesante la opinión de la profesora Margaretta D'Arcy, que sostiene que existe un claro paralelismo en el tratamiento de las primeras obras políticas de Brecht y O'Casey, el cual adoptó como modelo fiable el expresionismo alemán en etapas posteriores de su trayectoria como dramaturgo: “After the Treaty of 1922 the more disillusioned political style of Sean O'Casey appeared—parallel to the early work of Brecht in Germany. [...] O'Casey later style owed much to the same German Expressionism that Brecht was to transform into so eloquent a vehicle for Marxist theatrical art.” (D'Arcy; 1977: 172).

En años posteriores, el autor alemán continuará retratando la creciente conciencia de las incongruencias de la sociedad del momento en las mentes de la mujer proletaria y burguesa. En obras como *Mutter Courage und ihre Kinder* (*Madre Coraje y sus hijos*) y *Die Gewehre der Frau Carrar* (*Los rifles de la señora Carrar*) reflexiona y se rebela contra una sociedad que considera injusta, dotando a “la madre” de un agudo espíritu combativo en la lucha de clases y a la señora Carrar en una valiente defensora de la República española al entregar a la causa republicana los fusiles que escondía su marido.

Para Brecht, el teatro naturalista, de temática social y política, animaba al espectador a resignarse al “statu quo”, presentando al trabajador como una víctima impotente de su destino y del entorno. Sin embargo, este dramaturgo no fue el único que consideró el teatro naturalista como un vehículo inadecuado para tratar con los problemas a los que se enfrentaba la sociedad de su tiempo. El director teatral Erwin Piscator también fue muy crítico con este estilo, al considerar que sólo ofrecía desahogos y no soluciones. A partir de 1920 ambos autores habían establecido nuevos patrones representativos en el teatro alemán, convirtiéndose en dos de los primeros dramaturgos y directores que definirían las condiciones de creación de un teatro político. Ambos explorarán elementos de la política en el teatro y elementos de la teatralidad en la política. Erwin Piscator hace política y utiliza el teatro como un medio para definir la política y divulgarla; Brecht, por su parte, produce un teatro en el que imagina una política desde el marxismo como espacio teórico, realizando, además, una crítica de la política y una crítica política a la sociedad de su tiempo. A través de sus nuevas técnicas y dispositivos escénicos, pretende crear un teatro dialéctico que exponga las contradicciones de la realidad social y muestre la

sociedad como un todo en continuo cambio. Como bien nos recuerda Laura Bradley, “by replacing the ‘Vortäuschung der Harmonie’ (‘feigned harmony’) of bourgeois aesthetics with the Hegelian clash of thesis and antithesis, he sought to confront his spectators with real alternatives and show that their decisions would shape the future.” (Bradley, 2006:4).

Aunque Brecht no considera en un principio pertinente utilizar el término “teatro dialéctico” hasta 1954, la dialéctica va a establecerse ya como materia central de su obra a finales de la década de 1920. Su proceder le lleva a transformar la relación del público con la acción que se lleva a cabo en el escenario, fomentando, como hemos visto, una actitud crítica por parte del espectador con la intención de cambiar no solamente lo que éste piensa, sino también cómo piensa. Para ello, decide derribar la tradicionalmente llamada “cuarta pared” o convención teatral por la cual el público no es más que un mero observador de la acción llevada a cabo por los actores. A este respecto, José Monleón afirma que Brecht propone una relación más crítica e intelectual entre el actor y el espectador, según el cual, unos y otros,

contemplados como seres inscritos en un proceso histórico, que depende de su actuación en tanto que individuos sociales, son enfrentados no para la magia y el evasiónismo (sic), sino para una reflexión en donde lo emocional nunca deberá anular la actividad racional. El teatro forma radicalmente parte de un humanismo, de un modo de entender y juzgar las relaciones sociales. Al teatro se va a revisar, esclarecer, madurar, nuestro concepto del mundo y sus vías de justa transformación. (Monleón, 1966: 27).

En su diseño de la escena, el autor realiza cambios en la iluminación del escenario, introduce la canción a modo de catarsis como interrupción de la acción dramática, y considera conveniente la proyección de imágenes y subtítulos como comentario visual a la escena. La yuxtaposición de estos elementos narrativos con la acción dramática en sí obligará al espectador a adoptar un papel activo y crítico al

tener que evaluar y comparar los diferentes elementos informativos que se entremezclan con la propia acción dramática.

De esta forma, el actor ideal para Brecht deberá destacar por poseer una conciencia política y crítica considerable, presentando su personaje ante el público desde una cierta distancia con objeto de provocar en éste una reacción crítica de carácter tanto social como política. Dicho concepto, denominado por Brecht *Verfremdungseffekt*, o *V-Effekt*, traducido por algunos autores como “efecto de alienación o distanciamiento”, constituye un recurso dramático con el que el autor pretende provocar la emoción que emana de la producción teatral, persuadiendo al público para distanciarlo de la obra con el objeto de hacerle reflexionar acerca del mensaje y evitar que se sienta identificado con el personaje, ya que de este modo la obra perdería su valor pedagógico. La crítica social, la compasión con los seres humanos y el consiguiente cambio de la sociedad deberían desempeñar el papel central en la obra teatral.

Brecht comenzará a experimentar este recurso de distanciamiento en sus obras tempranas como en su famosa *Die Dreigroschenoper* (*La ópera de los tres centavos*), de 1928. Ésta es probablemente su obra más conocida y la que en mayor número de ocasiones ha sido llevada a los escenarios de todo el mundo. Basada en la obra del dramaturgo inglés John Gay *The Beggar's Opera*, cuenta en la parte musical con la colaboración del compositor Kurt Weill, cuya “Ballad of Mack the Knife” pronto llegó a ser una de las canciones más famosas de la década de 1950. Brecht transfiere la acción original de la obra de Gay, situada en la década de 1720, al Londres victoriano, en el que el ataque satírico se dirige, en lugar de a la aristocracia de *The Beggar's Opera*, a la sociedad burguesa del momento.

En *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939), pieza fundamental del teatro épico de Brecht, el efecto de distanciamiento tiene por objeto conseguir que el público comprenda el proceder del personaje y las nefastas consecuencias de la guerra. La obra muestra el coraje de los supervivientes de un conflicto armado, a pesar de su evidente devastación material y moral. Para Brecht, la madre sobre la que gravita la acción es un antihéroe que se constituye en un símbolo de la alianza entre la guerra y el comercio, en donde la codicia lleva a pérdidas irreparables. La audiencia debe reaccionar indignada ante la inutilidad de la guerra y no compadecerse emocionalmente de Madre Coraje. *Mutter Courage* ha sido considerada por la crítica como una combinación de géneros, en la que se superponen elementos biográficos con evidentes toques de “agit-prop”¹⁸ y detalles de drama histórico. A este respecto, considero que tanto temática como estilísticamente, podríamos encontrar en *The Silver Tassie* (obra con la que O’Casey hizo temblar los cimientos del *Abbey Theatre* en 1928 a raíz de la polémica suscitada tras el rechazo de su plantel de directores, encabezado por W.B.Yeats) un valioso antecedente a la denuncia que Brecht realizará con crudeza en su *Mutter Courage* once años más tarde. Por ello, creemos muy certera la opinión sostenida por Claire Gleitman, que considera que tanto Brecht como O’Casey coinciden en situar en el centro de la trama de sus respectivas obras a aquellos seres tradicionalmente más postergados por los grandes hechos históricos:

O’Casey’s reputation rests predominantly upon the Dublin trilogy [...] However, in some important respects O’Casey places himself in the tradition of Bertolt Brecht rather than Shakespeare by opting to enact history not from the center but

¹⁸ El subgénero teatral conocido como “agit-prop” (agitation and propaganda) se caracteriza por presentar obras en las que se reflejan situaciones de injusticia social y en cuyos desenlaces los personajes que aparecen en escena corean una consigna política (a la que el público asistente puede unirse a modo de catarsis) como culminación de los acontecimientos, tratando de identificar la realidad cotidiana y la ficción teatral.

from the margins. His strategy is to displace dramatic interest away from history's leading characters, shifting the focus instead to those disempowered men and women whom traditional historical accounts efface.
(González, 1997: 303).

Frank McGuinness, por su parte, encuentra ciertos paralelismos entre *Die Dreigroschenoper* y *The Silver Tassie*, especialmente en el lenguaje, y se lamenta del rechazo que sufrió en su día la obra de O'Casey: “With *The Silver Tassie*, I think there are wonderful things in it, it should certainly never have been rejected but, by God, it's a hard play [...] When I did *The Threepenny Opera*, the version in 1990, I did it into O'Caseyese speech, and the language of it worked really well. If O'Casey had only come across Brecht at that time, what a meeting there could have been, how they could have helped each other. But they didn't.” (Hurtley, 1998: 60.).

Para la anteriormente mencionada profesora Bradley, los intentos de algunos críticos por inscribir la obra de Brecht o bien en los dominios del drama histórico o bien de la tragicomedia sería restarle la riqueza que surge de la propia combinación de diversos géneros y formas teatrales, y que diversos directores teatrales han interpretado y llevado a escena a lo largo del siglo XX. Por ello, creo muy acertada la reflexión que Bradley realiza acerca de los aspectos políticos y de crítica social que emanan de la obra, del compromiso de Brecht con la difícil situación por la que atravesaba su patria durante esas décadas de entreguerras y de su original interpretación de las teorías comunistas en boga durante la época:

The genesis and première of *Die Mutter* provide significant insights into Brecht's authorial and theatrical practice in the Weimar Republic, engagement With Communist ideas, and responses to contemporary events. He and his co-workers addressed topical, far left-wing debates, using dramatic, musical and aesthetic techniques that were strongly influenced both by more widely practised recent experiments and by his own ideas on epic theatre. [...] Although he conceived the play as a contribution to the political struggle of the German Communist Party, certain aspects contravened the Party Line and offended Communist commentators.
(Bradley, 2006: 19).

Como podemos observar, Brecht pretende romper con los modelos y convenciones teatrales impuestas hasta ese momento desarrollando su propia teoría estética en contraste con los modelos aristotélicos en boga, representados, en su opinión, en dos autores como Henrik Ibsen y August Strindberg. Brecht considera que la estructura narrativa sobre la cual se basan las obras realistas y naturalistas de estos dos autores, donde los conflictos representados evolucionan hacia una crisis o catástrofe final, es evidentemente lineal. De este modo, ese modelo aristotélico habría dejado ya de tener un significado para el mundo contemporáneo, dado que sus obras son incapaces de conmover o de enseñar algo nuevo al espectador contemporáneo. De ahí su intención de efectuar una renovación en las formas teatrales, que debían estimular una actitud crítica con respecto a los valores capitalistas y las actitudes escapistas en buena parte de la sociedad occidental, en general, y en la de su país, Alemania, en particular. Brecht observa con creciente preocupación la tragedia que se está fraguando en su patria al haberse cerrado en falso las heridas producidas tras la Primera Guerra Mundial, por lo que decide reaccionar, actuando con conciencia moral, consternado por la pasividad de todos los que en Alemania estaban cansados del desorden y la guerra. Al igual que Brecht, O'Casey muestra en las obras de su *Dublin Trilogy* su hastío con las circunstancias en las que se desenvuelve la vida en una Irlanda empobrecida y dividida tras largos años de guerra, primero en pos de la liberación del yugo británico, y más tarde en forma de guerra civil entre los propios irlandeses. Para Hugh Hunt, *Juno and the Paycock*, de la cual me ocuparé a su debido tiempo, trasciende épocas y fronteras para convertir su mensaje en un alegato intemporal por la paz y la justicia: “*Juno and the Paycock*, by some acclaimed as O'Casey's greatest play, has become

part of the eternal message of humanity: the tears and laughter that make men so much greater than the angels.” (Hunt, 1980: 46).

En opinión de Iring Fetscher, uno de los mayores expertos en la historia y la teoría del Marxismo, la buena acogida a las primeras obras de Brecht y la relativa estabilidad de la República de Weimar podrían haber perjudicado el desarrollo de su compromiso político, aunque el autor no esperó hasta el estallido de la crisis económica tras la Gran Depresión para abrazar los postulados marxistas: “He has reported that a theoretical problem prompted him to read Marx’s *Das Kapital* in 1926. In order to write a play that would be set in Chicago, he needed the commodities market as a background. [...] Thus came Brecht to Marx.” (Weber, 1980:11).

Al igual que otros muchos intelectuales de izquierda de la época, como Louis Aragon, Jean-Paul Sartre, Octavio Paz, o Theodor Adorno, por citar sólo a unos pocos, Brecht contempla con estupor, el avance de la barbarie Nazi y las luchas en el seno del movimiento obrero alemán, escindido a principio de la década de 1930 en socialdemócratas y comunistas. Influidos por la idea que los comunistas propagaron por la Alemania de la época sobre la inquietante similitud entre las teorías socialdemócratas y las fascistas, considerará con escepticismo la postura de los primeros por apaciguar las ansias Nazis de acaparar el poder, y profesará una lealtad de por vida, aunque no exenta de crítica, al movimiento comunista, en el que depositó sus esperanzas para lograr un futuro más justo para toda la humanidad. A pesar de ser ridiculizado por su aspecto y por su tendencia a comportarse y actuar como un proletario, hecho que probablemente tuvo más que ver con su personalidad bohemía que con su ideología comunista, Brecht nunca afirmó ser tal cosa, sino que, como apunta Fetscher, él mismo se definió como “a bourgeois who sympathized with the cause of the working class.”

(Weber, 1980: 12). Su postura hizo posible, por un lado, mantener una evidente libertad creativa (que difícilmente habría podido conservar en el seno del Partido Comunista durante los años de hierro del estalinismo más pertinaz), y por otro, el grado de sofisticación de su obra poética y teatral en comparación con la de otros autores más afines a la línea oficial del Partido. Esta visión ciertamente pragmática de la literatura y la política podría también aplicarse a algunos poetas británicos de la década de los treinta, como los ya mencionados Isherwood, Auden, Spender o Day-Lewis.

En el caso de Sean O'Casey, es evidente que su posición heterodoxa ante los postulados oficiales del Partido Comunista Soviético hizo que su obra se apartara claramente, como ya hemos dejado claro, de las líneas maestras establecidas por los teóricos del realismo socialista. A este respecto, Robert G. Lowery afirma que numerosos escritores de esa década, entre los que destaca a O'Casey, no profesaron una excesiva simpatía por esta corriente literaria en boga a partir de la década de 1940, al considerar que asumir sus postulados supondría restringir el alcance de su obra literaria:

In a characteristically frank letter in 1955, O'Casey stated categorically that he did not believe in socialist realism. He also confessed that he did not know what socialist realism was. O'Casey confusion was not singular. Many writers of the 1930s who were sympathetic to Communism felt an ambiguity toward this new doctrine. On the one hand they deeply believed in the Soviet revolution and its goal of socialism. On the other hand they believed in their own artistic talents. To begin writing in a new form would bring problems that negated much of their power and artistry. (Krause, 1980: 140).

Pese a todo lo expuesto hasta el momento, Brecht no pretendía ser un mero observador, al igual que O'Casey en el caso de la Irlanda previa a la independencia, de la lucha obrera durante los últimos años de la República de Weimar. A su manera, deseaba respaldar al movimiento obrero poniendo a su servicio aquellas obras didácticas que apoyaran la lucha de clases y facilitando a los grupos de teatro aficionado la puesta en escena de las mismas. Aunque deseaba fervientemente que su

mensaje calara en todas las clases sociales, había perdido la fe en una burguesía que había celebrado *Die Dreigroschenoper* sin advertir que dicha obra atacaba furibundamente su propio cinismo. Sin embargo, tras la Segunda Guerra Mundial, Brecht se vio obligado por las circunstancias del momento histórico a adecuar el alcance de su obra principalmente a un público burgués, especialmente en la recién constituida República Federal de Alemania. Algunas de las obras de ese periodo de posguerra, como *Der Kaukasische Kreidekreis* (*El círculo de tiza caucásico*), *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (*El señor Puntila y su criado Matti*) y *Der gute Mensch von Sezuan* (*La buena persona de Sezuan*) presentan los problemas de forma que puedan ser entendidos por el público burgués habitante de una sociedad capitalista. A este respecto, Fetscher nos recuerda, con bastante agudeza en nuestra opinión, cómo Brecht siempre confió, quizás un tanto en vano, en que este recién ganado público burgués fuera lo suficientemente inteligente como para superar la interpretación más superficial de su obra, consiguiendo interiorizar el mensaje que pretendía hacerles llegar por medio de su obra:

But Brecht did not want such audience to enjoy, in a self-assured and sentimental manner, its own mood in the theater. He wanted the audience to learn, to comprehend that only through a revolutionary alteration of society can the incongruities be overcome, the incongruities under which we still suffer. Usually, in the theater, this effect was not achieved. The liveliness of the characters, the richness of the language, the sophisticated dramaturgy, and the brilliance of actors made it possible to react to these pieces as culinary art, even though the playwright denounced such a stance very loudly. All of his theatrical provocations were enjoyed by a satiated post-war public simply as additional spice. (Weber, 1980:13).

A pesar de los nexos comunes entre la obra de Brecht y la de O'Casey, querría recalcar que, según críticos como Paul O'Brien, el dramaturgo irlandés no compartió del todo la praxis teatral de Brecht: "He disagreed with the theories of Bertolt Brecht, who he felt had banished emotion from the stage [...] he was a bit

disorderly in his dramatic conceptions, too hasty in his conception of incident and art.” (Lonergan 2007: 77).

Dejando de lado el evidente sesgo político de muchas de sus obras, consideramos que sería conveniente en este punto tener en cuenta la particular visión del marxismo de Brecht, que entendió que su ideología se hallaba mucho más cercana a la de los revolucionarios marxistas (como Rosa Luxemburgo, Trotsky o Lenin) que a la de los teóricos del movimiento. Pese a ser acusado por algunos críticos de trasladar a los escenarios sus propias contradicciones personales, entre las que podemos citar su habilidad para conformar un colectivo teatral competente y desarrollar, sin embargo, un estilo de liderazgo tachado en ocasiones de dictatorial, o su creencia en la igualdad de sexos a pesar de su estereotipada visión de la mujer a lo largo de su producción teatral, Brecht siempre quiso poner en práctica las teorías con las que había crecido como dramaturgo, en un tiempo de dificultades marcado por la guerra y por la lucha de clases. Su obra encierra un mensaje general en el que deja patente el hecho que en realidad nos ocupa: su compromiso con la sociedad que le tocó vivir, postura que, sin duda alguna, comparte con Sean O’Casey. Arthur Miller afirma que el irlandés se esforzó por encontrar una vía de expresión personal caracterizada por su original empleo del humor, la poesía y el ingenio, con el propósito de hacer accesible al gran público una realidad social ciertamente incómoda: “O’Casey, because he was a real poet, had found his path, a path lit up by wit and humor that reached out to audiences who might otherwise have dug in their heels against a strictly sombre confrontation with the social realities he was bent on setting forth.” (O’Casey, 1998: viii).

De acuerdo con Brecht, y paralelamente a O'Casey, el espectador debe extraer una enseñanza de la obra teatral, que o bien sugiere una posibilidad de cambiar la realidad como en *Die Dreigroschenoper* o bien muestra, como en *Mutter Courage*, que el destino no es algo ineludible y ajeno a la intervención humana. Con respecto a la primera de ellas, el ya mencionado Harold Bloom destaca la crítica severa que Brecht hace de la realidad social llevándola al plano del esperpento, a modo de protesta y de llamada de atención sobre los males que aquejan a una sociedad enferma y decadente: “*The Threepenny Opera* illustrates the real by way of grotesque exaggeration, showing how the bourgeois is a criminal, and the criminal a bourgeois. [...] His first and foremost focus in *The Threepenny Opera* was on the criticism of social realities which cried for change.” (Bloom, 2000:17).

II.3. LILLIAN HELLMAN O LA VERTIENTE FEMENINA DEL TEATRO COMPROMETIDO.

Otra de las grandes figuras de la literatura de la primera mitad del siglo pasado que creo merece tener un espacio propio en este trabajo de investigación es la dramaturga norteamericana Lillian Hellman (1905-1984), especialmente conocida, aparte de por su compromiso político con las causas de izquierda, por su turbulenta relación sentimental con Dashiell Hammett. Considero que Hellman es una buena piedra de toque con la que ilustrar mis hipótesis sobre el compromiso en la obra de O'Casey, ya que fue una de las escasas autoras teatrales en una época en la que escribir teatro con una cierta carga de compromiso social no era considerado una labor propia de mujeres. Realizaré algunas aproximaciones comparativas a la obra de ambos dramaturgos para justificar los puntos de encuentro y las divergencias en dos figuras que hicieron del compromiso un tema central en sus respectivas trayectorias literarias.

El carisma con el que Hellman ha pasado a la historia de la literatura del siglo XX proviene no sólo del conjunto de su obra teatral, que destaca por la denuncia que efectúa de las múltiples facetas de los horrores e injusticias del tiempo que le tocó vivir, sino también de su actitud vital marcada por el recurso a la protesta activa, especialmente a lo largo de la primera mitad de la década de 1950, en que defiende con tenacidad sus ideas frente al infausto senador anticomunista Joseph McCarthy. Como es sabido, Hellman participó, desde los años treinta, en actividades auspiciadas por organizaciones norteamericanas de izquierda, aunque años más tarde afirmaría no haberse afiliado nunca al Partido Comunista. A diferencia de otros intelectuales como George Orwell o Arthur Koestler, desencantados con la deriva que había tomado el comunismo en la Unión Soviética durante la década de 1930, Hellman no condenó en un principio las purgas ordenadas por Stalin contra su propio pueblo, compartiendo con O'Casey su fascinación por el comunismo soviético. El crítico teatral Garry O'Connor destaca la admiración que nuestro dramaturgo profesa durante la misma época por el progreso del comunismo en la Unión Soviética: "out of ruin, famine, bewildering disorder, and pitiful impotence, Communism has created one of the strongest, if not the greatest nation in the world." (O'Connor, 1989: 312). Sin embargo, años más tarde, en plena Guerra Fría, y a diferencia de O'Casey, Hellman llegará a simpatizar con algunos intelectuales disidentes del bloque comunista, e incluso con el dictador yugoslavo Josif Tito, primer dirigente comunista en romper relaciones con la Unión Soviética.

Como ya pudimos ver en el primer capítulo del presente trabajo, Lillian Hellman llega a España en 1936 para poner a prueba su radicalismo político y con la intención de colaborar con Ernest Hemingway en el guión de la película *The Spanish Earth*. Desilusionada ante las perspectivas frustradas por la rebelión romántica de los

años veinte, Hellman mostraría varias décadas más tarde en su volumen de memorias *Pentimento* su entusiasmo por el creciente radicalismo de la década de 1930 en los siguientes términos, ciertamente críticos con algunos de los escritores de la generación precedente:

The rebels of the Twenties, the generation before mine, now seemed rebels only in the Scott Fitzgerald sense: they had wasted their blood, blind to the future they could have smelled if the odor of booze hadn't been so strong...The 1920s rebels had always seemed strange to me: without charity I thought most of them were not more than a classy lot of brilliant comics, performing at low fees for the society rich. The new radicalism was what I had always been looking for.

(Hellman, 1973: 45).

Al igual que otros muchos intelectuales europeos y americanos, Hellman se dejará seducir en nuestro país por la causa de la República durante la Guerra Civil, al entender que su toma de partido era una cuestión de justicia y solidaridad que la intelectualidad internacional debía al pueblo español. Al igual que ella, O'Casey también expresó en diversas ocasiones su deseo de que la República pudiera erigirse en un pilar sólido ante la amenaza del fascismo. O'Connor destaca que en la correspondencia privada entre el dramaturgo y el futuro Primer Ministro británico Harold Macmillan, O'Casey manifestó su esperanza en la victoria de los comunistas españoles: "To Harold Macmillan himself he wrote, at the start of the Spanish Civil War, and with his typical ambiguity—a trait both men shared and enjoyed in one another—"I am praying to God that the Spanish Communists may win. I wish I could be with them. However, if I haven't manned a tank, or fired a rifle for the cause of Communism, I have, at least, in my day, fired stones at the police." (O'Connor, 1989: 312).

En 1942, por encargo del gobierno estadounidense, Hellman traza las líneas maestras del guión de *Negro Picture*, título provisional de una película de propaganda pro-bélica en la que se pretendía realizar un llamamiento en favor de la incorporación

de la población de color al ejército estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial, hecho que habla por sí solo de su compromiso con la sociedad de su tiempo:

Like the other propagandists writing during the war years, Lillian Hellman faced the difficult task of persuading people to cross entrenched racial and ideological barriers for the sake of a greater effort. To effect her point on both those fronts, she draws back from specific (race, political ideology), appealing instead to what she sets out as universal human desires and conditions. In this way, she leads her audiences over obstacles by smothering over, even denying, differences.
(Westbrook, 1990:166).

A pesar de que el proyecto no se llevó finalmente a cabo, *Negro Picture* trataba abordar un problema candente en la época, el de la segregación racial de una parte fundamental de la población norteamericana, la minoría afro-americana, a la que se exige sacrificar sus vidas en pro de un país que aún tardará varias décadas en reconocer los derechos civiles.

Sin embargo, otro de los proyectos propagandísticos patrocinados por el gobierno norteamericano y con un guión enteramente escrito por Hellman sí que llegaría a exhibirse en la gran pantalla: la película de propaganda pro-soviética *The North Star*, dirigida en 1943 por Lewis Milestone para la Warner Bros. Hellman sostiene como uno de los principales objetivos de su guión limar las evidentes asperezas entre americanos y soviéticos, mostrando que, a pesar de la naturaleza antitética del capitalismo y del comunismo, ambas naciones comparten en realidad el mismo objetivo de derrotar al común enemigo nazi. De este modo, la autora reivindica el apoyo de la población norteamericana a la causa soviética, manifestando que su lucha contra la Alemania nazi se basa, al igual que la de los norteamericanos, en forjar un futuro mejor para su pueblo.

Siete años después de redactar el guión de *The North Star*, Hellman es llamada a declarar por sus supuestas actividades antipatrióticas y como sospechosa de connivencia con el enemigo comunista por el Comité de Actividades

Antinorteamericanas del senador Joseph McCarthy. Curiosamente el guión de *The North Star*, elaborado en gran parte a instancias del gobierno norteamericano, acabaría siendo considerado como una poderosa prueba en contra de la supuesta virtud patriótica de la dramaturga. Escandalizada por la cobardía de algunos de sus antiguos colegas de la industria cinematográfica de Hollywood que decidieron mantenerse al margen del proceso, en opinión de la propia dramaturga formando una rocambolesca “fraternity of the betrayers and the betrayed”, decide afrontar abiertamente y en solitario las posibles consecuencias negativas de su comparecencia ante el Comité. Remite entonces una carta de su puño y letra al tribunal en la que defiende con valentía su derecho a no revelar los nombres de artistas o intelectuales relacionados con ella que pudieran haber mantenido supuestas conexiones comunistas, aun a riesgo de ser acusada por desacato al tribunal. Así lo refleja el crítico teatral Eric Bentley en su interesante guía didáctica sobre el fenómeno del McCartismo en los Estados Unidos en la década de 1950:

I have been advised by counsel that I have constitutional privilege to decline to answer any questions about my political opinions, activities and associations, on the grounds of self-incrimination. I do not wish to claim this privilege. I have nothing to hide from your Committee and there is nothing in my life of which I am ashamed [...] But there is one principle that I do understand: I am not willing now, or in the future, to bring bad trouble to people who, in my past association with them, were completely innocent of any talk or any action that was disloyal or subversive. [...] But to hurt innocent people whom I knew many years ago in order to save myself is, to me, inhuman, indecent and dishonorable.[...] I am prepared to waive the privilege against self-incrimination and tell you everything you wish to know about my views or actions if your Committee will refrain from asking me to name other people.¹⁹

Dicha actitud le costaría una dura condena al ostracismo por la industria de Hollywood, que la incluyó en su lista negra de guionistas sospechosos de simpatizar con el comunismo. En una situación muy similar se encontraba a principios de esa

¹⁹ La carta completa de Hellman, junto con los testimonios extractados de otras figuras destacadas en el proceso como Elia Kazan, Ring Lardner, Jr. o Paul Robeson pueden consultarse en la siguiente guía didáctica: Bentley, Eric *Are You Now Or Have You Ever Been?* Teacher's Study Guide. Venice (CA): L.A. Theatre Works, 1994.

década Sean O’Casey, que también sufrió el veto temporal del comité McCarthy a la producción de sus obras en Broadway: “as the cold war intensified the influence of the catholic church grew. In California the legislature anticipated Joe McCarthy by establishing a fact-finding Committee on Un-American activities which denounced O’Casey’s plays.” (Murray, 2004: 304). Nuestro autor tampoco encontró en la crítica teatral americana de la época la necesaria complicidad para crear un clima de opinión favorable a sus obras, posiblemente por presiones o amenaza de represalias procedentes del comité McCarthy, como bien nos recuerda Bernice Schrank: “McCarthyism inevitably influenced the assessment of O’Casey’s plays by American critics. It is not surprising that critics making their way in academia during the period of McCarthyism found O’Casey’s politics deeply troubling.” (Schrank, 2000: 201).

Por lo que he podido observar hasta el momento, el compromiso de la autora se basa no tanto en la esfera política, evidente especialmente en dos de sus obras como *Watch on the Rhine* y *The Searching Wind*, sino en la denuncia de algunos de los males que aquejan a la sociedad norteamericana del momento. De este modo, podríamos afirmar que sus primeras obras teatrales no encajarán completamente en el modelo de teatro proletario al uso, aunque sí se comprometen entusiastamente con algunas de las cuestiones políticas y sociales más relevantes de la época. El auge del izquierdismo durante los años treinta jugó un papel importante en la actitud vital de Hellman como dramaturga: compartió con otros escritores de la época la creencia de que era necesaria una acción colectiva, basando su compromiso en criticar el modelo capitalista de sociedad, condenando el fascismo y ensalzando la validez del socialismo como ideal de modelo político. O’Casey compartió a lo largo de su trayectoria dramática esa misma postura crítica con respecto al capitalismo, como acertadamente nos recuerda Robert G.

Lowery: “Like most Communists he was alienated from a capitalist world that tolerated poverty and worshipped wealth, and he turned to a society which he believed did neither: the Soviet Union.” (Krause, 1980: 155-6).

La crítica ha establecido dos de las principales obsesiones vitales de Hellman como eje fundamental de su obra: el ataque a la hipocresía de la familia como estamento y al capitalismo como causante fundamental de las profundas desigualdades en la sociedad contemporánea. Sean O’Casey coincide, en algún punto de su trayectoria teatral, con ambas obsesiones. Mientras que el mundo familiar de la dramaturga aparece marcado por un ambiente opresivo de violencia soterrada e incomunicación entre los personajes, en el que se hacen patentes las nefastas consecuencias de viejas envidias y rencillas que no se han querido o sabido superar, para O’Casey, las relaciones familiares en una obra como *Juno and the Paycock*, aparecen lastradas por el egoísmo, la ostentación y la incompreensión entre sus principales personajes. La lucha de clases a la que se ven abocados los trabajadores en la obra de Hellman *Days to Come* mantiene evidentes similitudes con el ambiente de confrontación entre los sindicalistas y los paramilitares fascistas en la obra de O’Casey *The Star Turns Red*.

Gholamreza Sami sostiene que Hellman se inspira, por un lado, en los dramas de corte social de Henrik Ibsen, al compartir con el dramaturgo noruego la idea de que sacar a la luz un problema de la sociedad es el primer paso para conseguir solucionarlo, y por otro, en la concepción brechtiana de la obra teatral como herramienta de cambio social:

Like Ibsen, she presented issues of social significance through a firm and clear dramatic structure, examined and deplored the business ethic and dealt frequently with money as a major source of power, used symbolic titles [...] and forced her characters to face the truth about themselves at the conclusion of her plays. In her leftist, anti-bourgeois attitude, in developing the drama as a social and ideological forum for leftist causes and in employing the element of

suspense and a firmly knotted narrative sequence, Hellman reminds one of Bertolt Brecht. (Sami, 2011:117-8).

De este modo, a lo largo y ancho de su obra aparecerán retratados en toda su amplitud los temas más candentes de la sociedad del momento, entre los que cabría destacar la persecución social al lesbianismo como opción sexual en *The Children's Hour* (1934); la lucha de clases y los conflictos entre huelguistas y esquirols en *Days to Come* (1936); la crítica despiadada de la especulación y la corrupción política en el marco de la rivalidad interna en una familia aristocrática sureña en *The Little Foxes* (1939); la denuncia de la pasividad norteamericana ante el fascismo en *Watch on the Rhine* (1941); la complicidad de las clases altas en el ascenso del fascismo a escala global en *The Searching Wind* (1944). Su producción dramática posee un tono realista con trabajos, como hemos visto, en los cuales se desarrollan no sólo conflictos privados sino temas sociales candentes, por lo que en determinadas ocasiones algunas de sus obras sufrirán el acoso de la censura. Hasta tal punto esto fue así que tanto *The Children's Hour* como la obra de O'Casey *Within the Gates* verán prohibido su estreno en Boston a lo largo de 1935, debido al estricto código de moralidad teatral vigente en aquella ciudad norteamericana. Por todo ello, consideramos que la contribución de Hellman al teatro "comprometido" no debe cifrarse únicamente en su innovadora propuesta temática, o en su manifiesta irreverencia y desprecio por las convenciones sociales imperantes, sino en su habilidad para construir dramas morales cuidadosamente estructurados y con un argumento habilidosamente elaborado.

El escaso éxito de algunas de sus obras posteriores, como *Another Part of the Forest* (1947) y sus obligaciones como enviada especial a diversos países europeos desvincularán a Hellman del mundo de la escena. En 1969 aparecerá su primer volumen de memorias titulado *An Unfinished Woman*, ya sin rastros de su anterior y

denso naturalismo melodramático, característico de su producción teatral. A propósito de lo que Hellman nos muestra en este volumen, Robert P. Newman destaca el compromiso político y especialmente la rebeldía como un eje fundamental en la producción literaria de la autora, considerando que dicha rebeldía podría haber perjudicado la radicalidad de sus convicciones políticas:

However deeply felt Lillian's opposition to fascism and war, a more significant determinant of her activities was her personality. She was, on all the evidence, a rebel. It is difficult to disagree with her self-diagnosis in *An Unfinished Woman*: "It saddens me to admit that my political convictions were never very radical, in the true, best, serious sense. Rebels seldom make good revolutionaries, perhaps because organized action, even union with other people, is not possible for them."
(Newman, 1989: 304).

En *Pentimento* (1973), Hellman realiza el retrato de Julia, una amiga de la niñez que acabará convertida en una heroína antifascista en la Alemania previa a la Segunda Guerra Mundial; en *Scoundrel Time* (1976) y *Maybe* (1980), el recuerdo de episodios de la historia política norteamericana (en especial el McCartismo), y la espinosa cuestión de las relaciones de los intelectuales con el comunismo, provocó reacciones y acaloradas polémicas. Entre ellas, la de una adversaria "histórica" de Hellman, Mary McCarthy, que acusará a la escritora de mentir en provecho propio a lo largo de sus memorias.

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Hellman se encuentra con el dilema moral de hacer patente y asumir el compromiso con la sociedad de su país que se le supone a una figura pública que había hecho del izquierdismo su bandera política. Hellman opta por movilizar su talento por la causa de la lucha contra el fascismo, hecho que ha sido considerado por algunos críticos como el ya mencionado Christopher Bigsby como socialmente loable pero decepcionante desde el punto de vista literario. Su contribución a la lucha por una sociedad más justa durante una época ciertamente difícil se centra en las dos obras ya mencionadas *Watch on the Rhine* y *A Searching*

Wind. En la primera de ellas, estrenada en Broadway en 1941, Hellman pretende trasladar el universo político europeo a un escenario puramente norteamericano, en el que se pone en tela de juicio la utilidad del arte en momentos de crisis social. La autora realiza un toque de atención al público norteamericano, en su opinión, demasiado complaciente ante la amenaza del fascismo; según Alice Griffin, Hellman coincide con Bertolt Brecht en demandar una actitud crítica y una toma de conciencia por parte de este mismo público: “Like Bertolt Brecht, Hellman expects her audience to be enraged enough by the injustice she dramatizes to leave the theatre and take social action.” (Griffin, 1999: 63). Considero que O’Casey comparte esa misma opinión, ya que siempre deseó hacer partícipe a su público de su preocupación por la dureza de la realidad social de aquella época. Como sostiene Jean Chotia, ello supuso sacudir las conciencias de los asistentes a sus obras, empresa de la que no siempre nuestro dramaturgo salió bien parado: “O’Casey’s intention was to startle, shock, even scandalize Irish audiences into questioning inherited political and religious beliefs.”(Luckhurst, 2006: 327).

Watch on the Rhine gira en torno a la idea de que no es posible permanecer impassible ante el compromiso, a pesar de que el mal aparezca contemplado como una fuerza ante la que la lucha puede resultar estéril. Christopher Bigsby considera que la autora realiza en la obra un análisis un tanto superficial del mal, contemplándolo como un aspecto inevitable de la naturaleza humana: “The truth is, indeed, that Hellman treats evil as an implacable but easily perceivable fact. [...] Her Manichean imagination denies her the insight which would make the play something more than a morality play in which goodness challenges and defeats evil.” (Bigsby, 1982: 288).

Como Bigsby apunta, la autora había rechazado en etapas anteriores de su trayectoria literaria convertir su talento en un arma con el que combatir la ferocidad del capitalismo y la amenaza global del fascismo, hecho que suscitó en ella un sentimiento de culpa que pudo desestabilizar su labor como escritora. Posiblemente por esta razón Hellman se mostraría posteriormente insatisfecha por el corto alcance de su modesta aportación a la causa antifascista, a pesar de que la obra pronto trascendió las fronteras estadounidenses para ser representada en teatros de Londres y Moscú a partir de 1942.

Salvando las distancias tanto estilísticas como de contenido, considero que se pueden observar ciertos paralelismos entre *Watch on the Rhine* y la obra de O'Casey *Oak Leaves and Lavender* (1946), siendo el principal en mi opinión la llamada que ambos autores efectúan a la población civil para luchar contra la amenaza del nazismo en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. De este modo, Hellman se centra con *Watch on the Rhine* en denunciar el atractivo ejercido por el nazismo en determinadas capas de la sociedad estadounidense, mientras que, como sugiere la anteriormente mencionada Bernice Schrank, el enfoque que O'Casey realiza tanto en su trabajo basado en la Primera Guerra Mundial *The Silver Tassie* como en *Oak Leaves and Lavender* reposa fundamentalmente en explorar la relación entre la política y la violencia en tiempos de guerra: "Both *Oak Leaves and Lavender* and *The Silver Tassie* reflect the intensely political outlook of O'Casey with regard to violence and war. [...] O'Casey understands both the need for violence in self-defence and the usefulness of violence as an instrument of social progress." (Schrank, 1995: 83).

Para Alice Griffin, *Watch on the Rhine* constituye un exitoso toque de atención al adormilado público norteamericano, ya que la dramaturga traslada los acontecimientos históricos de la época al marco más accesible de la familia, haciendo

que el espectador pueda interiorizar lo que en el escenario aparece representado como un mero conflicto doméstico: “Much as *The Diary of Anne Frank* made the fate of millions a palpable reality through a single girl, *Watch on the Rhine*, through its focus on a family in early 1941, made Americans aware of the threat to their security.” (Griffin, 1999: 75).

En *The Searching Wind*, la segunda de las obras en las que muestra más abiertamente su compromiso político, Hellman pretende analizar las consecuencias del fracaso moral de una sociedad tolerante con el nazismo como la norteamericana. De nuevo, la autora realiza un contraste entre la moralidad pública y la privada, con objeto de mostrar los terribles efectos en que ha desembocado esa falta generalizada de ética. En opinión de Robert P. Newman, no nos encontramos únicamente ante un alegato antifascista, sino ante una obra que denuncia la labor del servicio diplomático de los Estados Unidos por su indolencia e ineficacia a la hora de evitar el avance del fascismo a escala internacional:

In *The Searching Wind*, produced in April 1944, an indecisive and unprincipled American Foreign Service officer called Alex Hazen epitomizes Hellman’s opinion of diplomats. Hazen is made to appear a wimp, refusing to take a stand against fascism, distorting the truth about Mussolini in his early years, refusing to report that Nazi planes are bombing Madrid during the Spanish Civil War, and finally, toning down an analysis of the damage done to the democracies by Neville Chamberlain’s compromises with Hitler at Munich. One can hardly find a more unflattering portrait of a diplomat than Hellman’s depiction of Hazen in *The Searching Wind*. (Newman, 1989: 13).

Para concluir con el análisis del compromiso en el teatro de Lillian Hellman y sus posibles paralelismos con el de Sean O’Casey, creo que pueden ser oportunas las palabras de Rosa García Rayego, que destaca el humanismo sobre el resto de características en la trayectoria literaria de la autora norteamericana: “preocupada por cuestiones éticas, Hellman no fue nunca una escritora dogmática, ni determinista, sino

humanista. [...] Es la capacidad para unir lo social y lo político con lo personal lo que constituye uno de los grandes aciertos literarios de Lillian Hellman. (García, 2002: 91-2).

II.4. ARTHUR MILLER O EL TEATRO DEL COMPROMISO SOCIAL

Otro de los dramaturgos que hizo de la denuncia de las injusticias una de las señas de identidad de su trayectoria literaria es, sin duda, Arthur Miller. Bastaría para justificar su inclusión en este segundo apartado el dato que nos aporta una encuesta realizada hace unos años por el Royal National Theatre británico, en la que participaron 800 personas directamente relacionadas con el mundo del teatro, según la cual este autor fue considerado como el mejor dramaturgo del siglo XX en lengua inglesa.

Al proceder a analizar la vertiente más comprometida de este dramaturgo, considero importante hacer referencia a la habilidad especial que Miller demostró, desde sus comienzos en el mundo de las letras, para plasmar en sus obras el conflicto interno del ser humano, y su capacidad innata para denunciar desde posturas profundamente éticas la brutal deshumanización de la sociedad estadounidense durante la época de la Gran Depresión. Su nombre se convertiría en sinónimo de audacia y de ruptura, tanto temática como estructural.

Para iniciar nuestro estudio acerca del concepto de compromiso en el teatro de este dramaturgo, creo conveniente recordar la teoría sugerida por Antonio R. Celada, quien sostiene que Miller representa una evolución temática desde una etapa inicial de carácter social (que es la que exploraremos en las siguientes páginas) a otra

posterior de tipo ontológico, en la que Miller se preocupa de otros temas de naturaleza más existencial, para concluir en los años setenta con una etapa en la que explora el mito como referente para el hombre contemporáneo:

Sus tres primeras obras de importancia (*All my Sons*, *Death of a Salesman* y *The Crucible*), que forman la primera etapa, responden a una preocupación esencialmente social aunque, indudablemente, existen factores de otros tipos. La segunda etapa, caracterizada por obras tales como *After the Fall* y *The Price*, responde a una preocupación primordialmente ontológica. Entre ambas etapas transcurre un período de transición. [...] Por último, parece que en los años setenta Miller inicia una tercera etapa con *The Creation of the World and Other Business*. Este drama representa, por un lado, un esfuerzo aglutinador de teorías anteriores y, por otro, una exposición mítico-religiosa sobre los orígenes de la naturaleza imperfecta del hombre. (Celada, 1980: 9-10).

En relación con Sean O'Casey, Miller reconocerá en la introducción a la edición del segundo tomo de las obras del dramaturgo irlandés el haber encontrado en su obra la inspiración necesaria para comenzar a escribir en una época tan dura como la de la Gran Depresión:

I came of age in the Fascist-threatened thirties of the Great Depression. Many a writer, myself among them, felt beleaguered as the democracies feigned or felt paralysis before the rising militarism of Germany, Italy and Japan, who in turn were promising to bring down the heart of darkness itself, the Communist Soviets.[...] From my youthful vantage, partisan as it surely was, the only steady-on democratic conscience was O'Casey's, a beam of light searching the darkness ahead for a sign of a humane polity. (O'Casey, 1998: viii).

A este respecto, José Antonio Gurpegui, en la edición de la obra *Estudios de teatro actual en lengua inglesa*, incluye el ensayo de Miller titulado “Sobre el lenguaje del teatro”, en el que el dramaturgo manifiesta con claridad la influencia que la Gran Depresión ejerció en los escritores de izquierdas: “En la Depresión, era prácticamente imposible para un escritor de izquierdas no pensar en su trabajo como un instrumento para el cambio social.” (Gurpegui, 2002: 14).

Aunque Miller simpatizó en su juventud con el marxismo, posteriormente suavizaría su postura y terminaría criticando abiertamente la deriva que éste había tomado con la llegada al poder de Stalin, a diferencia de su admirado Sean O'Casey.

Algunos autores, entre los que podemos citar al periodista Phil Shannon, han constatado que ya a finales de la década de 1940 y principios de la de 1950 Miller había dado probadas muestras de su hartazgo con el comunismo soviético: “he was still loyal to Marxism—though ‘very, very unhappy’ about the Soviet distortion of it, and at odds with the Stalinist conception of art—²⁰.” O’Casey, por su parte, siempre mantuvo su lealtad a los ideales comunistas, hasta el punto de disculpar las purgas de Stalin y defender el aplastamiento de la revolución en Hungría en 1956, aspectos a los que presta atención Christopher Murray: “O’Casey naïvely refused to believe in Stalin’s evil. He took the will for the deed; he favoured modernisation while turning a blind eye to Stalinism. [...] In hindsight, it can be said that his communism was a form of misplaced loyalty to an imagined ideal. The fierceness of that loyalty is a key to O’Casey’s character.” (Murray, 2004: 446). Martin Gottfried recoge la admiración que profesaba Miller por el dramaturgo irlandés, en un comentario que refleja con claridad la fascinación con que O’Casey contemplaba a la Unión Soviética: “Sean O’Casey is a playwright Miller admired particularly. [...] ‘No one has remarked on his continued warmth of feeling for the U.S. when, aside from Russia, he has very little good to say for any other country.’” (Gottfried, 2004: 249).

Para la crítica de la época, Miller fue el dramaturgo social más importante de su generación y uno de los más válidos ponentes del concepto de “teatro comprometido”, hecho que destaca David Savran de la siguiente forma: “almost unanimously, those in both popular and academic theatre have embraced him as the leading proponent of “social commitment,” as the playwright who knows that the

²⁰ Ver el artículo de Phil Shannon titulado “Arthur Miller: a Principled Playwright.” en <http://www.greenleft.org.au/node/42184> en el que se explora la influencia de la ideología del autor en el conjunto de su obra dramática.

theatre must dedicate itself to public matters, as an energetic, socially conscious thinker and as an accomplished dramatic craftsman.” (Savran, 1992: 21).

En sus primeros títulos puede entreverse lo que sería el elemento fundamental de toda su obra: la crítica en ocasiones sutil y a veces despiadada a todos aquellos valores de carácter conservador que comenzaban a asentarse en la sociedad de Estados Unidos. En palabras de Antonio R. Celada, “Miller se desmarca aquí del tópico americano: no identifica la cultura del éxito con la felicidad y castiga a aquellos de sus personajes que pretenden defenderlo. [...] Otros temas, como el materialismo, la injusticia, la explotación socioeconómica, los sueños de éxito y prosperidad material del americano medio, la esperanza frustrada de independencia comenzarán a ser evaluados por nuestro autor a raíz de la Depresión.”²¹

Productos de esta primera etapa como dramaturgo serán un ramillete de obras en las que, como intelectual comprometido, reflejará su preocupación por la situación de la sociedad norteamericana y, por extensión, la de todas las sociedades industrializadas, durante la década de 1930. En ellas, Miller se deja seducir por las teorías marxistas en boga durante la época, al considerar que son la única posibilidad de salvación para una sociedad que camina hacia la debacle por culpa de un sistema económico alienante como el capitalismo. En las próximas páginas procederemos a analizar brevemente las obras más representativas de este primer periodo, que como

²¹ Podemos consultar estos y otros datos en un interesante artículo del profesor Antonio R. Celada publicado en el portal de humanidades www.liceus.com, en el que se realiza un repaso a la trayectoria vital de Arthur Miller y un estudio de su obra dramática. No obstante, para una información más pródiga y minuciosa, remito al lector a la excelente edición crítica de *La muerte de un viajante* de Ramón Espejo donde, en una introducción extensa y rigurosa que abarca 177 páginas, recorre la vida y la obra de Miller con una visión crítica muy sólida y además se nos ofrece el mejor estudio hasta el momento sobre la recepción en España de la obra de Arthur Miller.

ya vimos serán *All my Sons* (1947), *Death of a Salesman* (1949) y *The Crucible* (1953).

Influido por el concepto Ibseniano de “acercar gradualmente el pasado al presente”, hecho que reconoció el propio autor años más tarde de esta manera: “I’ve come out of the playwriting tradition which is Greek and Ibsen where the past is the burden of man and it’s got to be placed on the stage so that he can grapple with it. That’s the way these plays are built.”²², Miller muestra su preocupación por la sociedad que le rodea y su problemática en la primera de ellas, *All my Sons*. La obra se centra en denunciar el cinismo de las empresas armamentísticas, dando pie a un drama que trasciende el ámbito puramente familiar en el que se inscribe el conflicto entre Joe Keller y su hijo Chris para convertirse en una obra de claro contenido social. El drama critica con dureza que la realidad despiadada y pragmática de la especulación y el enriquecimiento ilícito en tiempo de guerra puede coexistir con posturas éticas en las que aún tienen cabida el idealismo y la denuncia de las injusticias por dolorosas que puedan ser las consecuencias.

Un concepto muy similar a la ética que Miller propugna aparece como una constante en la obra de O’Casey. El autor irlandés hace visibles los males que aquejan a la sociedad irlandesa de su tiempo y a ellos contrapone la generosidad y el sacrificio por el prójimo como forma de protesta ante el empuje avasallador del capitalismo y de ciertos sectores de la iglesia católica. Dichos motivos aparecen en varias de sus obras de finales de la década de 1940 y principios de la siguiente, principalmente en *Cock-a-Doodle Dandy*, *Time to Go* y *The Drums of Father Ned*, como destaca Hugh Hunt: “*Time to Go* repeats the theme of capitalist materialism

²² Bigsby, C. (ed). *Arthur Miller and Company*. London: Methuen, 1990, p.201.

allied to the power of the Church that Sean had explored in *Cock-a-Doodle Dandy*.” (Hunt, 1980: 123). “*The Drums of Father Ned* cannot be counted among his best plays, but it is the most prophetic. The theme is the familiar one, the revolt of vigorous youth against the stranglehold of the clergy and that of the hypocritical materialistic bourgeoisie.” (Hunt, 1980: 129).

Por otra parte, considero que Miller no pretende en *All my Sons* realizar fundamentalmente un análisis del concepto de culpabilidad en el personaje de Joe Keller, sino que amplía el alcance de ese análisis desenmascarando por un lado la hipocresía y materialismo establecidos como rasgos característicos de la sociedad de su tiempo, y por otro, nos advierte sobre las consecuencias que acarrearán en el momento presente los fallos del pasado. Esto es, quizá a lo que se refiere Steven R. Centola cuando afirma que “in *All my Sons*, Miller builds and reveals dramatic action that, by its very movement, proves that the past is always present and cannot be ignored or denied. [...] One of the play’s central themes is the question of actions and consequences, and a way had to be found to throw a long line into the past in order to make that kind of connection viable.” (Bigsby, 2010: 52-3).

All my Sons, obtuvo el premio de la Crítica de Nueva York en 1948, inscribiendo a Miller dentro del realismo norteamericano de su tiempo. El éxito de la obra supuso para el autor un espaldarazo definitivo para su posterior carrera como escritor comprometido. Dos años después llegaría su mayor triunfo y su consagración como dramaturgo con una crítica mordaz al carácter ilusorio del sueño americano: *Death of a Salesman* (1949), obra por la que obtiene el Pulitzer de Teatro y, de nuevo, el premio de la Crítica de Nueva York, y que se cita con frecuencia entre las mejores del teatro contemporáneo por su denuncia del carácter artificioso

del sueño americano. A este respecto, el experto en la figura de Miller Christopher Bigsby matiza la idea de que la obra constituye una crítica al modelo de nación encarnado por los Estados Unidos surgido tras los felices años veinte, entendiendo que la crítica de Miller se centra preferentemente en la traición a un conjunto de valores por los que la nación había venido mostrando su orgullo desde el mismo instante de su fundación:

Miller may, in his own words, be ‘a confirmed and deliberate radical’, but *Death of a Salesman* is not an attack on American values. It is, however, an exploration of the betrayal of those values and the cost of this in human terms. [...] What Miller attacks, then, is not the American dream of Thomas Jefferson and Benjamin Franklin, but the dream as interpreted and pursued by those for whom ambition replaces human need and the trinkets of what Miller called the ‘new American Empire in the making’ are taken as tokens of true value. When, on the play’s opening night, a woman called *Death of a Salesman* a ‘time bomb under American capitalism’, his response was to hope that it was, ‘or at least under the bullshit of Capitalism, this pseudo life that thought to touch the clouds by standing on top of a refrigerator waving a paid-up mortgage at the moon, victorious at last.’
(Bigsby, 2005: 105-6).

La obra reflexiona sobre las contradicciones de una sociedad que persigue una meta ilusoria y distorsionada por las secuelas de la Gran Depresión. Con un uso muy eficaz de los *flash-backs* se difuminan las barreras de tiempo y espacio, y se consigue que su protagonista “viaje” y se desplace a voluntad entre el presente y el pasado. La técnica expositiva funciona y forma parte del éxito del drama. Coincido con Ramón Espejo cuando afirma que “la fuerza de la historia reside tanto en lo que cuenta como en la manera en cómo lo cuenta” (Espejo, 2010: 73). En cualquier caso, lo que interesa a este trabajo es lo que cuenta y lo que comunica a sus coetáneos sobre los grandes mitos norteamericanos del éxito, el consumismo, la moralidad y las relaciones familiares y sociales. Willy acabará convirtiéndose en la víctima indefensa de un sistema económico cegado por el ilusorio brillo del consumismo y la superficialidad. Intenta aprender de sus errores y contradicciones, tratando de

inculcar a sus hijos el espíritu de superación que cree que los sacará de la mediocridad, pero su falta de visión realista acabará por demostrar la falacia del sueño, acelerando la caída a que se verá abocado tras perder un empleo al que ha dedicado buena parte de su vida. Nos parece muy acertada la visión de Antonio R. Celada, que opta por ampliar el espectro de interpretaciones de la obra, trascendiendo el plano de lo puramente político para extenderse al ámbito de lo social e incluso de lo psicológico: “No cabe duda de que la obra da pie para una gran variedad de interpretaciones en el campo político, social o psicológico. Puede ser juzgada como un ataque directo al capitalismo, como una defensa velada del marxismo, como un proceso abierto a la institución familiar o como un magistral estudio de psicología humana donde el psicoanalizado es el *common man*.” (Celada, 1980: 91). Pero lo que subyace en el mensaje es la historia de un fracasado. En palabras de Ramón Espejo “Willy Loman ha fracasado como viajante [...], como ser humano que no ha sido capaz de descubrir quién es en realidad, como padre de dos hijos tremendamente insatisfechos y confundidos y como marido incapaz de hacer feliz a su abnegada esposa” (Espejo, 2010: 88).

De entre todos los mitos que la obra cuestiona, el mito del éxito social y económico es el que Miller sitúa en el corazón de su drama, con Loman como ferviente seguidor de ese gran “sueño americano”. Laurence Goldstein recoge acertadamente en el párrafo que reproduzco a continuación ese alegato que el dramaturgo realiza en *Death of a Salesman* en contra del capitalismo, al considerarlo como un sistema que constituye una amenaza para los valores humanos:

He did complain in a general way about what he called in *Timebends* “the bullshit of capitalism.” That complaint informs and nourishes his signature play *Death of a Salesman*, which put the postwar world on alert that commerce and commodification, the idols of the tribe, threatened fundamental human values.

Attempts by hostile critics to read the play as nothing more than another 1930s proletarian drama about working-class heroes and victims fell short of the truth. The play was full of bitterness about the failure of this nation to resist the triumphant postwar social and economic machine grinding the human spirit into piles of cash. [...] The salesman is close to being the universal occupation of contemporary society, not only in America, but everywhere. Everybody is selling and everything is for sale. (Bloom, 2007: 186).

También basada en las consecuencias de la Gran Depresión es la obra de O'Casey *Within the Gates* (1933), en la que se yuxtaponen motivos realistas con el nuevo tono simbolista que el autor irlandés había introducido cinco años antes con su trabajo basado en la Primera Guerra Mundial *The Silver Tassie*. Considero que el tratamiento del tema difiere en gran medida del ofrecido por Miller en su *Death of a Salesman*, al abordar la denuncia a una época marcada por la crisis económica y de valores humanos desde un punto de vista mucho más poliédrico, como veremos en la segunda parte de nuestra tesis. En opinión de algunos críticos, entre los que podemos citar al ya mencionado Saros Cowasjee, la obra adopta como trasfondo el Londres de la época, aunque O'Casey lo que realmente pretenda sea ofrecer una visión global de los problemas a los que se enfrenta la sociedad de principios de la década de 1930: “At the barest it is a picture of contemporary London; in its wider symbolic significance, a picture of society as we have constituted it. [...] It has been called a ‘microcosm of modern civilisation,’ a ‘microcosm of human life,’ a ‘dramatization of the Waste-land of the post-war world,’ an ‘allegory of the modern world,’ and a ‘twentieth-century morality play.’” (Cowasjee, 1966: 57-58).

Miller sufrió en primera persona la “caza de brujas” del senador McCarthy. Su obra *The Crucible* (1953), es precisamente un alegato contra la intolerancia y el puritanismo de la Norteamérica de la época. Ambientada en la América colonial de 1692, constituye una denuncia contra las investigaciones que desde 1946 llevaba a

cabo el Comité de Actividades Anti-norteamericanas (HUAC). El paralelismo, por tanto, con esa época de crisis colectiva de histeria anticomunista es evidente. Miller recurre al un tanto trillado procedimiento de trasladar un tema de candente actualidad al pasado para poder efectuar con mayor libertad la crítica que pretende. Ya sabemos que en 1956 el dramaturgo es citado para comparecer ante dicho comité, que lo condena por desacato al negarse a delatar a los miembros de un círculo literario sospechoso de su vinculación al Partido Comunista. Sin embargo, en agosto de 1958 el Tribunal de Apelación de los Estados Unidos decide anular la sentencia, debido en gran parte al apoyo de los medios de comunicación internacionales, a su carisma como dramaturgo y como figura mediática, y posiblemente al revuelo causado por el divorcio de su primera esposa y su posterior matrimonio con Marilyn Monroe, la estrella cinematográfica más famosa del Hollywood de la época, por lo que finalmente se le dispensa de ingresar en prisión.

The Crucible se divide en cuatro actos y su argumento se basa en un hecho real: la delirante persecución desatada en el pequeño pueblo de Salem, en el actual estado de Massachusetts, contra algunos de sus inocentes vecinos acusados de brujería. Dicho juicio sirve de pretexto para sacar a la luz las verdaderas causas de las denuncias: los odios y rivalidades personales, la avaricia, la envidia, e incluso la lujuria. Por desgracia, el tribunal acabará creyendo a pies juntillas las acusaciones de unas adolescentes fantasiosas, lo que conducirá finalmente a que varios de los acusados sean ejecutados en la horca, a pesar de su inocencia.

Sin duda, ésta es la lección que Miller quería dar a sus compatriotas. En un momento en que muchos de ellos confesaban ante el Comité los nombres de otros para salvarse, el dramaturgo defendía el valor de no renunciar a los principios

personales, aun a riesgo de afrontar un severo castigo. Aunque este no es el único tema que Miller desarrolla en *The Crucible*, ya que íntimamente ligado con la hipocresía y los abusos de poder se nos muestra el tema del honor. Éste se halla presente a lo largo de toda la obra, pero aparece sobre todo al final, en la figura del valeroso granjero Proctor, que acabará convertido en uno de los principales rebeldes contra la tiranía de la teocracia de Salem.

A esta trágica persecución de las más elementales libertades ciudadanas podemos contraponer la peculiar “caza de brujas” que en un tono mucho más cómico y grotesco nos ofrece O’Casey en su *Cock-a-Doodle Dandy*, comedia de estilo simbólico en la que se satiriza la vida rural en la Irlanda de mediados del siglo pasado, y que nos muestra la lucha entre las fuerzas de la represión y las de la libertad. A este respecto, Christopher Murray subraya el interés que la obra suscitó en un joven Miller, de la que probablemente extraerá el motivo que más tarde desarrollará en *The Crucible*: “Miller probably got interested in the *Cock* as a play which exposed a theocratic community driven to hysteria by puritanical leadership. But he had not yet written *The Crucible* (1953) when there was an abortive attempt to stage the *Cock* in New York.” (Murray, 2004: 305).

Bernice Schrank, en una línea muy similar a la de Murray, afirma que O’Casey manifiesta en la obra su preocupación por la hegemonía de los estamentos más reaccionarios en la vida cotidiana de un país aún en su minoría de edad: “O’Casey continues to focus his Marxist critique on the specific conditions of post-Independence Ireland by aligning the emergence of a new class of acquisitive small business people driven by their desire for primitive accumulation of capital with

authoritarian Catholicism, cultural conservatism and a patriarchal family structure.” (Schrank, 1999: 202).

Otro aspecto temático relevante en *The Crucible* es la crítica que Miller realiza al poder establecido. El autor pretende que seamos conscientes de que los que ostentan el poder, tanto político como religioso, judicial o militar, no pueden gobernar de espaldas al pueblo o enjuiciar a los ciudadanos a su antojo, sino que deben ser unos honrados servidores públicos. Por desgracia, creemos firmemente que este aspecto, presente tanto en *The Crucible* como en *Cock-a-Doodle Dandy*, continúa estando de plena actualidad durante estos primeros años del siglo XXI. En palabras de Juan José Coy, la obra trasciende con su temática a épocas concretas y a realidades sociales, al establecer su autor el mal y sus consecuencias como eje sobre el que pivota la realidad del ser humano: “sobre todo Miller ha probado ser capaz, con esta obra, de manejar con absoluto control e inteligencia uno de los temas clásicos de la literatura universal. [...] El problema del mal y de la culpabilidad se halla enraizado en la misma esencia de la naturaleza humana.” (Coy, 1967: 96).

Estimamos, por tanto, que es evidente la atemporalidad del alegato contenido en *The Crucible* a favor de la rebelión del hombre ante la tiranía del poder establecido, sea cual sea su ideología, y como prueba del compromiso de su autor con la sociedad de su época.

Para concluir con nuestro estudio acerca de la producción dramática de Arthur Miller y su relación con el teatro social, nos gustaría retomar por un instante la teoría de la evolución temática defendida por Antonio R. Celada. Ya hemos visto cómo el dramaturgo evoluciona desde planteamientos éticos paralelos a los de Sean O’Casey a preocupaciones ontológicas y finalmente míticas, por lo que creemos que

podría ser un buen contrapunto a esta idea la opinión de Robert A. Martin acerca del compromiso que Miller refleja a lo largo de su trayectoria: “in Miller’s later plays commitment is not something one dies for, it is something that one survives for. If in the early plays public issues and private tensions were closely joined, in the later plays they are overshadowed with an introspective, philosophical, and existential angst that the earlier protagonists did not have to contend with.” (Martin, 1988: 105).

II.5. OTROS NOMBRES DEL TEATRO COMPROMETIDO.

En nuestra búsqueda de otros dramaturgos que en lengua inglesa hubieran dedicado parte de su obra al cultivo del teatro de una naturaleza social y comprometida nos hemos encontrado con las figuras de los norteamericanos Elmer Rice y Clifford Odets.

Por consenso de la crítica la obra señera de Rice Elmer Rice (1892-1967) y en la que mejor podemos percibir su compromiso izquierdista es *Street Scene* (1929), con la que conseguiría el Premio Pulitzer el mismo año de su estreno tras ser representada durante más de 600 sesiones. La obra, de tono naturalista aunque con algunos rasgos que podrían situarla en cierto modo como precursora del teatro experimental, nos muestra las dificultades de la vida en un modesto edificio de viviendas en Nueva York, en el que se mezclan en medio del ambiente opresivo de una calurosa noche de verano los conflictos étnicos, el adulterio y el asesinato. Tras el éxito de sus más de seiscientas representaciones, el productor Samuel Goldwin adquiere con rapidez los derechos de la obra para realizar en sus estudios la

correspondiente versión cinematográfica, dirigida en 1931 por King Vidor. *Street Scene* fue también un éxito inmediato en la Unión Soviética, donde fue recibida como un ejemplo palpable del lado más oscuro del capitalismo.

En 1933, y tras un paréntesis en el que publica algunas obras recibidas con disparidad de criterios por parte de crítica y público, estrena en el Empire Theatre de Nueva York *We, the People*. Rice se inspira en las primeras líneas de la Constitución estadounidense para dar un nombre con reminiscencias patrióticas a su nueva obra de tono realista, al considerar que existe un evidente denominador común entre los valores revolucionarios americanos defendidos por los padres de la patria durante los primeros años de la nación como ente independiente y la ideología izquierdista que defiende en la obra. Rice incide en los problemas económicos del país como marco general en el que situar las adversidades de una familia obrera atrapada irremediabilmente en la espiral de la crisis socioeconómica. En 1935 Rice concibe la idea de poner en marcha el Federal Theatre Project, proyecto teatral a escala nacional que tiene por objeto proporcionar trabajo a los actores en paro, llevar a los escenarios estadounidenses las obras de dramaturgos noveles²³ y proporcionar un entretenimiento de calidad a un precio asequible (de 25 a 40 centavos por entrada) a amplias capas de la población para las que el teatro resultaba un lujo fuera de su alcance. También se involucra en la puesta en marcha de organizaciones teatrales, como la Theater Union y la Theater Alliance, que abogarán por la mejora en la calidad del teatro norteamericano y por convertirse en medios eficaces con que fomentar una cierta conciencia social en los autores a ellas asociados.

²³ El propio Miller comenzó su carrera teatral en el *Federal Theatre Project* promovido por Rice.

Las obras de Clifford Odets (1906-1963), por otra parte, van a mostrar un compromiso sociopolítico cercano al teatro propagandista, con una orientación ideológica de extrema izquierda. *Awake and Sing!* (1935), que muestra las dificultades de la vida diaria de una familia judía residente en un modesto apartamento del Bronx, es el primero de sus trabajos y para algunos críticos su obra maestra, en la que se combinan con eficacia el realismo social con un evidente idealismo político. Odets se esfuerza por denunciar cómo la ética y aquellos antiguos valores del sueño americano como el patriotismo, la responsabilidad y la ambición han dejado de ser útiles en una sociedad cada vez más huérfana de modelos éticos a los que adherirse.

Podemos rastrear el influjo de O'Casey sobre Odets en una interesante reseña encontrada en *The Sydney Morning Herald* escasos meses después del estreno de *Awake and Sing!* En ella, el autor, de cuyo nombre no aparece mención alguna, considera a Odets como un fiel seguidor de la línea trazada por O'Casey en su cruzada contra opresión y la injusticia:

The life he depicts is not on the lower-depths level of Sean O'Casey's Dublin slum-dwellers, nor is it at the level of the crumbling Russian feudal classes, the land-owning aristocracy, of Tchekov's "The Cherry Orchard." And yet it is clear that Clifford Odets has been deeply influenced, both by O'Casey and by Tchekov. The boisterousness and bitter gusto of the one are rather uncomfortably fused with the poetic ineffectuality of the other. O'Casey's hatred of oppression, war, and hypocrisy finds a second voice in Odets. [...] And yet Odets is too much imbued with passionate fighting energy to end on such a pessimistic note. He urges his characters to "awake and sing," to throw off the soul-cramping conventions of routine living, to make a break for light and freedom.²⁴

En el caso de *Waiting for Lefty*, éste es el trabajo con el que Odets saltó a la fama y el que consideramos se adapta mejor a los propósitos del presente capítulo. Se trata de una obra vinculada al teatro socialmente comprometido, aunque algunos

²⁴ *The Sydney Morning Herald* , Monday 23 November 1936, page 4.

críticos sugieren que el autor se inspiró en las producciones que hacían del “agit-prop” una tendencia en alza durante los primeros años treinta. La obra sigue fielmente aquellas doctrinas comunistas que propugnaban que el arte debía ser una potente herramienta de transformación social, y se basa en hechos reales: la huelga llevada a cabo por el sindicato de taxistas de Nueva York en 1934. Siguiendo los planteamientos de Sartre, Odets habla para sus coetáneos, le interesa la tragedia del presente. Como muy bien apunta Ramón Espejo, “la mirada de Odets es coetánea, pues la mayoría de sus obras fueron escritas en los años 30” (Espejo, 2010:14, nota 6). A lo largo de la obra, el autor muestra los efectos de aquello que los teóricos comunistas Karl Marx y Friedrich Engels habían definido en su *Manifiesto Comunista* como “conciencia de clase”: cuando esta conciencia se convierte en una carga demasiado pesada para los trabajadores, éstos no contemplan otra opción más que la revolución y la aceptación del comunismo como la única posible alternativa a sus males. En este sentido, nos parece muy acertado el comentario que Harold Clurman realiza en la introducción a las obras completas de Odets, a propósito del contexto social e histórico en el que este dramaturgo escribió la obra:

What crushes Odets’s people—those who allow themselves to be crushed—is not simple the economic situation, the Depression, but the temper of the society as a whole, of which the Depression of the thirties was only an episode, a wounding symptom. It is our humanity which is in constant danger of being destroyed. That has not changed, we are still under mortal pressure of every sort, something we should be sharply reminded of in the present epoch of confusion, lethargy, “affluence”, fear and trembling. (Odets, 1979: XIII).

Sin embargo, su reputación como gran defensor de la causa proletaria se vio afectada por su declaración ante el Comité de Actividades Anti-norteamericanas proporcionando los nombres de otros colegas de profesión que habían participado junto a él en actividades consideradas “subversivas” durante la época, por lo que

finalmente no fue incluido en la lista negra de artistas sospechosos de haber mantenido lazos con los comunistas. El dramaturgo expresó posteriormente su remordimiento por el testimonio ofrecido y mantuvo una actividad intelectual relativamente escasa durante toda la década de 1950 y hasta su fallecimiento debido a un cáncer de colon en 1963.

Antes de concluir con esta primera parte de nuestra tesis, consideramos que no deberíamos olvidarnos de mencionar muy brevemente a otros dramaturgos de la escena internacional, entre los que podemos incluir a Henrik Ibsen, Antón Chéjov, Johan August Strindberg, Ernst Toller o Antonio Buero Vallejo, por citar sólo unos cuantos nombres de referencia. Consideramos que todos ellos contribuyeron en buena medida y desde sus respectivas lenguas vernáculas al desarrollo del concepto de teatro comprometido durante el último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.

El poeta y dramaturgo noruego Henrik Ibsen (1828–1906) es considerado como uno de los padres del drama realista, y como uno de los autores que más ha influido en dramaturgos y novelistas posteriores como George Bernard Shaw, Antón Chéjov, Oscar Wilde, James Joyce, Eugene O’Neill y también Sean O’Casey. En la década de 1870 Ibsen abandona el teatro de ideas por el drama social realista. La obra con la que sin duda ha pasado a la historia es *Et Dukkehjem* (*Casa de muñecas*), estrenada en Copenhague en 1879.

Al respecto de la influencia que Ibsen ejerció en O’Casey, el crítico literario Garry O’Connor señala, en primer lugar, la defensa de la clase trabajadora que el escritor noruego había realizado a finales del siglo XIX. Creemos que este motivo constituyó una llamada de atención a nuestro dramaturgo en su búsqueda de una

identidad propia en los años de agitación social y política que condujeron al *Easter Rising* en 1916: “The twentieth century, said Ibsen in a speech to a workers’ procesión in Trondheim in 1885, would belong to the workers, and to women. O’Casey had fulfilled his aspiration and won his new identity in the fertile breeding ground of Dublin highly mobile society.” (O’Connor, 1989: 59).

En segundo lugar menciona la atención que O’Casey prestó en sus primeras etapas como dramaturgo a diversos motivos presentes en obras de autores como Synge e Ibsen: “*The Harvest Festival* showed O’Casey’s competent stage craft emerging; the use of off-stage violence, with its repercussions for those on stage, was something he had clearly studied both in Synge’s *Playboy of the Western World* and Ibsen’s *An Enemy of the People*.” (O’Connor, 1989: 114). El mismo O’Connor menciona posteriormente la influencia de los personajes presentes en la farsa estrenada en 1889 llamada *Свадьба* (*La boda*) del dramaturgo ruso Antón Chéjov (1860-1904) en la obra de O’Casey *Juno and the Paycock*. Chéjov jugó un papel importante en la historia del teatro moderno al recrear ambientes y personajes de la Rusia zarista destinados a un destino mediocre que contemplan con pasividad o angustia sin poder hacer nada por evitarlo.

Junto a Ibsen y Chéjov, otra influencia fundamental para el teatro moderno es la del dramaturgo sueco Johan August Strindberg (1849-1912), que contribuyó a liberar al teatro europeo de principios del siglo XX de las convenciones realistas establecidas desde el manifiesto naturalista de Zola. Strindberg preparó los escenarios para las vanguardias de los años veinte y treinta, al ser uno de los precursores del expresionismo, el surrealismo y de otras corrientes teatrales futuras como el teatro de la crueldad y el teatro del absurdo. O’Casey mantiene un objetivo

común con él: poner orden en un mundo sometido al caos espiritual y material. Como sostiene el crítico Ronald Ayling: “Harmony there was none (in the world that the Swedish playwright knew), and Strindberg used all his energy, all his imaginative thought to bring harmony out of disorder and selfishness,” (Ronsley, 1977: 265).

Otra fructífera influencia para nuestro dramaturgo fue la del alemán Ernst Toller (1893-1939), de cuyas obras *Masse Mensch (El hombre-masa)*, de 1921 y *Hinkemann*, de 1923, obtuvo O’Casey la teoría dramática que aplicó a sus obras expresionistas, en particular al segundo acto de *The Silver Tassie*, como afirma el crítico teatral Michael Habart:

Es cierto que se pueden encontrar numerosos puntos comunes entre Ernst Toller y O’Casey. *The Silver Tassie*, que data de 1928, hace pensar en *Masse Mensch*, que data de 1920, y en *Der Deutsche Hinkemann*, escrita tres años más tarde. El socialismo de Toller se identificó con los sufrimientos y las luchas de sus personajes. En Toller, como en el O’Casey del segundo período, el héroe no es el individuo, sino la sociedad. (Habart, 1969: 22).

De una forma muy similar opina el profesor O’Connor al afirmar que “O’Casey had absorbed dramatic theory directly from plays such as *Masses and Men* and *Hinkemann*, but also from powerful advocates of expressionism such as Huntly Carter, whose books on Russian cinema and theatre and on European drama he read in 1926.” (O’Connor, 1989: 230).

En los límites temporales que pretendemos abarcar en este trabajo se situaría parte de la obra del dramaturgo español Antonio Buero Vallejo (1916-2000), que puede ser considerado como una de las escasas figuras de la dramaturgia española de la primera mitad del siglo XX en el que el concepto de compromiso puede discernirse con mayor facilidad. La obra de Buero que mayor impacto ha causado en generaciones posteriores de dramaturgos ha sido *Historia de una escalera* (1949),

trabajo de carácter trágico y claro contenido social, en el que el autor muestra de forma evidente su compromiso con la realidad española más inmediata. La acción transcurre a lo largo de 30 años, de 1919 a 1949. En ese tiempo vemos evolucionar las vidas de tres generaciones de vecinos de clase baja, que no lograrán escapar de la miseria en la que transcurre su existencia, manteniendo ciertos paralelismos con la descripción que O'Casey hace de las condiciones de vida de sus paisanos dublínenses a lo largo de su Trilogía.

Para concluir el capítulo estimo conveniente hacer patente una vez más el magnetismo que la obra de O'Casey ejerció, a su vez, en diferentes dramaturgos que comenzaron a destacar en la escena internacional a partir de la segunda mitad del siglo pasado. Christopher Murray considera a O'Casey no sólo como el mejor dramaturgo irlandés del siglo XX sino como el espejo donde pudieron reflejarse otros muchos escritores de su época, tanto irlandeses como de fuera del país:

His influence, as a writer whose work favored the tragicomic form, vivid characterization, colorful language, and a state-of-the-nation theme, is to be seen in much Irish drama, from Denis Johnston to Brian Friel and Beckett. [...] It is possible to trace O'Casey's influence on urban tragedy and tragicomedy from Clifford Odets to Arthur Miller, and from Arnold Wesker to John Arden and Edward Bond, all of whom have acknowledged admiration and indebtedness. (Cody, 2007: 98).

SEGUNDA PARTE.

O'CASEY Y SU OBRA COMO VIVENCIA Y COMO DOCTRINA

CAPÍTULO III

EL AUTOR COMO REFERENTE PARADIGMÁTICO

Every art is rooted in the life of the people —what they see, do, how they hear, all they touch and taste; how they live, love, and go to the grave.
(Sean O'Casey)²⁵

III. 1. EVOLUCIÓN DE LA PROPUESTA ESTÉTICA DE O'CASEY A LO LARGO DE SU OBRA DRAMÁTICA.

Considero conveniente comenzar esta segunda parte de mi trabajo con una breve referencia a las propuestas estéticas sobre las que Sean O'Casey fue cimentando su compromiso sociopolítico a lo largo de su dilatada trayectoria como autor teatral. La figura de este dramaturgo suele normalmente pasar desapercibida cuando hacemos un repaso a los distintos nombres que han poblado las páginas de la literatura irlandesa en el último siglo. Consideramos que el estudio de la biografía y la producción literaria de autores como William Butler Yeats, George Bernard Shaw, Samuel Beckett, John Millington Synge, o de la gran estrella de las letras irlandesas, James Joyce, por citar sólo algunos nombres, ha dejado ciertamente en un segundo plano la trayectoria vital y los logros artísticos de un hombre no menos importante, en mi opinión, para el conjunto del panorama literario irlandés del siglo pasado.

²⁵ Cita recogida en su volumen de escritores diversos *Under a Colored Cap: Articles Merry and Mournful with Comments and a Song*, p. 213.

Varios de los biógrafos que han estudiado la figura de O'Casey han hecho referencia a la admiración que el joven John Casey, nombre real con el que fue bautizado el dramaturgo, profesó por los melodramas románticos del autor popular irlandés de finales del siglo XIX Dion Boucicault, y en especial por su obra titulada *The Shaughraun*. En ellas iba a descubrir que es posible romper las convenciones teatrales establecidas para atreverse a yuxtaponer y mezclar géneros tan alejados aparentemente como la tragedia y la farsa, convirtiendo esa premisa en uno de los ejes fundamentales sobre los que girarán sus primeros trabajos teatrales. No debemos olvidar que cuando nuestro autor inicia su trayectoria dramática quedan aun lejos las convulsiones sociales de la década de los treinta. En sus primeros y fallidos intentos por abrirse paso como dramaturgo (entre los que se cuentan las obras cortas *The Frost in the Flower* y *The Harvest Festival*, remitidas sin éxito al Abbey Theatre en otoño de 1919) O'Casey anticipa los temas que años más tarde incorporará a un par de obras de temática puramente “comunista” como *The Star Turns Red* (1940) o *Red Roses For Me* (1942). Su primera obra en ser admitida por el *Abbey Theatre*²⁶, *The Shadow of a Gunman* (1923), que forma junto con *Juno and the Paycock* (1924) y *The Plough and the Stars* (1926) la denominada *Trilogía Dublinesa*, supone un primer anticipo de ese modo de entender la acción teatral, en el que el autor combina

²⁶ El *Abbey Theatre* fue fundado por W.B. Yeats y Lady Gregory en 1904 como Teatro nacional de Irlanda. En sus primeros años, el teatro estaba fuertemente vinculado a los escritores del renacimiento literario irlandés, entre los que se encontraban, además de los ya mencionados W.B. Yeats y Lady Gregory, J.M. Synge y Edward Martyn.

Considero que ningún otro teatro de una nación anglohablante le debe tanto a un dramaturgo como el *Abbey* le debe Sean O'Casey: el éxito de las obras de su *Trilogía dublinesa* contribuyó a paliar los cada vez más escasos ingresos de taquilla en las obras de los autores precedentes, dando pie a una etapa de bonanza, tanto desde el punto de vista económico, como del interés del público dublinés por la cultura autóctona. Con la última de las obras de la *Trilogía*, *The Plough and the Stars*, se produjeron graves disturbios, al situar O'Casey en el punto de mira los errores del nacionalismo irlandés. Todo esto, unido al posterior rechazo de *The Silver Tassie*, propiciaron el exilio en Inglaterra de nuestro dramaturgo.

elementos propios tanto de la comedia como de la tragedia en el marco puramente convencional del teatro naturalista. Fruto de ese eclecticismo va a ser la dificultad que muchos críticos encontrarán para encasillar el conjunto de la obra de nuestro autor. Precisamente a este respecto, Christopher Murray considera en su introducción a las obras de O'Casey que éste siempre tuvo muy en cuenta aquellos rasgos propios del teatro popular, como la farsa, el melodrama, el canto o el baile, para dejar en un segundo plano el concepto puramente académico de género teatral:

Although the early O'Casey has negotiated the modern commitment to realism with a growing preference for fantasy and expressionism, he was always far more comfortable with popular culture than with academic definitions of genre and form. Music hall, variety, farce and especially melodrama were very dear to O'Casey's heart. It is hard to appreciate the antics of Captain Boyle and Joxer Daly without reference to music hall routines; the frequent 'turns' of the procession of characters in *The Shadow of a Gunman* recall the gags of variety or vaudeville; the energetic conflicts between uncle Peter and The Covey or between Mrs Gogan and Bessie in *The Plough and the Stars* bring us into the world of farce; but behind the action of all three plays lies the imperative of Victorian melodrama with reference to the audience: 'make 'em laugh, make 'em cry, make 'em wait.' (Murray, 1998: VIII).

En contraste con las anteriores, su obra de un solo acto *Kathleen Listens In*, estrenada en el Abbey en otoño de 1923, consiste en una sátira política en la que el autor hace uso de las técnicas expresionistas de moda durante la época. O'Casey establece aquí un paralelismo entre los principales personajes que aparecen en la obra (el defensor del Estado Libre irlandés, el republicano, el obrero y el agricultor) con las diversas facciones y partidos políticos que pugnaban por hacerse con la hegemonía en el recién nacido Estado Libre de Irlanda. Junto con este primer ensayo de teatro expresionista, no podemos olvidar *The Silver Tassie* (1928), obra que, como veremos más adelante, supuso la ruptura temporal de la relación de O'Casey con la dirección del Abbey Theatre, encabezada por el dramaturgo W.B. Yeats. En ella, un autor profundamente desencantado con los postulados nacionalistas y cada

vez más comprometido con las víctimas inocentes de la pobreza, los conflictos y la falta de justicia en la sociedad de su época realiza una amarga denuncia de la inmoralidad que suponen las guerras y del sufrimiento que éstas infligen en el ser humano. No deberíamos dejar de lado el hecho de que la República de Irlanda consigue su independencia en 1922, por lo que en el momento en el que el dramaturgo está escribiendo esta obra, Irlanda se halla inmersa en plena guerra civil entre diversas facciones nacionalistas. Cabe destacar que O'Casey se adelanta a otros autores mencionados anteriormente como Brecht y Miller, al incluir entre sus temas principales ciertos asuntos espinosos de la realidad sociopolítica del momento, con el firme convencimiento de que las circunstancias le obligan a ello. Como Ronald G. Rollins nos recuerda, "O'Casey early experiences in a harsh and difficult Dublin milieu compelled him to confront an ugly and fragmented reality, and trained him in the art of survival in a decaying disease-pervaded slum world where concern for shelter, food and employment were part of the continuing crisis." (Rollins, 1979: 5). Sus dramáticas vivencias en la Irlanda posterior a la revuelta de 1916 y la guerra civil de principios de los años veinte modulan su abanico temático y le hacen anticiparse a la problemática planteada por otros dramaturgos algunos años más tarde, ya a lo largo de las décadas de los años treinta y cuarenta. Como veíamos en el capítulo anterior, Brecht asume su compromiso como dramaturgo a partir de 1926 con su obra *Die Heilige Johanna der Schlachtföfe*, en la que incide en la crítica, en clave marxista, a la explotación de la clase trabajadora, mientras que Miller inaugura su serie de dramas sociales en 1947 con su obra *All my Sons*.

Hugh Hunt considera que O'Casey confirma con *The Silver Tassie* su intención de establecer con el expresionismo un modo más eficaz de arrojar alguna

luz sobre los problemas más candentes del momento, al considerarlo más apropiado que el naturalismo de sus obras anteriores para retratar las calamidades de la Primera Guerra Mundial o el deplorable estado en el que se encontraba Irlanda tras la conclusión de la guerra civil. Al mismo tiempo, el autor ampliará definitivamente su campo de visión, restringido hasta entonces casi en exclusiva a retratar el microcosmos de su Dublín natal en los años cruciales de la lucha por la independencia irlandesa: “But how was he to show the Great War itself? For this he needed a larger canvas than the one he had used for the 1916 Rising. Naturalism was not enough; he would use the expressionist techniques he had observed in the plays of Strindberg and others in the productions of the Dublin Drama League.” (Hunt, 1980: 59). El propio O’Casey defenderá ese giro estilístico en su trayectoria teatral y mostrará su desacuerdo con la negativa de Yeats a incluir su obra en la programación del Abbey Theatre de Dublín, como refleja el crítico Thomas Quinn Curtiss:

“That was the turning point of my writing career,” declared O’Casey. “I wanted to change trains, to experiment with the expressionistic technique, to broaden the scope of the stage. I was through with photographic and gramophonic realism. My move was indignantly resented. Yeats rejected the play for the Abbey saying I had no subject, as I wasn’t interested in the Great War. Now, wasn’t that a silly thing to say? Everyone was interested in the Great War, and the Great War was interested in everyone. It reached out to touch all the living. Its evil was not confined to the trenches and battlefields.” (Lowery, 1985: 22).

El mismo O’Casey defenderá años más tarde en su colección de ensayos críticos con el conservadurismo del teatro británico de la época denominada *The Flying Wasp* esa decisión de optar por un estilo en el que la imaginación, la fantasía, la música y la canción tuvieran por fin cabida en la obra teatral: “We do not want merely an excerpt from reality; it is the imaginative translation of reality, as it is seen through the eye of the poet, that we desire. The great art of the theatre is to suggest, not to tell openly; to dilate the mind by symbols, not by actual things, to express in

Lear a world's sorrow, and in *Hamlet* the grief of humanity.” (O’Casey, 1937: 123). Sin embargo, su particular concepción del hecho teatral iba a basarse en rechazar de ahí en adelante la fidelidad exclusiva a cualquier corriente artística. La adopción del expresionismo en *The Silver Tassie* supondrá para él un paso cualitativamente importante en su evolución como dramaturgo, y una herramienta novedosa para investigar esa nueva vía con la cual expresar una “imaginativa traducción de la realidad” a la que, como veíamos anteriormente, hacía referencia en sus ensayos recogidos en *The Flying Wasp*. En palabras de Eamonn Hughes, O’Casey no pretende con *The Silver Tassie* realizar una ruptura drástica con las obras de la *Trilogía dublinaesa*, sino establecer un nexo de unión con su obra posterior: “*The Silver Tassie*, instead of being (as is usually thought) a barrier between the earlier good and the later bad, the earlier realist and the later experimental works, is actually a bridge between the early and the late work which allows for continuity and development both formally and politically.” (Hughes, 2005: 154). Como veremos más adelante, O’Casey tampoco abandonará por completo el recurso al naturalismo, sino que dotará a sus obras posteriores con un estilo rabiosamente personal, aspecto que le hará pasar a la historia como un dramaturgo, a nuestro entender, ciertamente irrepetible.

Hastiado por el absurdo conflicto de intereses surgido en el seno del nacionalismo irlandés tras la proclamación de la República, O’Casey evoluciona ideológicamente hasta posiciones puramente izquierdistas a lo largo de la década de 1920, y expande su visión del mundo al exiliarse a Londres tras la polémica suscitada con *The Silver Tassie*. Según Hunt, sin embargo, no podemos hablar aún del dramaturgo entregado al comunismo en cuerpo y alma, sino del dramaturgo cada

vez más involucrado en la problemática social originada tras la recesión económica durante la década de 1930: “As yet Seán had not fully committed himself to Communism. He had seen the failure of capitalism in the Wall Street crash and the subsequent depression, and had also seen the failure of the Labour Party’s brand of socialism in the collapse of the second Ramsey MacDonald administration. [...] It is not until his next play, *The Star Turns Red*, that O’Casey reaches a more explicit political attitude with his final acceptance of Communism.” (Hunt, 1980: 79).

Son precisamente los efectos colaterales de la depresión, el desempleo y la pobreza para millones de personas en el mundo occidental, junto con el advenimiento del fascismo en Europa y el posterior estallido de la Segunda Guerra Mundial los factores que servirán de marco a sus posteriores tragedias de tono moralizante, entre las que se encuentran *Within the Gates* (1933), *The Star Turns Red* (1940), *Red Roses For Me* (1942) y *Oak Leaves and Lavender* (1946). En este sentido, O’Casey, al igual que Hellman, Miller u Odets, es hijo de un momento histórico determinado y no puede sustraerse a su influencia. La literatura como mero vehículo de expresión no basta para combatir la injusticia; para nuestro dramaturgo son imprescindibles, además, la ideología, la pujanza del grupo, y la fe en la fuerza de la clase trabajadora.

La primera de estas tragedias nos muestra el Hyde Park londinense como representación simbólica de la nación británica durante los años de la depresión. Mediante el uso de cánticos y de símbolos representativos de los distintos estamentos sociales, O’Casey construye la que, según algunos críticos como Bernard Benstock, es su primera obra enteramente expresionista, con la que el autor pretende destruir la tradicional presentación naturalista de los personajes y recuperar el significado

poético de la obra teatral: “It was expressionism in particular that O’Casey espoused in the 1930s from his London place of exile. *Within the Gates* depends throughout its four acts on verse choruses, archetypal characters without individualized identities, seasons and time of day that change with each act, and even transformations that take place in the statue which dominates the stage.” (Benstock, 1970: 17).

Por otro lado, con *The Star Turns Red* comprobaremos el esfuerzo del autor por compatibilizar su fe religiosa, a la que nunca renunció, con el convencimiento de que sólo el comunismo será capaz de ofrecer la solución al caos reinante en la Europa de aquel momento. Con estos presupuestos ideológicos y con la defensa a ultranza del comunismo convertido en el eje central del argumento, O’Casey recurre a imágenes de corte alegórico y simbolista (la estrella de Belén en la torre de la Iglesia que pasa a convertirse en la estrella roja comunista, o los retratos de Lenin y del obispo de Dublín a izquierda y derecha respectivamente) para enfatizar la idea del conflicto existente entre dos sistemas antagónicos a lo largo de la obra. Por lo demás, el tono expresionista que preside el desarrollo de la acción no contribuye a la calidad final del producto, que, como veremos más adelante, fue denostado por su excesivo afán propagandístico. En opinión de Hunt, O’Casey decidió tratar *The Star Turns Red* como una “morality play” alegórica, “again making use of expressionist techniques and also some of the characteristics of the medieval morality plays. [...] Above all shines the silver star of Bethlehem, which, as the play ends, turns red to the strains of the Internationale, prophesying the eventual victory of the proletariat over the forces of Fascism and the power of the priesthood, and symbolising O’Casey’s attempts to equate Christianity with Communism. (Hunt, 1980: 96-7).

Por lo que respecta a *Red Roses For Me*, podemos destacar que continúa la línea marcada por *The Star Turns Red*, al mostrar el sueño de O'Casey del triunfo final del comunismo, pero se diferencia de ésta en el tratamiento de los personajes. En *Red Roses For Me* comprobamos cómo el peso del argumento recae en personajes de carne y hueso, en contraposición a los prototipos alegóricos y abstractos del bien y el mal que polarizaban la acción dramática de su anterior obra de corte comunista. Una vez más coincidimos con Hunt en su apreciación de que la obra consigue, en su mezcla de simbolismo y realismo, lo que nuestro autor hubiera deseado conseguir años atrás con *The Silver Tassie*. Ambas obras tienen en común el uso de escenas expresionistas y la incorporación de canciones de las cuales toman sus respectivos títulos, pero el mensaje que se nos intenta transmitir es diferente: “*The Silver Tassie* reflects the pessimist philosophy of the post-war twenties in the fatalism of the war-crippled footballer and his blinded companion. *Red Roses*, on the other hand, presents an act of faith in the enlightened spirit of the young and in the future as symbolised in its theme-song.” (Hunt, 1980: 111).

Continuando con su combinación de estilos y géneros, entre los que introduce elementos surrealistas y del teatro del absurdo, dedicará sus comedias moralizantes *Cock-a-Doodle Dandy* (1949), *The Bishop's Bonfire* (1955) y *The Drums of Father Ned* (1958), y alguna de sus obras cortas de estilo fantástico escritas igualmente a lo largo de esa década como *Figuro in the Night* y *The Moon Shines on Kyleneamoe* a criticar con severidad el materialismo y el tono conservador y ultra-católico que presidía la vida en la República de Irlanda durante aquella época, tarea a la que se consagrará en cuerpo y alma hasta el momento de su fallecimiento pocos años más tarde.

Como sostiene Christopher Murray, la encendida defensa que O'Casey realizó de su propuesta teatral no es más que un reflejo de las propias contradicciones vitales del autor, y de su relación de amor-odio con una patria que le había dado la espalda en multitud de ocasiones. De este modo, y a través de sus diferentes trabajos, O'Casey nos hará partícipes de sus propias circunstancias personales y del errático camino hacia la independencia del país que le vio nacer: "O'Casey's drama embodies not only his own biography but the contradictory course of national self-definition. In his plays the coming of age of the new Irish state is graphically recorded." (Murray, 2000: 91).

En cualquier caso, y como hemos podido observar, O'Casey se ha caracterizado por ser un dramaturgo que construyó a partir de su autodidactismo un estilo radicalmente propio, libre de ataduras y de influencias académicas, y más cercano a la tradición popular que a las corrientes más innovadoras en vigor en aquel momento. Sin embargo, como destaca el profesor Murray, nuestro dramaturgo siempre matuvo una mentalidad muy abierta con respecto a las corrientes teatrales del momento y a las influencias innovadoras que otros autores pudieran aportar:

His *Letters*, so ably edited in four volumes by David Krause, offer further evidence of O'Casey's lively range of interests. From Strindberg to Beckett, from Gorki to Arden, from O'Neill to Osborne, he was fully aware of the trends and experiments in modern drama. The major influences, however, were Shaw, Strindberg and O'Neill in the international theatre, Boucicault, Yeats and Synge in the Irish theatre. [...] O'Casey has stood at the centre of modern developments in the theatre. (Murray, 2000: 89).

Con respecto a la valoración de la evolución estilística de nuestro dramaturgo por parte de la crítica, Murray considera que hasta que no se produzca un cambio sustancial en los criterios de valoración de la crítica actual, que privilegian aquellos rasgos más propios del realismo en el plano teatral, la obra de O'Casey posterior a su *Trilogía dublina* seguirá sufriendo la desidia del aficionado teatral actual: "Until

the language of criticism gets away from the old, predictable insistence on realism as the only criterion by which to measure O'Casey, the later plays are unlikely to enter the repertory in the same way as the three Dublin plays.” (Murray, 2000: 90).

Pero no sólo Sean O'Casey llegó a desconcertarse ante los tópicos y el encasillamiento de la crítica. Arthur Miller discrepó en diversas ocasiones con aquellos críticos que se empeñaban en declararle como “el gran autor realista del teatro norteamericano del s. XX”. En varios de sus ensayos, como en *Notes on Realism* (1999), Miller insiste en que el teatro es una convención y que ha de ser el espectador quien decida hasta qué punto lo que está sucediendo sobre el escenario es o no real. A este respecto, Susan Abbotson nos recuerda la opinión que Miller sostiene en su ensayo, en el que considera que la experiencia de personajes, situaciones y lenguaje conviviendo en un escenario nunca puede constituir un reflejo perfecto de la realidad: “Realism, Miller asserts, is more complex than many would allow [...] pointing out that no play can reflect true reality because it is always a play.” (Abbotson, 2007: 258).

Antes de terminar con nuestro análisis de los postulados estéticos de O'Casey, considero que puede resultar concluyente citar las palabras del propio dramaturgo recogidas en el documental de la televisión pública irlandesa (RTE) *Under a Coloured Cap* en 2004. En este documental, dirigido por su hija Shivaun, O'Casey reflexiona acerca de los elementos que, en su opinión, debería contener el teatro moderno, y también acerca de las diversas corrientes artísticas que él mismo llegó a cultivar a lo largo de su trayectoria teatral. Como veremos, O'Casey mantiene ante el realismo una posición muy similar a la de Miller:

It (the drama) ought to contain a combination of all of the arts; there ought to be music in it and ballet in it, and of course, dialogue in it – good dialogue in it.

[...] I tried to do that ever since I dropped off writing what was called ‘realism’ – though honest to God, I don’t know and never did know and never will know what exactly realism means or any of the other forms to which names are given, such as Expressionism, Impressionism, Realism and all that sort of thing. They are all mysteries to me. (O’Casey, 2004).

III. 2. SEAN O’CASEY: SU VIDA, EVOLUCIÓN IDEOLÓGICA Y LOS ECOS DE SU FIGURA EN EL MUNDO ACTUAL.

El 30 de Marzo de 1880 John Casey (más tarde explicaremos el cambio de forma en su nombre y apellido) nace en Lower Dorset Street, Dublín. Era el menor de cinco hermanos que de un total de ocho, aunque algunas fuentes apuntan que eran trece, sobrevivieron los primeros y más decisivos años de la infancia. Su infancia transcurre en un entorno protestante de clase media-baja ensombrecido por varios factores que van a marcar la posterior personalidad de John. El primero de ellos es la muerte en septiembre de 1886 del cabeza de familia Michael Casey a la temprana edad de 49 años, paralítico tras resultar herido en la columna vertebral en enero de

ese mismo año. El fallecimiento de Michael, modesto oficinista de la Irish Church Mission, va a abocar a la familia a una penuria económica de la cual John no va a librarse hasta muchos años más tarde. Sus hermanos mayores, Michael y Tom se enrolan en el ejército, y su hermana Ella se escapa de casa para casarse con un



Casa natal del autor, Lower Dorset St.

trompetista. Su madre, Susan Archer, va a luchar por sacar adelante a Archie y a John, los dos hijos que quedan a su cargo, en una casa de renta protegida situada en Inishfallen Parade, una pequeña calle de viviendas populares al norte de la ciudad de Dublín. Susan se constituirá en el principal apoyo para John y en el modelo de figura femenina sacrificada por sus hijos en ausencia de la figura paterna, hecho que más

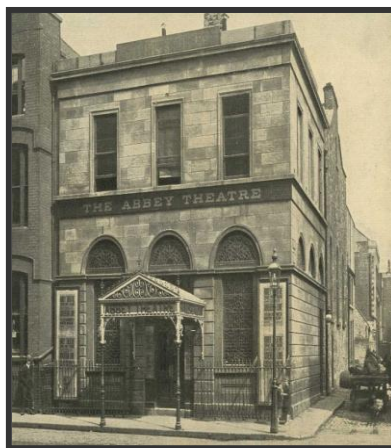
tarde nuestro autor reflejará en sus primeras producciones dramáticas. Un ejemplo de ello puede ser el personaje de Juno Boyle en su obra *Juno and the Paycock*.

Otro factor determinante en la formación de la personalidad de John Casey va a ser su mala salud, debida por una parte a una dieta insuficiente, según algunas fuentes se reducía a pan duro y té como único sustento diario, y por otra a los problemas oculares, causados por un tracoma en el ojo izquierdo, que le obligará a forzar la visión de su ojo derecho, el cual desgraciadamente se verá afectado por causa de dicho sobreesfuerzo. Su único alivio consistiría en lavar sus ojos con agua caliente varias veces al día. Dicha enfermedad crónica, que condicionará su escolarización irregular y lastrará su salud hasta el final de sus días, se debió con toda probabilidad al hacinamiento y la falta de higiene en que transcurrieron los primeros años de su vida en uno de los vecindarios más humildes de Dublín a finales del siglo XIX.

El tercer factor que influirá en la configuración de la personalidad del futuro dramaturgo será, como anteriormente hemos apuntado, la educación intermitente, escasa y poco reglada de sus primeros años, que dará a su producción literaria posterior un toque fuertemente personal debido a una formación de carácter principalmente autodidacta. A las lecturas de obras de Shakespeare y otros clásicos de la biblioteca de su padre se suman a partir de los 11 años las visitas esporádicas junto con su hermano Archie al *Queen's Theatre* de Dublín. Precisamente a través de su hermano y de la lectura de las obras del dramaturgo George Bernard Shaw, John Casey va a descubrir una temprana afición al mundo del teatro, hecho que se demuestra en su participación en obras de aficionado durante su adolescencia. Hacia 1895 interpreta el papel del Padre Dolan en la obra *The*

Shaughran, del dramaturgo irlandés especialista en melodramas, Dion Boucicault, y el de Enrique VI en la obra de Shakespeare del mismo nombre en el *Mechanics' Institute*, en Abbey Street, conocido años más tarde como *Abbey Theatre*. Christopher Murray sostiene que, junto a la Biblia, Shakespeare va a convertirse en la influencia literaria más importante en la obra futura de nuestro autor: “the history plays, in particular, offered him a model for dramatising politics colourfully. His general view of Shakespeare, however, was far from idolatrous. He believed in a Shakespeare for the workers, a Shakespeare stripped of the cultural trappings which, until the 1960s, rendered the plays elitist.” (Murray, 2000, 89).

Es preciso que nos detengamos por un instante en este punto para comentar brevemente el panorama cultural irlandés de la época, lo cual nos ayudará a situar con mayor facilidad la figura de nuestro autor en el contexto histórico en que le tocó vivir. En 1898 una serie de personalidades profundamente comprometidas con el resurgimiento de la lengua y cultura vernáculas, como W. B. Yeats, Edward Martyn, George Moore



Abbey Theatre en la década de 1920.

y Lady Gregory fundaron el *Irish Literary Theatre*, cuyas actividades comenzaron el 9 de mayo del año siguiente con la puesta en escena de la obra de Yeats *The Countess Cathleen*. En 1902 un grupo de actores aficionados unen sus fuerzas con las de Lady Gregory y Yeats para formar la Irish National Theatre Society, algunas de cuyas producciones son estrenadas en Londres un año más tarde. Una de las más fervientes admiradoras de la actividad de esta sociedad teatral irlandesa, la acaudalada Ms. A.F.Horniman, decidirá en 1904 comprar el mencionado *Mechanics'*

Institute para transformarlo en el mundialmente famoso *Abbey Theatre*, y para cederlo en usufructo a la Irish National Theatre Society junto con una cantidad anual para sufragar los gastos de mantenimiento.

Por lo que a John Casey respecta, y aún lejanos los tiempos en que su labor se vería reconocida en el ámbito del *Abbey Theatre*, se tiene constancia de que tratará de suplir su falta de escolarización mediante la lectura voraz de las obras de la biblioteca paterna, de entre cuyos autores elegirá a Byron, Keats, Shelley o Tennyson, entre otros.

A los catorce años se ve obligado a abandonar la escuela para comenzar a trabajar y aportar así algún ingreso extra a la exigua economía familiar. Se sabe que el primero de sus múltiples empleos consistió en ser mozo de almacén en una ferretería. Más tarde trabajaría como chico de los recados, picapedrero y portero, entre otros trabajos, tras los cuales pasaría largas temporadas en el paro. En 1903 consigue su empleo más estable como trabajador en la compañía ferroviaria “Great Northern Railway of Ireland”, compañía en la que trabajará hasta 1911. De su escaso salario ahorra cuanto le era posible para comprar libros con los que seguir cultivándose y ampliar así su visión del mundo: la lectura de las obras de Darwin, Ruskin y Shaw influirá, junto con la Biblia, en el pensamiento futuro de nuestro autor. Es precisamente en esta época de su vida en la que comienza a fraguarse una incipiente toma de conciencia política y un evidente compromiso con lo irlandés. En lugar de implicarse de lleno en la militancia sindical o de carácter socialista, se decanta en un principio por orientar sus intereses hacia la defensa de los valores históricos y culturales relacionados con el pasado de Irlanda y por conocer los mitos celtas que tanta influencia ejercerían en la dramática historia del pueblo irlandés. Se

afilia por entonces a la “Gaelic League”, organización formada en 1893 para promover el aprendizaje y uso del gaélico en toda la isla, de la que llega a ser secretario. En ella aprende a leer y a escribir en gaélico y, en un arrebatado romántico, decide transformar su nombre y apellido de John Casey a Sean O’Cathasaigh, de claras resonancias gaélicas. Algunos años más tarde, en 1923, se decantará por una postura intermedia, quizá motivada por el deseo de librar a su propio nombre de connotaciones nacionalistas, y adoptará la versión con la que va a ser finalmente conocido en los ámbitos literarios: Sean O’Casey.

Participa igualmente en la “Gaelic Athletic Association”, fundada en 1884 para ayudar a difundir los deportes autóctonos como el *hurling* y el fútbol gaélico, e incluso llega a colaborar en la puesta en marcha de una banda de gaitas irlandesas, la “St. Laurence O’Toole Pipe Band”. En mayo de 1907 su nombre aparece por primera vez en público al publicarse uno de sus artículos, ‘Sound the Loud Trumpet’, en el que ataca la política educativa del gobierno, en la publicación periódica *The Peasant and Irish Ireland*. Un año más tarde decide implicarse en la militancia más puramente nacionalista, a instancia de algunos conocidos de la “Gaelic League” que simpatizaban con el republicanismo, por lo que se afilia a la organización revolucionaria *Irish Republican Brotherhood* (IRB), que años más tarde daría origen al *Irish Republican Army* (IRA).

Su compromiso con la causa republicana es cada vez mayor, llegando incluso a criticar la actividad del por aquel entonces pequeño núcleo de socialistas dublínenses, cuyas ideas anticapitalistas le parecen fuera de lugar en el momento histórico en el que vive la Irlanda de principios del siglo pasado. Todo parece indicar

que por el momento la idea primordial de O'Casey pasa por conseguir para Irlanda el estatus de república independiente y libre de las influencias de la metrópoli británica.

Sin embargo, pronto comienza a dudar de la sinceridad del movimiento nacionalista ante su incapacidad de hacer frente al severo dogmatismo de la Iglesia Católica irlandesa de la época. El historiador John Newsinger destaca al respecto una anécdota recogida de los escritos autobiográficos de O'Casey que puede ilustrar a la perfección el desencanto de nuestro personaje hacia dos de los pilares sobre los que se asentaba la ideosincrasia irlandesa de las primeras décadas del siglo XX: el catolicismo y el nacionalismo:

The third and most important volume of autobiography, *Drums Under the Window*, contains his own account of how he organized a social gathering in the country outside Dublin, with singing and dancing, one fine summer sunday evening, between the Drumcondra and St. Margaret's branches of the Gaelic League. The dancing was well underway when the St. Margaret's curate arrived on his bicycle, sent by the parish priest to disperse the sinful and ungodly gathering together of single men and women that was a scandal and a crime before God. To O'Casey's amazement they went. [...] Not that O'Casey adopted a sectarian, or anti-Catholic stance. Far from it. Although he had been brought up a Protestant and had become an avowed atheist after reading Darwin's *Descent of Man*, O'Casey took his stand, not against the Roman Catholic Church as such, but against the narrow puritanical conservatism of the Irish Church. (Newsinger, "Praise", 1997: 230-231).

En junio de 1909 se produce un hecho crucial que marcaría profundamente la trayectoria vital e ideológica del por entonces joven obrero del ferrocarril: James Larkin, el famoso "Prometheus Hibernica" de los escritos del futuro dramaturgo, funda el *Irish Transport and General Workers' Union* (ITGWU), sindicato que en poco tiempo unificaría a los trabajadores irlandeses de diversas ramas, y que supondría desde el principio una afrenta al poder absoluto que los movimientos nacionalistas ejercían sobre el conjunto del proletariado irlandés. No es que el sindicato presidido por Larkin renunciara a las tesis sostenidas por el movimiento nacionalista, más bien al contrario. La gran diferencia con respecto a organizaciones

como la *Irish Republican Brotherhood* (IRB), y la originalidad que suponía su propuesta, estribaba en anteponer el sindicalismo al nacionalismo, aun siendo partícipe de ambos. Para Larkin, la clase trabajadora irlandesa era el pilar sobre el que reposaba la nación, por lo que cualquier organización nacionalista debía ser juzgada con respecto a su actitud hacia la clase obrera.

O'Casey fue uno de tantos obreros irlandeses que se vieron fascinados por la figura carismática de James Larkin, héroe de la clase trabajadora, definido por John Newsinger como “a giant among men, sent to bring the working class not just material but also cultural improvement; to put not just bread, but flowers on the table.” (Newsinger, 1985: 223).

En 1912 Larkin funda, junto con James Connolly, el *Irish Labour Party* y pone en marcha la publicación *Irish Worker*, en la que O'Casey colaborará posteriormente. Su afiliación al sindicato y su negativa a aceptar el chantaje de la patronal durante la huelga del transporte de 1911 le costarán su puesto de trabajo en los ferrocarriles irlandeses, hecho que le llevará a tomar una



O'Casey a la edad de 30 años.

conciencia progresiva sobre la necesidad primordial de combatir la pobreza y el hambre que asolan a la sociedad irlandesa de la época.

Sin embargo, aún habrían de transcurrir un par de años más hasta que nuestro hombre dejara de lado su ardor nacionalista romántico para implicarse total y definitivamente con la causa obrera. De hecho, en febrero de 1913, el *Irish Worker* publica un artículo firmado por “Euchan” (pseudónimo utilizado por el escritor y dramaturgo socialista Andrew Patrick Wilson) titulado ‘The Rebel Movement:

Labour and Its Relation to Home Rule’, en el que el autor criticaba la obsolescencia del nacionalismo republicano y defendía la victoria del socialismo a través de la democracia. Para Wilson, la batalla a librar en el futuro debería ser la del proletario contra el capital, no la de la restauración de las supuestas glorias del pasado gaélico nacional. En una carta al autor del artículo, O’Casey trata de fundamentar la que en su opinión debería ser la adecuada relación entre la clase obrera y el movimiento republicano, rechazando vehementemente la tesis de la lucha futura entre capitalismo y proletariado y abogando por la primacía de la lucha por la soberanía y por la defensa de los valores propios de la cultura irlandesa. En las reflexiones que se apuntan a continuación el autor deja entrever el escepticismo que por entonces aún mantenía con respecto al incipiente movimiento obrero irlandés; en ellas se anticipa el tono aleccionador y pretendidamente didáctico que se haría patente en sus escritos posteriores:

Ireland’s future battle will be, ‘Euchan’, the continuance of the fight that has gone on since the thievish Normans came to Ireland with their English civilisation. We are out to overthrow England’s language, her political government of our country, good and bad; her degrading social system [...] The delivery of Ireland is not in the Labour Manifesto, good and salutary as it may be, but in the strength, beauty, nobility and imagination of the Gaelic Ideal.
(Newsinger, 1985: 224).

Así pues, O’Casey se mantiene firme en su postura acerca de la supremacía de la lucha nacionalista, en la que deberían integrarse las reivindicaciones de la clase obrera. La polémica entre nuestro autor y Euchan se prolongaría un mes más; éste último iba a remitir un artículo al *Irish Worker* en el que acusa a O’Casey de miopía política y de vivir en el mundo irreal del sueño nacionalista. A continuación, sostiene que la lucha del futuro en Irlanda sería la del capitalista contra el obrero, y trata de hacerle comprender que lo más conveniente para los trabajadores sería unir sus

fuerzas e integrarse en un único movimiento que defienda sus reivindicaciones: “Ireland as a part of the British Empire or the completely separated land my critic desires will still be governed by the capitalist class unless the workers combine now. Will my critic tell me or the readers of this paper how the Irish workers can better their condition outside of the Labour Movement?” (Newsinger, 1985: 225).

Como vemos, nuestro autor mantendrá durante la primera mitad de la década una posición ideológica intermedia, pero aún más cercana al nacionalismo que al laborismo. En su opinión, la lucha de la clase trabajadora contra el capital, pese a su legitimidad, no tenía aún sentido en una Irlanda sometida al yugo británico, origen de todos los males que han aquejado históricamente a la nación, por lo que habría que conceder una prioridad absoluta a la lucha por la independencia irlandesa. De hecho, en un artículo aparecido en marzo de 1913 en la revista *Irish Freedom*, perteneciente a la *Irish Republican Brotherhood*, O’Casey insta a los trabajadores irlandeses a recelar ante la tentación del socialismo y poner todo su empeño en la consecución de una Irlanda republicana e independiente, cuya esencia histórica contribuirá al bienestar de las clases trabajadoras:

But woe unto us if we hand over our ideals to be squared and shaped and glossed by those who would write in our skies that socialism is Ireland’s hope...Our social progress, present and future, must be garnered from the inspiration, the purity, the fulness of Ireland’s past [...] The men who are linked to Wolf Tone’s soul are mainly toilers, and their condition must be better in a Republican Ireland. (Newsinger, 1985: 226)

El alejamiento de O’Casey de los postulados nacionalistas no se producirá, sin embargo, de forma inmediata. Su creciente compromiso con la causa socialista, debido en gran parte a la admiración hacia la figura de Larkin, le hará poner en una balanza su idealismo romántico con respecto a una Irlanda unida en la lucha contra el dominio británico y la militancia política al servicio de los trabajadores y de sus

familias. Sin embargo, los acontecimientos que se producirán ese mismo año pondrán a prueba, como comprobaremos a continuación, la fidelidad inquebrantable de O'Casey hacia la causa republicana. El famoso "Dublin Lockout" de agosto de 1913, iba a convertirse en la piedra de toque que establecería la futura relación de los trabajadores con los militantes nacionalistas del IRB. Usando las armas del cierre patronal, la *Dublin Employers' Federation*, presidida por William Martin Murphy, pretendía evitar que los trabajadores de los tranvías de Dublín se afiliaran al sindicato de James Larkin. John Newsinger afirma que el "Dublin Lockout" supondría algo más que el clásico conflicto entre patronal y sindicato al que se pone fin mediante un acuerdo entre ambas partes. En su opinión, ésta fue en realidad una lucha soterrada que determinaría el equilibrio de poderes entre patronos y obreros en la Irlanda que iba a surgir tras la anunciada aprobación del "Home Rule", la deseada autonomía irlandesa, por parte del parlamento británico.

La apatía con que el IRB acogería la petición de O'Casey de establecer vínculos con el laborismo irlandés, desaprovechando la oportunidad de exhortar al conjunto de sus militantes a unir sus fuerzas con las de los sindicalistas de la ITGWU en la lucha por una causa justa, iba a herir profundamente la sensibilidad de nuestro autor. Ante tal desidia, tomaría la determinación de dimitir de sus cargos, abandonando la IRB para centrarse de una vez por todas en la lucha por la defensa de los intereses de la clase obrera: "When he failed to get Larkin's Labour cause accepted he resigned from both the Gaelic League and the IRB and became increasingly hostile to what he considered middle-class nationalism." (Hunt, 1980: 29). Pese a todo, continúa prestando su ayuda a actividades de la organización como las clases de gaélico y la banda de gaitas St. Laurence O'Toole.

O'Casey decide entonces dar un paso más en su particular lucha por la justicia social, al convertirse en el secretario del *Women and Children's Relief Fund*, comité de ayuda a las familias de los trabajadores afectados por el "Dublin Lockout". Con objeto de elevar la moral de los trabajadores en tan difícil trance organiza para ellos veladas teatrales en el Liberty Hall. Las crónicas de la época cuentan que durante los siete meses de duración del cierre se ven afectados más de 20.000 trabajadores, lo cual lógicamente repercute en sus familias, estimando la cifra total en torno a las 100.000 personas, es decir, un tercio aproximadamente de la población del Dublín de principios del siglo pasado. Consciente de la dificultad de conciliar su pertenencia a los dos mundos, el nacionalista y el proletario, los acontecimientos que estaban por llegar le harían decantarse definitivamente por la lucha de clases. Ante los ataques a los huelguistas por parte de la policía y de esquiroles armados a finales de ese mismo año, el sindicato de Larkin decide formar a principios de noviembre una fuerza de autodefensa de los trabajadores conocida como *Irish Citizen Army* (ICA), con el objetivo fundamental de defender a los huelguistas contra los brutales ataques de la policía. Aunque algunos miembros de la IRB son finalmente partidarios de efectuar un giro ideológico hacia la izquierda, la directiva de la organización va a inclinarse por la neutralidad política y por no implicarse ni en favor ni en contra de los sindicatos.

El movimiento independentista irlandés adquiere por entonces un nuevo rumbo, con la fundación de la *Irish Volunteer Force* (IVF),²⁷ organización

²⁷ La *Irish Volunteer Force* (IVF) era una organización paramilitar nacionalista creada en Dublín el 25 de Noviembre de 1913 en respuesta a la *Ulster Volunteer Force*, de carácter Unionista. Unos 1.300 miembros de la IVF participaron en el "Easter Rising" en 1916, y a partir de Enero de 1919 grupos locales comenzaron una guerra de guerrillas contra unidades policiales y del ejército británico, originando la guerra anglo-irlandesa que duraría hasta 1921. Tras el tratado de paz, una minoría de sus

paramilitar creada con la intención de actuar de catalizador del fragmentado panorama del nacionalismo irlandés. En marzo de 1914, O'Casey es elegido secretario general del ICA, y se encarga de redactar sus estatutos, pero no tardará demasiado en discrepar seriamente con algunos miembros del comité ejecutivo, como la condesa Markiewicz y James Connolly, que mantenían una postura favorable a estrechar lazos de unión con la recién creada IVF, que sin embargo había excluido al sindicato de James Larkin de las reuniones previas a la formación de la plataforma nacionalista. A este respecto, nuestro autor denuncia desde las páginas de la publicación sindical *Irish Worker* la marginación del mayor sindicato del país en el proceso constituyente de la IVF, atacando a la organización paramilitar por contribuir a la división del movimiento nacionalista irlandés en dos facciones hostiles. Su indignación iría en aumento al comprobar cómo los elementos más reaccionarios de entre la patronal dublina iban a acabar engrosando los puestos más altos en el escalafón del comité ejecutivo de la IVF. En opinión de John Newsinger, la razón por la cual se excluye a la ITGWU del proceso fundacional de la IVF se debería al rechazo que hubiera suscitado la presencia de Larkin y sus hombres entre los sectores más conservadores de la sociedad irlandesa del momento: “To have invited the participation of the ITGWU would have meant that many of the more respectable participants would have refused to be involved. [...] In the conditions of class war prevailing in Dublin in November 1913, the IRB had to choose between the ITGWU and the Home Rulers of the United Irish League, and they chose the latter.” (Newsinger, 1985: 228). Desde su cargo como secretario del

miembros se integró en el recién creado Ejército irlandés (los “regulares”), mientras la gran mayoría, cerca del 80%, se organizaría para luchar contra las fuerzas gubernamentales durante la Guerra Civil de 1922-23.

ICA no tardará en proponer la reelaboración de la estrategia de la organización para convertirse en una alternativa creíble a la IVF. Para ello, se encarga de redactar sus estatutos, resumidos en cuatro puntos principales que expondría en una asamblea general a finales de ese mismo mes: que la propiedad moral y material de Irlanda pertenece al pueblo irlandés (1); que el ICA defenderá la unidad absoluta de la nación irlandesa (2); que uno de los objetivos de la organización será luchar por la superación de las desigualdades que afectan al pueblo irlandés (3); que el ICA aceptará en sus filas a todos los que acepten el principio de igualdad de derechos de los irlandeses (4).

El objetivo primordial de O'Casey durante estos meses va a ser, por tanto, el de tratar de atraer a la causa del ICA no sólo a aquellos sectores republicanos descontentos con las posturas extremistas de los *Volunteers*, sino también al mayor número posible de trabajadores, para cuya defensa había sido creada la organización. El siguiente paso en la estrategia del futuro dramaturgo será proponer a la organización que dé un ultimátum a la condesa Markiewicz para que dimita de su cargo en la directiva del ICA, por estar igualmente afiliada a la IVF. Su resolución, que contaba con el beneplácito de Larkin, no salió adelante, por lo que finalmente toma la decisión de dimitir de su cargo en julio de 1914. Su alejamiento de la organización tuvo igualmente que ver con la mala relación mantenida con otro de los miembros fundadores, el anteriormente mencionado James Connolly, que se hace cargo de la jefatura del ICA tras la marcha de Larkin a los Estados Unidos en octubre de ese año para realizar una gira por diferentes ciudades en la que pretendía dar a conocer a la organización y de paso tratar de recaudar fondos para sufragar sus actividades. Sean O'Casey no perdonará a Connolly, fundador junto con Larkin del

Irish Labour Party, el haber estrechado lazos con la IVF. En su opinión, la alianza del ICA con los *Volunteers* supondría consagrar la organización a fines puramente nacionalistas, renunciando al internacionalismo propio del movimiento obrero, y dejando por tanto de lado la premisa mantenida hasta el momento por la cual la mejora de las condiciones vitales de los trabajadores sería la única forma de sacar adelante a la nación irlandesa. James Simmons destaca este mismo hecho al citar en su obra la opinión que nuestro autor mantuvo hasta los últimos años de su vida en el volumen de ensayos titulado *Feathers from the Green Crow*:

It is difficult to understand why the workers chose to join an organisation which was controlled largely by their enemies [...] because of the underdeveloped comprehension by the workers of the deeper meaning of the labour movement, the call of the National Tribe appealed to them more strongly than the call of the Tribe of Labour. (Simmons, 1983: 8).

Sin embargo, la idea inicial de Connolly, según mantiene el ya mencionado Robert G. Lowery, habría sido hacer partícipe a la IVF de sus ideas revolucionarias. El dirigente del ICA habría acabado perdiendo la paciencia al constatar la indecisión de la organización presidida por Eoin MacNeill, que se demoraba en sugerir una fecha concreta para el comienzo de una posible insurrección. Desde 1915, Connolly venía advirtiendo en la prensa obrera del inminente comienzo de una insurrección. Por lo que podemos observar, la sociedad irlandesa era consciente de estar a punto de vivir un acontecimiento que iba a cambiar la historia del país, pero no tenía todavía tan claro si el levantamiento sería de naturaleza nacionalista o socialista. La fecha adoptada finalmente, domingo de Pascua de 1916, habría surgido a iniciativa de la IRB, que pretendía alzarse en armas con o sin la colaboración del ICA y de los *Volunteers*. Según otras fuentes, fue el propio Connolly el que apremió a los *Volunteers* a no posponer el alzamiento durante mucho más tiempo, asegurando que,

en tal caso, tomaría él mismo la iniciativa de sublevarse con los escasos 200 activistas con que por entonces contaba el ICA.²⁸

Tras el *Easter Rising* la posición del Sinn Fein iba a salir reforzada, estableciéndose una hegemonía nacionalista que jugaría un papel fundamental en el devenir de la nación. La repercusión que la nueva situación iba a tener en la vida de nuestro dramaturgo es de sobra conocida. La perspectiva cierta de una Irlanda sostenida sobre las bases de una burguesía nacionalista resignada a la partición de la isla y de un clero católico ultraconservador iba a suponer un duro golpe a las esperanzas de O'Casey de ver a la clase obrera redimida de los males que la habían aquejado históricamente. Pese a ello, nuestro autor iba a mantenerse firme en su convicción de que el destino de Irlanda estaría finalmente en manos de los trabajadores.

Se abre entonces una nueva etapa en la vida de O'Casey, en la que no dudará en mostrar su resentimiento contra los nacionalistas irlandeses, a los cuales considera alejados del mayor problema al que, en su opinión, se enfrenta el país: la penuria económica de la clase obrera. Por ello, desengañado por la estrechez de miras de la mayoría de los dirigentes nacionalistas, toma la decisión de implicarse definitiva e irreversiblemente a favor de los movimientos proletarios. Considerándolo un grave error, decide no participar en el *Easter Rising* de 1916, convocado conjuntamente por los *Irish Volunteers* y el ICA de Connolly para luchar contra las autoridades británicas en la isla. Su obra de 1926 *The Plough and the Stars* reflejará este momento crucial en la historia del país, y, como veremos más adelante, le granjeará

²⁸ Dicha afirmación, que destaca el protagonismo de James Connolly en el comienzo del *Easter Rising*, aparece reflejada en el artículo "Sean O'Casey and the 1916 Easter Rising", recogido en la página web http://en.internationalism.org/wr/292_1916_rising.html.

las antipatías de muchos de los patriotas que participaron diez años antes en la lucha contra los soldados británicos. John Newsinger refleja con claridad la actitud de O'Casey ante el rumbo que tomaron los acontecimientos tras el *Easter Rising* de 1916:

It is not that he opposed Irish independence. On the contrary he was a supporter and advocate of that cause; but he recognised the limitations of the struggle that was waged between 1916 and 1923. In all his most powerful writing there is a dramatic tension between great national events and causes and working-class domestic tragedy, from the opening pages of the autobiography.[...] For O'Casey and thousands of other working people mere physical existence was a hard struggle in these years, and it was a struggle that he only barely survived. Inevitably this experience made him very much aware of the social realities that were ignored in republican rhetoric. (Newsinger, 1997: 232).

Antes de decidirse a probar como dramaturgo, O'Casey publica poesía, en forma de romances o *ballads* como '*The Grand Oul' Dame Britannia*', en el que critica la incorporación al ejército Británico de muchos ciudadanos irlandeses para luchar en tierras francesas durante la Primera Guerra Mundial. Dicha obra será incluida en *Songs of the Wren* (1916), colección de canciones que muestran cierta influencia de Byron y Burns. Otras obras del período son *The Sacrifice of Thomas Ashe* y una versión mejorada de la anterior, llamada *The Story of Thomas Ashe*, ambas de 1917. Ambos escritos hacen referencia y homenajean a Thomas Ashe, militante del ICA encarcelado durante el *Easter Rising* y muerto en la prisión Mountjoy de Dublín tras ser alimentado a la fuerza.

Uno de los años más funestos en la vida de Sean O'Casey fue 1918: a la muerte de su hermana Isabella en enero se suma la de su madre, su gran apoyo en la vida, en noviembre de ese mismo año. En su volumen de autobiografías *Inishfallen, Fare Thee Well* O'Casey homenajeará a su madre en un pasaje en el que se incluye una referencia explícita a su creciente implicación con las tesis socialistas:

Over the white shroud, over the coffin, he draped the red cloth that had covered the box on which she had so often sat. It would be her red flag, ignorant as she was of all things political, and seemingly indifferent to the truth that the great only appear great because the workers are on their knees; but she was, in her bravery, her irreducible and quiet endurance, her fearless and cheery battle with a hard, a and often brutal, life, the soul of Socialism.” (O’Casey, 1963: 25).

Serán estos duros momentos los que O’Casey considerará propicios para iniciar su carrera como dramaturgo, por lo que en 1919 presentará a la dirección del *Abbey Theatre* de su primera obra en dos actos, *The Frost in the Flower*, que será rechazada por lo que se entendió una insuficiente calidad para ser llevada a las tablas del *Abbey*.

También durante ese año O’Casey proporcionará su particular visión acerca de lo acontecido tres años atrás en su conocido ensayo *The Story of the Irish Citizen Army*. En opinión de Christopher Murray, nuestro autor plasma en este escrito la idea que llevaba sosteniendo a raíz del *Easter Rising*, su total rechazo a la postura del movimiento nacionalista irlandés ante la nueva época que se abría para su país: “It was when he wrote the history of the Irish Citizen Army in 1919 that he formulated his negative view of nationalism.” (Murray, 2000: 106).

En *The Story of the Irish Citizen Army* O’Casey realizaría además una crítica ciertamente mordaz a la figura de Connolly, mártir de la causa republicana ejecutado tras el alzamiento. Nuestro autor mantuvo con Connolly fuertes discrepancias en ausencia de Larkin, que había sido encarcelado en los Estados Unidos tras ayudar a fundar el *Communist Party of USA* (CPUSA). En 1916 Connolly había unido los destinos del nacionalismo y el socialismo irlandés, sosteniendo que ambas causas debían ser complementarias por el bien de Irlanda. La figura de Connolly sigue hoy en día ocupando un lugar relevante en la parafernalia ideológica de los partidos

irlandeses de izquierda, en especial del *Communist Party of Ireland*.²⁹ En el ensayo, O'Casey ataca al dirigente político por haber traicionado la causa del proletariado irlandés, al supeditar las esperanzas de una futura Irlanda socialista a los inciertos intereses de un levantamiento de carácter burgués y nacionalista: “Connolly had stepped from the narrow byway of Irish Socialism on to the broad and crowded highway of Irish Nationalism. [...] The high creed of Irish Nationalism became his daily rosary, while the higher creed of international humanity that has so long bubbled from his eloquent lips was silent for ever, and Irish Labour lost a Leader.” (Newsinger, 1997: 239).

En cualquier caso, no me parece demasiado justificado el resentimiento de nuestro dramaturgo hacia la postura de Connolly. Niall Mulholland sostiene que, a pesar del error histórico que supuso la alianza del ICA con los *Irish Volunteers*, Connolly tenía muy claro que los objetivos nacionalistas poco o nada tenían que ver con los de la organización que él encabezaba, advirtiéndolo a los trabajadores que jamás confiaran en los dirigentes de la clase media nacionalista:

Connolly however was quite clear about the class character of the nationalists he fought alongside, and also about their separate goals. [...]. A few days before Easter week, he told the ICA, ‘The odds are a thousand to one. But if we should win, hold onto your rifles because the Volunteers may have a different goal. Remember, we are not only for political liberty, but for economic liberty as well.’ The betrayal of the working class was summed up in the infamous phrase, ‘Labour must wait’, when the Labour Party stood back and allowed Sinn Fein, a radical nationalist party, to contest the 1918 general election (although Sinn Fein had played no part in the Easter week events). Sinn Fein won a majority of seats and declared a provisional government. Conservative individuals like Eamonn

²⁹ Podemos consultar una extensa biografía de James Connolly en la página web del Partido Comunista de Irlanda (<http://www.communistpartyofireland.ie>). No deberíamos sorprendernos por no encontrar ninguna referencia a la relación entre ambas figuras de la historia reciente de la nación irlandesa, y menos si no hallamos mención alguna a Sean O'Casey entre los cientos de documentos contenidos en dicha página. Debemos mencionar que, en cualquier caso, el CPI fue siempre un partido minoritario en Irlanda. Teniendo en cuenta la peculiar situación irlandesa donde el clero católico tenía hasta no hace demasiado un poder omnímodo, y dada la tradicional hostilidad comunista hacia la iglesia católica, el apoyo popular al CPI no fue nunca demasiado amplio.

de Valera and Michael Collins came to dominate the national and social struggle begun by workers and poor farmers from below.³⁰

Pese a todas las adversidades sufridas en esta época de su vida, su situación de desempleo y la fragilidad de su salud (al deterioro de su vista se suma el beri-beri que contrajo probablemente por una alimentación escasa e inadecuada), su determinación le llevará a remitir su segunda obra, *The Harvest Festival*, a la dirección del *Abbey Theatre*. El protagonista de la obra, Jack Rockliffe es un alter-ego del autor, cuyo autorretrato completará y enriquecerá en el segundo volumen de su autobiografía *Pictures in the Hallway*.

The Harvest Festival, junto con la revisión de la ya rechazada *The Frost in the Flower*, será descartada de nuevo por la directiva del teatro, que hace llegar a O'Casey el texto de vuelta junto con una nota en la que se decía que la obra “was well conceived, but badly executed”. Todos estos contratiempos no logran apartarle de su máxima ambición por aquel entonces: estrenar una obra teatral de temática irlandesa en la que reflejar lo más fidedignamente posible las pésimas condiciones de vida que, al igual que él, sufren la mayoría de sus compatriotas, una realidad social dejada en un segundo plano por las urgencias soberanistas de los dirigentes republicanos de los cuales el dramaturgo ha comenzado ya a apartarse.



422, North Circular Road: en esta casa escribió su *Trilogía Dublinesa*.

³⁰ Diversas fuentes de la izquierda irlandesa abogan hoy en día por situar a la figura de James Connolly en el lugar histórico que merece en la historia de la Irlanda contemporánea. En este caso, la cita corresponde al ensayo “Ireland: The Contribution of James Connolly” (2002) contenido en la página web <http://www.socialistparty.net> aunque otras páginas como <http://www.marxist.com> y <http://www.workersliberty.org> también defienden sin ambages la figura del dirigente obrero.

La década de los 20 será crucial tanto para nuestro autor como para la sociedad irlandesa en su conjunto. El 6 de diciembre de 1921 se firma el tratado de paz por el cual las autoridades británicas reconocen el Irish Free State, germen de la futura República de Irlanda, a la que no se incorporarán los seis condados del noreste, de mayoría protestante, que permanecerán ligados al Reino Unido. Dicha cesión originará la guerra civil de los años 1922-23 entre las distintas facciones republicanas partidarias en mayor o menor medida de liberarse de forma definitiva del yugo británico. Tras compartir durante un tiempo una habitación con Michael Ó Maolain en el número 35 de Mountjoy Square, el autor se trasladará a principios de la década de 1920 a una nueva vivienda en el 422 de la North Circular Road, en la que se centrará en su nueva faceta de dramaturgo novel. Llega a presentar una tercera obra, llamada *The Crimson in the Tri-Colour*, centrada en las luchas entre los sindicalistas y los nacionalistas del Sinn Fein, que fue también devuelta a su autor, el cual mantenía alguna esperanza de que por fin este tercer intento de ver una de sus obras representada en el “alma mater” del teatro irlandés pudiera llevarse a cabo. Su perseverancia, no obstante, llamará la atención de dos de los más influyentes miembros del equipo directivo del *Abbey*, el poeta y dramaturgo W. B. Yeats, que exhorta a O’Casey a “escribir acerca de la vida que él conoce” y sobre todo de la aristócrata Lady Gregory, la cual observa con atención los primeros intentos teatrales de nuestro autor y le anima a trabajar con mayor precisión los rasgos de sus personajes y a evitar que su ideología se manifieste de una forma tan diáfana en los argumentos de sus obras.

Siguiendo los consejos de Lady Gregory, O’Casey escribe la que va a ser su primera obra aceptada por la dirección del “Abbey”, *The Shadow of a Gunman*.

Como veremos más adelante, la obra versa sobre las calamidades de la vida en los barrios más pobres de Dublín, y, por extensión, sobre el caos que preside la vida en Irlanda durante aquellos años tumultuosos. En febrero de 1923 la directiva del “Abbey” decide incluir esta obra en su programación, aunque únicamente en cuatro sesiones para su representación a partir del 12 de abril de ese mismo año. Como algunos estudiosos del autor afirman, es el caso de James Simmons en su biografía publicada en 1983, este voto de confianza se debió principalmente a la voluntad de Yeats y Lady Gregory de proporcionar al autor novel experiencia como dramaturgo, aunque no esperaban en ningún caso que esta obra con el trasfondo de la lucha por la independencia de Irlanda se convirtiera en un éxito tan inmediato.

Con el estímulo de haberse sabido ganar la confianza de las autoridades del “Abbey” y de comenzar a ser conocido en los ambientes teatrales locales, O’Casey publica su segunda obra importante, *Juno and the Paycock*, aceptada de inmediato por la dirección del teatro y programada a partir del 3 de marzo de 1924. La obra se centra fundamentalmente en plasmar situaciones de la Guerra Civil tras la independencia de Irlanda entre los que apoyaban el establecimiento del Estado Libre, bajo la influencia británica, y los republicanos que abogaban por una Irlanda unida y totalmente independiente. De nuevo, O’Casey refleja acertadamente la pobreza, el hambre y la enfermedad que asolan los suburbios de Dublín en aquellos difíciles años, encarnando la suma de dichos males en la familia Boyle. La temática empleada en *Juno and the Paycock*, junto con la caracterización de los personajes, que retrata con acierto la forma de vida y de expresión de los habitantes de los suburbios, hacen que la obra se convierta rápidamente en la más popular en la corta historia, unos 20 años por aquel entonces, del “Abbey Theatre”. El anteriormente mencionado James

Simmons destaca al respecto que “O’Casey was doing for the city what Synge had done for the country, recognising elements of poetry in the wit, fluency and colour of slum speech”. (Simmons, 1983: 15).

El año 1924 puede considerarse pues el del descubrimiento de una nueva figura en el panorama de las letras irlandesas. O’Casey se gana el respeto de la dirección del “Abbey”, en especial de la anteriormente mencionada Lady Gregory, la cual incluye a la nueva estrella del teatro irlandés en su selecto grupo de amistades, y con el que establece una relación casi materno-filial: ella había perdido a su hijo y nuestro autor sentía aún el vacío producido por el fallecimiento de su madre.

En febrero de 1925 se publican simultáneamente en Londres y Nueva York *The Shadow of a Gunman* y *Juno and the Paycock*, y el 16 de noviembre de ese mismo año se estrena la segunda y más conocida de sus obras en el *Royalty Theatre* de Londres. Sin embargo, va a ser el año 1926 el que suponga para Sean O’Casey el principio de los múltiples problemas que acarrearán su posterior alejamiento de la Irlanda que le vio nacer. Tras el éxito de *Juno*, comienza a trabajar en una obra que gire en torno al *Easter Rising* de 1916 para completar una trilogía de temática irlandesa basada en la guerra por la independencia. El 8 de febrero de 1926 estrena en el “Abbey” *The Plough and the Stars*, drama en cuatro actos en el que el autor muestra su desencanto con las tesis nacionalistas y que refleja lo vivido en Dublín en los días inmediatamente anteriores y posteriores al levantamiento. El título de la obra hace referencia a la bandera del Irish Citizen Army, en la que aparecen representados un arado con las siete estrellas de la Osa Mayor superpuestas.

La acción de este drama con pinceladas satíricas se centra en los efectos que dicha rebelión produce en los residentes de los típicos “tenements” o bloques de

pisos de alquiler en los que en el pasado se hacinaban varias familias en pocos metros cuadrados. En la obra se ataca, sin ningún pudor, la hipocresía y la doble moral de los patriotas irlandeses, según veremos en el capítulo IV del presente trabajo. A este respecto, O'Casey retrata a los guerrilleros del Irish Citizen Army como un puñado de soñadores inútiles que, como el protagonista Jack Clitheroe, se dedican a ahogar sus penas en las tabernas y únicamente participan en las revueltas por miedo a ser considerados unos cobardes por los líderes de la organización, quienes, por su parte, sólo saben hacer discursos abstractos sobre la libertad de la nación irlandesa.

En *The Plough* O'Casey toma partido por las víctimas inocentes del levantamiento, en lugar de hacer un canto al heroísmo de los patriotas que perdieron sus vidas en el *Easter Rising*. Los efectos de esta incendiaria crítica a la hipocresía del nacionalismo irlandés no se dejaron esperar, produciéndose disturbios en el “Abbey” en la cuarta representación durante la semana del estreno. El público asistente reaccionó con violencia a lo que consideró no sólo un ataque irrespetuoso a los mártires de la insurrección que había tenido lugar casi diez años antes, sino también a los símbolos sagrados de una patria emergente, al mostrar la bandera tricolor de la República en un lugar tan prosaico como el pub en el que se mezclan por igual idealistas, católicos, nacionalistas vociferantes e incluso prostitutas, lamentándose de que la insurrección les ha ahuyentado la clientela. Al parecer, la noche del estreno el público recibió la obra con una gran ovación; durante la segunda y tercera representaciones se oyeron murmullos y se notó una cierta inquietud en la sala. Como anteriormente apuntábamos, fue la cuarta representación en la que el público más nacionalista reaccionó con abucheos, lanzamiento de objetos e incluso

un asalto al escenario al considerar lo allí ocurrido como un sacrilegio cometido ante sus mismos ojos. James Simmons resume con agudeza lo acontecido durante aquellos días en el escenario del “Abbey”:

People were embarrassed to see the national flags brought into a pub by members of the City Army, and almost most of them must have known of the thriving red light district in Dublin they did not want to be reminded that an Irish woman could be a prostitute. They certainly didn't want such things portrayed on the stage. (Simmons, 1983: 15).

Es entonces cuando se produce una de las anécdotas más conocidas de la historia de este teatro: una vez despejado el escenario de alborotadores, W. B. Yeats, que, como anteriormente mencionábamos, formaba parte del plantel de directores del mismo, decide dirigirse al público que aún permanecía en la sala para censurar su comportamiento y por haber puesto de nuevo en entredicho la reputación de la ciudad. Creemos que merece la pena traer en este punto a colación las palabras textuales de Yeats recogidas por diversas fuentes, entre ellas por el crítico Robert Hogan:

“Is this,” he shouted, “going to be a recurring celebration of Irish genius? Synge first, and then O’Casey! The news of the happenings of the last few minutes here will flash from country to country. Dublin has once more rocked the cradle of a reputation. From such a scene in this theatre went forth the fame of Synge. Equally the fame of O’Casey is born here to-night. This is his apotheosis.” (Hogan, 1992: 296).

A pesar del rechazo del público a su nueva obra, O’Casey se convierte en el centro del mundillo teatral de Dublín. El novelista Liam O’Flaherty y el poeta Austin Clarke publican en la prensa local artículos muy críticos con respecto a la preparación intelectual, visión política y carencias artísticas del nuevo dramaturgo, aunque la polémica más famosa transcurre durante el debate público promovido por

el *Universities' Republican Club* el 1 de marzo de 1926³¹. Durante el debate, en el que O'Casey ofrece su punto de vista acerca de la obra, la simpatizante republicana Hanna Sheehy-Skeffington, viuda del pacifista Francis Sheehy-Skeffington, arrestado y asesinado durante el *Easter Rising* por un oficial del ejército británico, acusó al dramaturgo de haber realizado en *The Plough* una parodia de algo tan serio como aquella rebelión. Nuestro dramaturgo afirmó no haber intentado escribir sobre héroes, sino acerca de la vida y la gente que conocía. Con todo, las puertas del reconocimiento se abren al fin para él: durante el mismo año de 1926 O'Casey visita Londres por primera vez para recoger el Premio Hawthornden por *Juno and the Paycock*. Encuentra en la capital británica el ambiente propicio para su crecimiento intelectual, con lo que toma una de las decisiones más trascendentales en su vida: abandonar su trabajo como obrero manual y dedicarse en cuerpo y alma a la creación literaria, por lo cual decide exiliarse en Londres y no volver por el momento a su patria. La Irlanda surgida tras la declaración del Estado Libre le resulta demasiado opresiva, y su vida en el Reino Unido le aportará la tranquilidad necesaria para abordar una nueva etapa en su trayectoria como dramaturgo.

En abril de 1926 verá publicada su tercera obra, *The Plough and the Stars*, en Nueva York y Londres simultáneamente, y a lo largo de ese año y del siguiente se sucederán en ambas ciudades los estrenos de sus tres obras más importantes hasta el momento (estreno de *Juno* en Nueva York el 15 de Marzo, en el teatro *Mayfair*; estreno de *The Plough* en Londres el 12 de Mayo, en el teatro *Fortune*). En julio de ese mismo año alquila una vivienda en Clareville Street, en el distrito londinense de

³¹ La transcripción del debate puede encontrarse íntegra en dos diarios nacionales: "The Plough and the Stars" en *Irish Independent*, 2 March 1926, p.7, y "The Plough and the Stars" en *Irish Times*, 2 March 1926, p.5.

South Kensington. El 23 de septiembre de 1927, tras un breve noviazgo, contrae matrimonio en la Iglesia del Sagrado Redentor de Chelsea con la joven actriz Eileen Carey Reynolds, con la que había entablado una relación mientras realizaba el papel de Nora Clitheroe en las representaciones londinenses de *The Plough*. La vida de Sean O'Casey da un nuevo giro en su exilio londinense. Artísticamente, la Londres cosmopolita tenía mucho más que ofrecerle que la provinciana Dublín, por lo que nuestro autor busca un nuevo público, nuevos actores que estén libres de los prejuicios político-religiosos de sus homólogos irlandeses y sobre todo la mayor posibilidad de poder ver representadas sus obras en una capital dotada de muchos más espacios escénicos y un público más heterogéneo y culto. Es acogido cálidamente por las elites intelectuales locales, y no tardará en establecer sólidas amistades con figuras como George Bernard Shaw, recientemente premiado con el Premio Nobel de Literatura, y con Augustus John, prestigioso grabador y retratista. Desde la distancia, O'Casey se siente con mayor libertad para trabajar sin tener que preocuparse por no herir la sensibilidad de los nacionalistas irlandeses.

En 1928 se produce uno de los reveses más dolorosos de toda la trayectoria artística de nuestro autor: su nueva obra, *The Silver Tassie*, es rechazada por el *Abbey Theatre*. Se sabe que la carta en la que se comunicaba dicha decisión la recibe el mismo día del nacimiento de su primer hijo, Breon, el 30 de abril de ese año. Al parecer, la decisión había sido tomada principalmente por Yeats, que consideraba que este primer intento de O'Casey por abordar un género más expresionista carecía de la calidad suficiente para su estreno en el "Abbey". En su opinión, nuestro dramaturgo no estaba capacitado para escribir sobre un acontecimiento histórico que no había vivido ni padecido en primera persona, por lo que la obra caía en el recurso

fácil de la propaganda: “You are not interested in the Great War; you never stood on its battlefields, never walked its hospitals, and so write out of your opinions. You illustrate those opinions by a series of almost unrelated scenes, as you might in a leading article.” (O’Casey, 1963: 275).

The Silver Tassie se aleja ciertamente del género realista que había caracterizado sus obras más importantes hasta el momento, la conocida como *Trilogía Dublinesa* (*The Shadow of a Gunman, Juno and the Paycock, The Plough and the Stars*). Nos encontramos esta vez ante una tragicomedia de temática antibelicista basada en los horrores de la Primera Guerra Mundial, en la que se desmitifica el heroísmo de los soldados británicos que vuelven del frente lisiados ya de por vida, a los cuales la sociedad de posguerra va a relegar a un injusto olvido.

Toma su título de una canción³² escrita por el poeta escocés del siglo XVIII Robert Burns. El personaje central es Harry Heegan, un joven deportista enviado al frente francés que regresa de las trincheras paralítico. Tras la guerra Harry, en su silla de ruedas, y su compañero Teddy, cuya ceguera se debe sin duda a una herida recibida en combate, comprueban amargamente cómo sus antiguos compañeros de triunfos deportivos celebran haber vuelto a casa, sanos y salvos en la sede del Avondale Football Club. Harry descubre con dolor que Jessie, la mujer que amaba, se ha enamorado de Barney, el soldado que le salvó la vida.



The Silver Tassie. Cartel de la producción a cargo de la *Druid Company* (2011).

³² A continuación citamos la primera estrofa de la canción que inspiró el título de la obra:

GO fetch to me a pint o' wine,
An' fill it in a silver tassie,
That I may drink, before I go,
A service to my bonnie lassie.

También se da cuenta de que ya no es tiempo para lamentarse por aquellos que sufrieron los horrores de la guerra, que es la responsable final de la desgracia a la que se ven abocados. El mensaje principal de la obra es la denuncia de la inmoralidad de cualquier guerra, aunque consideramos ciertamente válido el enfoque del profesor Murray, para quien la obra no sólo retrata el horror de la guerra moderna, sino que trata también “if not primarily, about the helplessness of the individual in the face of the injustice of life itself.” (Murray, 2004: 208-9).

O’Casey se mostrará durante algún tiempo reacio a aceptar el rechazo que había suscitado su nuevo trabajo, ideado de acuerdo con el “nuevo espíritu experimental difícil de encontrar en los teatros Británicos de la época,” que el mismo Yeats había reivindicado para el teatro irlandés. Cree por tanto injusto que se le dé la espalda en un momento tan delicado de su carrera como dramaturgo, máxime cuando su *Trilogía Dublinesa* había resultado vital para la salvación, tanto artística como financiera, de un *Abbey Theatre* que no había logrado encontrar un rumbo definido durante los primeros años de funcionamiento. Al respecto de sus primeras obras, Saros Cowasjee observa un contraste temático entre la *Trilogía Dublinesa* y aquellas, como *The Silver Tassie*, que O’Casey escribirá desde su exilio londinense: “His Dublin plays were marked by cynicism, bitterness, and the horrible impact of poverty; the plays he wrote in England have as their underlying theme the quest for joy. He lambasts every institution, political or religious, that stands between man and his right to happiness.” (Cowasjee, 1966: 55-6).

Suponemos, por lo visto hasta el momento, que tras constatar la evolución como dramaturgo de O’Casey, su mayor experiencia y su adaptación a la línea de estilo del “Abbey”, la directiva del teatro probablemente situara demasiado alto el

listón de sus expectativas con respecto al siguiente proyecto del dramaturgo, confiando en que su nuevo trabajo superara la calidad del precedente *The Plough and the Stars*. En opinión de Lady Gregory, que se había erigido en el mayor apoyo de O'Casey dentro del teatro, *The Silver Tassie* era, pese a sus carencias, una obra válida, por lo que era conveniente hacerle comprender la necesidad de reescribir la misma para su posterior aceptación por parte de la dirección del teatro. La negativa de O'Casey a plegarse a dichos requerimientos y la desilusión que para él supuso la incompreensión de su mentora repercutirían en la fructífera relación que ambos mantenían. A partir de aquel momento, la profunda admiración que el dramaturgo sentía por la dama quedaría seriamente afectada. De hecho, Lady Gregory moriría poco después sin haber podido hacer las paces con el dramaturgo ni tampoco conocer ni a su esposa Eileen ni a su hijo recién nacido. En este sentido, Mary Fitzgerald nos cuenta lo que pudo ser el principio del alejamiento entre ambos:

The Tassie was the ultimate test of the strength of the friendship between O'Casey and Lady Gregory, and the friendship foundered. And truthfully, an unfortunate combination of circumstances worked almost inexorably towards disaster. [...] Both Yeats and Lady Gregory thought that O'Casey knew them sufficiently well not to misinterpret their well-meaning concern for his reputation and that this would tie him over the difficulty of accepting a negative verdict about the current state of the play. They had no reason to expect that he would react angrily to what he would see as an attack on the play as a whole. (Fitzgerald, 1980: 81).

Por todo ello, y pese a que algunos de los miembros de la directiva del “Abbey”, como Walter Starkey y la mencionada Lady Gregory, fueran conscientes de lo precipitado de dicho rechazo, O'Casey decide hacer partícipe al público general de su particular polémica con W. B. Yeats, sobre el cual y como director del órgano directivo del teatro había recaído la responsabilidad de comunicar al autor la exclusión de *The Silver Tassie*. Para tal fin, el dramaturgo remite a las páginas del *London Observer* y del *Irish Statesman* la carta de rechazo de su última obra, junto

con la cáustica respuesta dirigida a Yeats, al cual sitúa como el principal blanco de su ira, en lugar de defender su obra con argumentos de peso. Sin embargo, podemos afirmar que, con la perspectiva que da el paso del tiempo, la obra ha ganado en reconocimiento por parte de la crítica. Heinz Kosok considera que nos hallamos ante una de las obras en la historia de la literatura en lengua inglesa que mejor han sabido plasmar los desastres de la guerra:

No other play has depicted the consequences of war with the same inexorability, no other dramatist dealing with the First World War has handled the playwright's techniques with a similar consistency and intensity. It is a measure of his unique status that O'Casey, with his Irish background and his limited experience of the 'Great War', should have provided the British theatre with the one play that has not lost any of its impact even after the horrors of the Second World War. (Kosok, 1985: 96).

De haberse producido, el éxito de *The Silver Tassie* habría sido crucial para O'Casey; las puertas de su consagración como dramaturgo de referencia de la sala dublina se habrían abierto de par en par, lo que a su vez habría contribuido en gran medida a afianzar tanto su posición personal en el panorama de las letras en lengua inglesa como su bienestar económico. Por ello, a raíz de este desencuentro, O'Casey reafirmará su voluntad de alejarse de su Irlanda natal, tomando la drástica decisión de no volver a ofrecer ninguno de sus posteriores trabajos al "Abbey". Su relación con el teatro que le vio crecer como dramaturgo continuará empeorando cuando, un año más tarde, la directiva se negará a pagarle sus derechos de autor y lo que es peor, presionará a Arthur Sinclair para que se abstenga de representar *Juno and the Paycock* y *The Plough and the Stars* en Cork. Cuenta sin embargo con la ayuda y la comprensión de una de las mayores figuras de las letras irlandesas, George Bernard Shaw, que se valdrá de sus influencias para ayudarle a conseguir un productor en Londres. De este modo, O'Casey va a sentirse más valorado en la Inglaterra de su exilio artístico que en su propia patria, especialmente cuando la controvertida *The*

Silver Tassie es estrenada en el teatro *Apollo* de Londres en octubre de 1929, contando en el elenco de actores con el por entonces casi desconocido Charles Laughton, y con un decorado diseñado por su nuevo amigo, el prestigioso pintor Augustus John. En ese mismo mes se produce una muestra más del apoyo por parte del público estadounidense al estrenarse su último trabajo en el *Irish Theatre* de Nueva York.

En 1930, un por entonces joven Alfred Hitchcock estrena en el Reino Unido su adaptación cinematográfica de *Juno and the Paycock*, lo que desata una oleada de rabia por parte del nacionalismo irlandés. En Limerick, un grupo de exaltados escenifica su rechazo quemando en plena calle una copia de la película de Hitchcock. Mientras todo esto sucede, O'Casey



Adaptación de A. Hitchcock.

continúa afianzando su ideología comunista, interesándose por el teatro soviético, leyendo artículos acerca del comunismo escritos por su amigo George Bernard Shaw, escudriñando con fruición en el *Daily Worker* y el *Irish Worker* (publicaciones del Partido Comunista Británico y del Partido Comunista Irlandés respectivamente), viendo películas rusas, y también mediante la intensa correspondencia mantenida con Jack Carney, hombre de confianza del encarcelado Jim Larkin. Carney había visitado Rusia poco tiempo atrás, y se encarga de proporcionarle noticias de primera mano acerca del comunismo soviético.

En estos primeros años de la década de los treinta O'Casey se muestra fascinado por el progreso de la revolución comunista en la Unión Soviética, especialmente tras conocerse que su primer plan quinquenal había sido un éxito. La aparente prosperidad del modelo soviético de la época contrastaba fuertemente con

la amenaza que, como ya vimos en la primera parte de esta tesis, iba a cernirse sobre el modelo capitalista occidental a lo largo de la década de 1930. O'Casey declarará algunos años después en su volumen autobiográfico *Sunset and Evening Star* su admiración por el comunismo soviético en los siguientes términos, un tanto ampulosos, pero sinceros al fin y al cabo:

“What is Truth? [...] the great achievements of the Soviet Union; touching material possessions, deprived of all by one war, and most by another, having to start afresh twice with little more than a few flint hammers and a gapped sickle or two. The inexhaustible energy, the irresistible enthusiasm of their Socialistic efforts, were facts to Sean, setting the people's feet firmly on the way to the whole truth, calling all men to a more secure destiny in which all heads shall be anointed with oil, and all the cups shall be filled.” (O'Casey, 1963: 539-40).

Por lo que respecta a su siguiente obra, van a pasar otros tres años hasta que se produzca el estreno de *Within the Gates*, en noviembre de 1933, con la que O'Casey pretende afianzarse como dramaturgo expresionista. La obra resultó más popular al otro lado del Atlántico que en Inglaterra, siendo incluso estrenada en Broadway en 1934: mientras que *Within the Gates* sólo pudo mantenerse en la cartelera londinense durante 28 sesiones, la producción del *National Theater* neoyorquino cosechó un mayor éxito, con un total de 150 representaciones. Su puesta en escena en Boston ese mismo año no estuvo exenta de críticas desde sectores clericales católicos y metodistas: la “Catholic League of Decency” declara la obra como “unspeakable filth”, y la presión del alcalde Frederick W. Mansfield consigue finalmente que la obra sea retirada de la cartelera.

O'Casey viaja en otoño de 1934 a Nueva York para presenciar la producción americana de la obra. Allí, conocerá en persona al dramaturgo norteamericano de ascendencia irlandesa Eugene O'Neill, de cuya obra *Mourning Becomes Electra* el irlandés había tomado para la versión americana la idea de utilizar un telón que

mostrara las verjas del parque en que transcurre la acción. O'Neill felicitó a O'Casey por su valentía al escribir *The Plough and the Stars*, mientras que O'Casey manifestó su envidia por *Mourning Becomes Electra*. Desde entonces, ambos dramaturgos mantendrían una fructífera relación de admiración mutua que se prolongaría durante el resto de sus vidas.

Within the Gates está estructurada en cuatro actos, cada uno de los cuales representa una de las cuatro estaciones del año, que se corresponden a su vez con la mañana, mediodía, tarde y noche. El argumento de la obra apunta en varias direcciones: O'Casey mezcla temas sociales, religiosos, sexuales y políticos en la trama que constituye la obra, que es una representación simbólica del Londres de la época. Los personajes principales son de clase media, y se expresan poéticamente, en contraste con los personajes cómicos, basados en los hablantes anónimos a los que el dramaturgo escuchaba en sus visitas al "Speaker's Corner" del londinense Hyde Park. Entre ellos podemos destacar al Obispo, el Soñador, y la Muchacha Joven. Ésta última, hija ilegítima del obispo, ha sido obligada por las circunstancias a convertirse en prostituta. Por una parte desea vivir su juventud sin limitaciones, pero por otra desea obtener la salvación que su modo de vida le niega. El Soñador y el Obispo luchan por atraer a la joven a sus respectivas causas, en un principio diametralmente opuestas: el Soñador se acerca a Dios mediante la canción y el baile, mientras que el Obispo lo hace por medio de la oración y el arrepentimiento. La Muchacha Joven muere bailando, y la primitiva rigidez del Obispo deja paso a una plegaria en la que pide a Dios que considere ese último baile como un símbolo del acercamiento de la joven hacia Él.

La obra, como comentábamos anteriormente, fue atacada por algunos sectores de la crítica y del clero, siendo tildada de inmoral y anticristiana. Esto se debió en parte al hecho de que O'Casey muestra al Obispo como padre de una joven prostituta, y en parte a la visión que el autor sostiene acerca del celibato, que aleja a los ministros de la Iglesia de la consideración del sexo como algo natural en la vida de las personas. En opinión de Cowasjee, *Within the Gates* es la obra más cristiana de O'Casey, en la que no se ataca realmente al cristianismo sino a una Iglesia que se ha ido alejando gradualmente de Cristo, y que ha progresado manteniendo un rígido concepto del pecado y de la virtud, basando la doctrina de Cristo en el miedo en vez de en el amor. James Simmons, por otra parte, encuentra algunos puntos débiles en la obra, especialmente en el uso del lenguaje:

Unfortunately his comic characters, like the chorus of unemployed men, are not integrated into the main plot which is a sort of morality play in which a Bishop, an Evangelist and a Poet fight for the soul of a sick but courageous girl. [...] Since all this is presented in bad poetry it is almost fair to say that nothing happens, nothing that you would attend to if the name O'Casey was not on the title page. (Simmons, 1983: 117).

Mientras tanto, la polémica que suscitó el rechazo de Yeats a su *Tassie* se va poco a poco apagando; aunque O'Casey había rehusado en 1932 la invitación del mismo Yeats y de Shaw para convertirse en miembro fundador de la Academia irlandesa de las Letras, en 1935, año del nacimiento de su segundo hijo Niall, el *Abbey Theatre* decide finalmente estrenar la controvertida obra de 1928, acto que marca la reconciliación entre Yeats y O'Casey. La oleada de protestas tanto por parte de sectores nacionalistas como por la Iglesia católica irlandesa hará que la representación de *The Silver Tassie* no aguante en cartelera más de una semana. En este caso la ira de los sectores más reaccionarios de la sociedad irlandesa no se dirigirá exclusivamente hacia el autor. También Yeats, como cabeza visible del

“Abbey”, será considerado un traidor por haber accedido en última instancia a poner en escena la obra de un autor estigmatizado desde hacía algún tiempo en Irlanda por su crítica hacia el nacionalismo y hacia la iglesia católica.

A excepción de su obra corta *The End of the Beginning*, presentada en el “Abbey” en febrero de 1937, O’Casey no estrenó ninguna otra obra durante la segunda mitad de la década de los treinta. Este trabajo, junto con algunos poemas de juventud y varios relatos cortos aparecería en el volumen titulado *Windfalls*, publicado en 1934 y prohibido en Irlanda. Durante la década que termina, nuestro autor obtuvo mayores ingresos de los derechos editoriales de sus obras, muchas de las cuales fueron publicadas antes de ser estrenadas, que de la representación de las mismas.

Sí podemos destacar, sin embargo, el estreno el 29 de diciembre de 1936 de un largometraje basado en su famosa obra *The Plough and the Stars*. Dirigido por el gran cineasta norteamericano de origen irlandés John Ford para los estudios RKO, el film se aleja del planteamiento original de O’Casey: mientras que la obra teatral constituye un manifiesto pacifista que pretende demostrar la vacuidad del movimiento revolucionario irlandés, la película ensalza los valores de todos aquéllos que, de un modo u otro, participaron en la heroica lucha que condujo al establecimiento del Estado Libre Irlandés en 1922. A pesar de no ser uno de los títulos míticos en la filmografía de John



Adaptación de J. Ford.

Ford, la película es considerada una rareza con un gran valor histórico, no tanto por su metraje final, (no llega a los 75 minutos) como por el recurso a utilizar material documental para conseguir una mayor sensación de verosimilitud.

Esta aparente falta de actividad durante la segunda mitad de la década de 1930 podría explicarse por el deseo de O'Casey de reunir todas las vivencias acumuladas durante más de medio siglo de vida en una autobiografía dividida en diversos volúmenes, que irían apareciendo en los años posteriores, desde 1939 hasta 1954. La venta de estos volúmenes autobiográficos, que paradójicamente disfrutaron de un mayor éxito en los Estados Unidos, donde el autor contaba con un gran número de seguidores, le permitiría obtener unos ingresos suficientes como para sacar adelante a su familia. Al igual que con sus obras, el autor llegó a recibir mayores ingresos de algunos de sus escritos autobiográficos que de la publicación y representación de las primeras.

El primer volumen en ser publicado es *I Knock at the Door* en marzo de 1939, abarcando los 11 primeros años de su vida; dicho volumen es inmediatamente censurado en Irlanda, debido a sus críticas a la Iglesia Católica. Posteriormente aparecerían *Pictures in the Hallway* (1942), *Drums Under the Window* (1946), *Inishfallen Fare Thee Well* (1949), *Rose and Crown* (1952), y, finalmente *Sunset and Evening Star* (1954), todos ellos publicados por la prestigiosa editorial Macmillan.

En *I Knock at the Door*, se nos narra su nacimiento en los suburbios de Dublín y las carencias de todo tipo que hubo de sufrir durante sus primeros años de vida. Dichas carencias son las que incitan a O'Casey a rechazar a la Iglesia Católica por su pasividad ante las malas condiciones de vida de la gran mayoría de la población del país; sin embargo respeta la figura de Jesucristo, en el cual ve

reflejados los valores de abnegación, entrega y justicia social tan necesarios para una sociedad tan deprimida como la irlandesa de aquellos años. Destaca en este sentido la caída en desgracia de la familia tras la muerte de su padre, y su esfuerzo por recuperar por medio de su formación autodidacta el sentimiento de pertenencia a una clase media perdida tras dicho fallecimiento. Se rebela contra el pesimismo de su padre, el cual, antes de morir, había afirmado que su hijo Johnny sería toda su vida un ignorante, dada su imposibilidad de asistir a la escuela debido a sus problemas oculares. Para ello se identifica con los valores que había descubierto en sus atentas lecturas de las obras de Dickens, Walter Scott, George Eliot, Thackeray, Shakespeare, Keats, Milton o Pope, entre otros. También menciona la huida de su hermana Ella con el trompetista Nicholas sin despedirse de su madre, y, cómo no, la tortura a la que se ve sometido tras su enfermedad ocular. Algunas notas comunes entre este primer volumen y los cinco posteriores que completan la colección son el uso de la tercera persona y del nombre *Johnny Casside* para referirse a sí mismo, la utilización de recursos aprendidos de James Joyce, como el “stream of consciousness” en pasajes concretos de la narración y los juegos de palabras, las aliteraciones y la parodia.

Pictures in the Hallway, que recoge sus vivencias entre 1892 y 1904, comienza con la referencia al reciente fallecimiento de Charles Stewart Parnell³³,

³³ Charles Stewart Parnell (1846-1891), terrateniente protestante proveniente de Wicklow, fue presidente de la *Irish National Land League*, que pretendía proporcionar a los arrendatarios unas condiciones justas de pago y de tenencia de las tierras y a largo plazo concederles la propiedad de las mismas (“peasant proprietorship”). Él y otros miembros de la *Land League* fueron arrestados en octubre de 1881. Tras su liberación se convirtió en líder del movimiento nacionalista irlandés y abogó por el establecimiento del “Home Rule”. El éxito obtenido por el Home Rule Party en las elecciones de 1885 sirvió para llevar al Parlamento británico la cuestión irlandesa. En 1887 se enfrentó a una campaña difamatoria promovida por el diario *The Times*, que resultó ser un montaje. Las guerras internas en su partido y el hastío de la vida política precipitaron su fallecimiento, tres meses después de contraer matrimonio con Katherine O’Shea.

miembro del parlamento británico que había unificado y fortalecido el movimiento nacionalista irlandés, y en palabras de O'Casey, “uncrowned king of Ireland”. O'Casey hace referencia a sus primeros años de juventud, en los que obtiene su primer empleo como chico de los recados. Nos cuenta su exhaustivo horario laboral, de 8 de la mañana a 6 de la tarde, por un sueldo de 3 chelines y 6 peniques a la semana. Johnny, como él mismo se autodenomina en el volumen, trata de encontrar siempre que puede un rato para leer y cultivarse. Habla también de su rebeldía e inconformismo, que harán que Johnny pierda sus posteriores empleos por su actitud desobediente e impertinente o simplemente por negarse a quitarse la gorra al recibir el sueldo de su jefe en la librería Jason and Son. Johnny caricaturiza con severidad a aquéllos por los que siente repulsión, como es el caso del padre y el hijo propietarios de la librería, de los que hace una descripción colorista que se asemeja a las descripciones caricaturescas que veremos en sus obras:

The smaller figure of his son showed himself a thinner copy of the fat father, the big head, the smoky glitter of the eyes, the bitter brows, the splendidly circular legs, covered in knickerbockers and thin black cotton stockings. Both of them perpetually wore conceited grins, ever putting a jaunty air into their waddling, evidently finding a lot wrong with the straighter legs, normal heads, and natural necks of most other poor men. (Covasjee, 1966: 109-10).

En este segundo volumen también se refiere a su temprana vocación teatral: nos cuenta que era capaz de recitar pasajes del *Enrique VI* de Shakespeare antes incluso de saber leer con fluidez, y también de cómo comenzó a hacer pequeños papeles en las obras de Dion Boucicault y de Shakespeare que representaba “The Townshend Dramatic Society”, una compañía de aficionados formada por su hermano Archie y un amigo suyo.

Drums Under the Window retrata los años turbulentos, entre 1905 y 1916, que condujeron al *Easter Rising*. El joven Johnny de los dos volúmenes previos ha

crecido y madurado para convertirse en Sean, nos describe su trabajo como obrero en los ferrocarriles irlandeses y nos habla de su interés por conocer a los héroes y a los poetas irlandeses, además de aprender la lengua gaélica en clase. En este tercer volumen ataca tanto al clero católico como al protestante por su indeferencia ante las necesidades de los más pobres, por lo que no duda en hacer una crítica mordaz a la hipocresía de la Iglesia Católica dublina, por una parte, y a la mojigatería de la Iglesia Protestante, por otra. Al respecto de este volumen, estimamos conveniente traer a colación la crítica realizada por George Orwell, aparecida en octubre de 1945 en el diario *The Observer*. Orwell, con un evidente sentimiento patriótico, critica tanto el resentimiento de O’Casey a todo lo que tenga que ver con el Reino Unido como su estilo ampuloso y pseudo-intelectual:

In so far as one can dig it out from masses of pretentious writing, the subject matter is valuable and interesting. [...] But the cloudy manner in which the book is written makes it difficult to pin down facts or chronology. It is all in the third person (“Sean did this” and “Sean did that”), which gives an unbearable effect of narcissism, and large portions of it are written in a simplified imitation of the style of *Finnegans Wake*, a sort of Basic Joyce, which is sometimes effective in a humorous aside, but it is hopeless for narrative purposes.³⁴

O’Casey remitirá al mismo diario un artículo de respuesta a Orwell, cuya publicación fue denegada. Tendrá que esperar hasta 1954 para ver cumplido su deseo de venganza en “Rebel Orwell”, uno de los capítulos que forman su sexto y último volumen de autobiografías *Sunset and Evening Star*.

En su cuarto volumen, *Inishfallen Fare Thee Well*, abarca la década más crucial en la vida de O’Casey, que comienza con las pérdidas familiares en 1918 y termina con el exilio voluntario emprendido en 1926. El tratamiento de los acontecimientos es más trágico e irónico que en los anteriores volúmenes, al retratar

³⁴ Podemos consultar un extenso artículo del profesor Arthur Mitchell relacionado con esta polémica en <http://www.historyireland.com/volumes/volume6/issue3/features/?id=212>

con lucidez los años que siguieron al *Easter Rising* de 1916 y criticar la actitud de líderes nacionalistas como Éamonn De Valera³⁵ y Michael Collins³⁶, los cuales aparecen protagonizando una lucha soterrada por el poder en el nuevo Estado Libre irlandés, y a los que no perdona su desconocimiento de los problemas del pueblo llano:

“Spirals of political movement began to appear, with Michael Collins dancing a jig in one; Arthur Griffith doing a new Irish-Hungarian dance in another; and Éamonn De Valera, a fresh young fellow, a bit of a dancer himself, side stepped from one group to the other [...] Sean couldn't see an excited De Valera rushing round a hurling field...or slanting an approving eye on any pretty girl that passed him; or standing, elbow on counter in a Dublin pub, about to lower a drink [...] He knew, like Griffith, next to nothing about the common people.”
(O'Casey, 1963: 3-4).

Hace igualmente referencia al dolor que le produjo la muerte de su madre y al modesto funeral que pudo darle, a las peleas con los “Black and Tans”, paramilitares unionistas sin escrúpulos, y al estallido de la Guerra Civil irlandesa. Nos cuenta también sus primeros intentos por abrirse paso como dramaturgo novel en el *Abbey Theatre*, su relación con Lady Gregory y W.B.Yeats, a los que elogia por la ayuda que ambos le prestaron en sus comienzos. Menciona las obras que le rechazaron,

³⁵ Éamon de Valera (Nueva York, 1882-Dublín, 1975). Político irlandés de padre español y madre irlandesa. Aunque contrario al uso de la fuerza, dirigió un grupo armado durante el *Easter Rising* y fue capturado. Al ser ciudadano americano no fue condenado a muerte como la mayor parte de sus compañeros de armas. Tras la amnistía de 1917 dirigió el partido Sinn Féin y se enfrentó a Michael Collins. Siendo diputado de la *Dáil Éireann* se opuso al Acta del Parlamento Británico que creó en 1922 el “Irish Free State” bajo la tutela de Londres y con la secesión de seis condados en el norte. Primer ministro en 1932, hizo aprobar en 1937 una nueva Constitución que otorgaba a Irlanda la independencia plena y adoptaba el nombre de *Eire*. En junio de 1959 fue elegido Presidente de la República, siendo reelegido nuevamente en 1966 por otros siete años.

³⁶ Michael Collins (Sam's Cross, Cork, 1890-Béal na mBlath, Cork, 1932). Líder revolucionario irlandés, ingresó en el IRB en 1919, organización en la que desempeñaría un papel decisivo. La primera acción destacada de Collins se produjo durante el *Easter Rising*. En octubre de 1917, Collins se había convertido en miembro de la ejecutiva del Sinn Féin y asumido el cargo de director de organización del IRA; Éamon de Valera era el presidente de ambas organizaciones. Sirvió como ministro de finanzas de la República Irlandesa, fue Director de Inteligencia del IRA y miembro de la delegación irlandesa que negoció el Tratado anglo-irlandés, que consagraba la división de Irlanda. Fue asesinado el 22 de agosto de 1922 durante la Guerra Civil irlandesa. Algunos republicanos mantienen que Michael Collins fue asesinado por un agente británico, otras fuentes afirman que fue Éamon de Valera, que se negaba a aceptar el estatus de Irlanda como dominio del Imperio Británico, el que ordenó el asesinato de Collins.

como *Kathleen Listens In*, de 1923, o *Nannie's Night Out*, de 1924, y se refiere con modestia al éxito alcanzado con su *Trilogía Dublinesa*, aunque la ausencia de nombres y fechas hace que pueda crearse cierta confusión en el lector que no esté versado en el orden cronológico de sus obras.

Rose and Crown, quinto volumen de su autobiografía, trata de sus primeros ocho años de estancia en Inglaterra, de 1926 a 1934, mientras que en el sexto y último, *Sunset and Evening Star* nos cuenta de sus vivencias hasta 1953. En ambos podemos encontrar el típico humor incisivo y los mismos comentarios agudos que en muchas de sus obras teatrales. A lo largo de los dos volúmenes O'Casey salda sus viejas disputas con Yeats, elogia a Shaw, continúa con su denuncia del clero católico y expresa con vehemencia su confianza en la victoria de las tesis comunistas entre los trabajadores del mundo, como podemos leer en las siguientes líneas extraídas de *Rose and Crown*: "A new age is here...God save you merry, working men, let nothing you dismay. Rejoice and be glad that this day is our day; this year, our year; the future is ours forever." (O'Casey, 1963: 214).

Los seis volúmenes de autobiografías fueron compendiados en una edición llamada *Mirror in My House*, publicada en dos volúmenes por Macmillan en 1956; en opinión de autores como Nicholas Grene, en su obra *The Politics of Irish Drama*, los sucesivos volúmenes no son fuentes fidedignas de la realidad de la trayectoria vital de nuestro autor:

Notoriously without dates, freely inventive in style and substance, they constitute a heavily ornamented fantasy on biographical themes rather than any sort of verifiable narrative. Published between 1939 and 1954, well after O'Casey's international fame as a dramatist was established, the past was reconceived throughout to correspond to the needs of the then present: the need to settle old grudges, to justify opinions, to dramatise the story of the poor boy from the slums struggling onwards creative fulfilment... (Grene, 1999: 113-14).

Podemos también destacar como importante el nacimiento, en septiembre del citado año 1939, de su hija Shivaun. Mientras tanto, O'Casey ultima la publicación de su última obra, *The Star Turns Red* (1940), melodrama propagandístico que tiene como trasfondo histórico el cierre patronal de 1913.

Como analizaremos con mayor profundidad más adelante, esta es la primera de las obras consideradas como propiamente “comunistas” por parte de la crítica.

Aunque O'Casey había dejado entrever su simpatía por las teorías comunistas con pinceladas diversas en sus obras anteriores, especialmente en las tres pertenecientes

a su *Trilogía Dublinesa*, en *The Star Turns Red* se



O'Casey a finales de la década de 1920.

manifiesta abiertamente partidario del triunfo del comunismo como forma de lucha contra la desigualdad y la injusticia representadas por el fascismo que, a su pesar, había ganado la partida a las ideologías izquierdistas en algunos países europeos. Como aspecto novedoso, podemos destacar la justificación del recurso a la violencia por motivos políticos que O'Casey realiza principalmente en el cuarto acto de la obra, hecho que contrasta con el pacifismo al cual se abogaba en las obras anteriores.

También de 1940 es su comedia *Purple Dust*, en la que deja de lado momentáneamente sus pretensiones como ideólogo comunista para tratar el tema del contraste entre el refinamiento de Basil Stoke y Cyril Poges, dos hombres de negocios londinenses que deciden adquirir una mansión de estilo Tudor en una zona rural de la Irlanda profunda y la tosquedad de sus amantes irlandesas, Avril y Souhaun, y del campesinado local. Basil y Cyril contratan a trabajadores locales para que reformen y decoren la mansión y así establecerse en ella para disfrutar de los

placeres de la vida campestre junto con las dos jóvenes. Las diferencias entre ambos mundos se harán pronto insalvables, y las dificultades de su adaptación a la austeridad de la vida rural irlandesa, en contraste con el refinamiento de Londres, harán que los dos ingleses, frustrados tras el final de sus relaciones con sus amantes, que se ven atraídas por el capataz de la obra, O'Killigain y por uno de los obreros, O'Dempsey, decidan dar por terminada la aventura y regresar a Londres. A diferencia de las obras anteriores, en las que los personajes se expresaban en el típico dialecto cerrado de los suburbios de Dublín, en esta ocasión O'Casey hace que sus personajes locales hablen un inglés con acento irlandés más asequible quizás para el público londinense al cual en principio iba dirigida la obra. A pesar de ser considerada una producción menor por parte de la crítica, *Purple Dust* abre el camino a una nueva forma de expresión teatral en la que se mezclan la fantasía, la sátira y la comicidad, y que será el punto de partida de trabajos posteriores de la década de los cuarenta y cincuenta como *Cock-a-Doodle Dandy* y *The Bishop's Bonfire*. La obra fue estrenada en Inglaterra en dos ocasiones (1945 y 1962), pero obtuvo una mayor repercusión en Estados Unidos a raíz de su estreno en Nueva York en 1956, permaneciendo en cartel durante 14 meses y superando a cualquiera de las anteriores producciones de O'Casey al otro lado del Atlántico hasta aquel momento.

Influido por el estallido de la Segunda Guerra Mundial y con la intención de hacer todo lo posible por su parte en favor de la victoria final de las tesis comunistas a nivel internacional, O'Casey continúa trabajando en la segunda de sus obras de temática comunista, *Red Roses for Me*, publicada en Londres en febrero de 1942. Este nuevo trabajo gira en torno a la huelga de los trabajadores ferroviarios en 1911, acontecimiento debido al cual, como vimos en páginas anteriores, Sean O'Casey iba

a perder su empleo en la compañía ferroviaria, dada su negativa a abandonar el sindicato organizador del paro. La obra pretende mostrar las consecuencias de este acontecimiento histórico en las vidas de un gran número de trabajadores y sus familias. A diferencia de los personajes de sus obras anteriores, especialmente de los de la *Trilogía Dublinesa*, el retrato de Ayamonn, protagonista y presumible alter-ego de O'Casey, carece de cualquier tinte irónico; es el retrato de un héroe que muere por defender a la clase a la que pertenece. Como Saros Cowasjee certeramente apunta, el dramaturgo basa los principales personajes de la obra en personas que tuvieron cierta relevancia en su pasado, rescata motivos ya tratados con anterioridad en su *Trilogía Dublinesa* e incluso llega a reutilizar material proveniente de los diferentes volúmenes de su autobiografía en la confección de algunos diálogos:

Mrs Breydon in her warmth, charity, fellow-feeling, and courage resembles O'Casey's mother; Sheila Moorneen is based on the Catholic girl Maura about whom O'Casey has written in *Inishfallen Fare Thee Well* in the chapter "The Girl He Left Behind Him" [...] The minor characters too are drawn from people O'Casey knew in his youth, and we find that certain dialogues are taken verbatim from *Pictures in the Hallway*, which appeared only a year before this play. One can also trace in *Red Roses for Me* a number of features to be found in the Dublin Trilogy. Slum life is depicted with all its accompanying poverty and hunger. (Cowasjee, 1966: 76-77).

Un hecho importante relacionado con esta obra es su estreno el 15 de Marzo de 1943 en el Teatro *Olympia* de Dublín, lo que supone la primera producción de una obra de O'Casey desde su exilio a raíz de los acontecimientos vividos tras el rechazo de *The Plough and the Stars* en 1926. El estreno londinense de esta obra no se producirá hasta tres años más tarde; su modesta acogida en el *Embassy Theatre* hará que la obra sea transferida a otros teatros del West End. Por lo que respecta a Broadway, su estreno tendrá lugar en el *Booth Theatre* en diciembre de 1955, 20 años después del estreno neoyorquino de *Within the Gates*.

Como ya hemos visto en páginas anteriores, a raíz del estallido de la Guerra Civil española, y sobre todo de la Segunda Guerra Mundial, el dramaturgo había comenzado a reevaluar su defensa a ultranza del pacifismo defendido hasta el momento en obras como *The Silver Tassie*. O'Casey considera que mantener una postura neutral ante un conflicto en el que el mundo se está jugando sucumbir a la presión global del fascismo sería traicionar sus más profundas convicciones ideológicas, además de crear posibles suspicacias ante la opinión pública británica por su figura de irlandés expatriado. Por todo ello, cree oportuno ahondar en su compromiso político con el comunismo y el antifascismo aun a riesgo de sacrificar viejos ideales pacifistas, con el convencimiento de que la urgencia del momento así lo demandaba, como acertadamente señala Murray:

Especially after the American entry into the war the pressure on Ireland became more intense. As an Irishman in England, O'Casey was very concerned with this issue. Surprisingly he was against neutrality. His pacifism had evaporated. Since the Spanish Civil War he had identified the modern enemy as Fascism and had no qualms about opposing it militarily. (Murray, 2004: 262-3).

*Oak Leaves and Lavender*³⁷, publicada en 1946, es el tercer trabajo englobado por la crítica dentro del grupo de “obras comunistas”, aunque en realidad se trata de uno de los trabajos en los que el autor muestra más abiertamente su antifascismo, dadas las circunstancias que acabamos de abordar. El argumento de la obra es muy parco, sitúandose la acción en un salón de una casa señorial durante la Batalla de Inglaterra, en plena Segunda Guerra Mundial. Podemos destacar la presencia, tanto al comienzo como al final de la obra, de unas presencias fantasmales alegóricas, antiguos habitantes de la mansión, que se lamentan de la decadencia del

³⁷ O'Casey toma el título de la obra de una vieja leyenda de Cornualles según la cual el olor a lavanda y la presencia de bailarines fantasmagóricos son presagio de desgracias que se asocian a las casas antiguas.

Imperio Británico y que temen que las masas se hagan con el poder en la Inglaterra del futuro.

En mayo de 1947 se reestrena en el *Gaiety Theatre* de Dublín *The Silver Tassie*, la obra que le había costado su alejamiento del “Abbey” casi 20 años atrás y cuya segunda puesta en escena en dicho teatro durante el mes de agosto de 1935 había levantado numerosas voces en contra por parte del clero de la época. Es precisamente a causa del ambiente opresivo de puritanismo y de religiosidad supersticiosa fomentado por parte del clero católico irlandés ante el cual el escritor muestra su preocupación, evidente en sus últimas obras. En una carta dirigida a su mejor amigo en los Estados Unidos, el crítico teatral George Jean Nathan, en septiembre de 1947, O’Casey manifiesta su deseo de atacar en su próxima obra, en la que se hallaba trabajando, “the present tendency of Eire to return to primitive beliefs, and Eire’s preoccupation with Puritanism”. Mes y medio más tarde, con la obra casi acabada, le comenta a Nathan que su obra “es una especie de *morality play* con el Mal y el Bien en lucha, pero con un estilo distinto al del *morality* ortodoxo”. *Cock-a-Doodle Dandy* aparece publicada en abril de 1949, precisamente el mismo mes en que la República de Irlanda consigue su plena independencia del Reino Unido. La obra se estrena en el *People’s Theatre* de Newcastle el 10 de diciembre de ese mismo año y constituye un acercamiento eminentemente satírico a la realidad de su país en el que se parodian las tendencias represivas existentes en la vida diaria de la Irlanda de la época. Es la obra favorita de entre las últimas del propio autor, y una de las más celebradas por la crítica, por lo que considero merecerá la pena detenerse en ella por un instante.

El protagonista simbólico de su nuevo trabajo, como aparece sugerido en el título, es un poeta transformado por arte de magia en un enorme gallo que conserva intacto el poder de la palabra, incitando a las mujeres a luchar contra su frustración sexual y el materialismo a que se ven sometidas por un sacerdote, el puritano Father Domineer, que, como su propio nombre induce a pensar, es la figura dominante de la parroquia de Nyadnanave, (en gaélico, “nido de santos”). Éste es, evidentemente, un lugar ficticio con el que, según el estudioso de la obra Bobby L. Smith, O’Casey hace un juego de palabras: “nest of knaves”, o nido de bribones. La figura del gallo, que para el autor simboliza la alegría, el deseo sexual y el ansia de vivir, es considerada la encarnación del diablo y por consiguiente es susceptible de escándalo entre Domineer y sus acólitos, especialmente Michael Marthraun, en cuyo jardín transcurre la obra. Sin embargo, el gallo contará con un grupo de seguidores con nombres igualmente simbólicos: Robin Adair y Maid Marion, en referencia al idealista bandido medieval Robin Hood y a su amada Lady Marian.

O’Casey se sirve en esta obra del recurso del canto y de la danza como símbolos de la renovación y de los poderes positivos de la naturaleza. Dichos recursos no son en absoluto una novedad de la obra; las canciones y las danzas habían sido introducidas con anterioridad en obras como *Red Roses for Me* o *Within the Gates*, y volverán a repetirse en obras posteriores a *Cock-A-Doodle Dandy*. Al respecto, el mencionado Bobby L. Smith manifiesta que O’Casey va más allá del surrealismo, haciendo uso de una técnica teatral ya utilizada en la escena que transcurre junto al río Liffey en *Red Roses for Me*:

He utilizes magic and supernatural weapons to combat the lethargy, complacency, and evil fostered by Domineer and Dominneer’s religion. [...] The individual episodes repeat the same theme over and over again, showing graphically that the true members of Domineer’s church are fearful of and

incapable of change. Their answer to anything out of the ordinary is that it is evil and that it must be destroyed. (Smith, 1967: 68).

La crítica anticlerical efectuada por el autor a lo largo de la obra no se reduce a la figura más o menos abstracta de un determinado sacerdote o de una comunidad; O'Casey critica igualmente el materialismo y la superstición fomentados por la Iglesia Católica al mantener lugares como el santuario de la Virgen de Lourdes con un mero afán recaudatorio. Julia, cuñada de Michael Marthraun, regresa de Lourdes sin lograr la curación de su grave enfermedad, en la que O'Casey pretende simbolizar la enfermedad incurable padecida por la sociedad irlandesa de la época, dominada por personajes represivos similares a Domineer. De igual forma el dramaturgo focaliza su rechazo a la hipocresía de la iglesia con respecto al goce sexual en la reprimenda de Domineer hacia Loreleen, la hija de Marthraun, cuando ésta es descubierta en compañía de Mahon. Domineer destierra a Loreleen a Inglaterra, pero Lorna, la segunda mujer de Marthraun, junto con Maid Marion y el Mensajero, representantes de la juventud y de la libertad sexual, acompañan al exilio a Loreleen.

En cuanto al lenguaje empleado a lo largo de la obra, podemos observar que en general carece de la vivacidad del empleado por los personajes de sus obras dublenses. En opinión de James Simmons, que como hemos comprobado hasta el momento es uno de los estudiosos más críticos con respecto a la figura de O'Casey y su producción dramática, el afán del autor por la comicidad y la sátira no se ven correspondidos con un lenguaje adecuado a lo largo de la obra:

The comic dialogue has hardened into a meaninglessly eccentric misuse of language that has lost all connection with the oddities of Dublin speech habits that O'Casey once satirised so aptly. [...] The whole play would make a really exciting satirical pantomime, if it weren't for the deadness, pretension and naïvety of the language. (Simmons, 1983: 135-36).

El año 1949 es igualmente significativo para Sean O'Casey dado que el reestreno de su *Silver Tassie* en el *Carnegie Hall* de Nueva York va a prolongarse a lo largo de ochenta representaciones. En noviembre de ese mismo año se publican en Londres los dos primeros volúmenes de sus *Collected Plays*. Ya en la primera mitad de la década de los 50, se seguirán produciendo diversos estrenos de sus obras en los Estados Unidos: el estreno de su *Cock-a-Doodle Dandy* se lleva a cabo en Dallas en enero de 1950, mientras que *Red Roses for Me* se estrena en Houston el 25 de abril de 1951. En julio de ese mismo año aparecen publicados en Londres el tercer y cuarto volumen de sus *Collected Plays*. El 24 de septiembre el *Abbey Theatre* de Dublín pone de nuevo en escena su controvertido *Silver Tassie*, sin que por fin se tenga constancia de protesta alguna por parte de ningún sector social.

Mientras tanto, O'Casey continúa trabajando en una de sus últimas obras, *The Bishop's Bonfire*, estrenada en el *Gaiety Theatre* de Dublín el 28 de febrero y publicada en Londres en junio de 1955. De acuerdo con la crítica, ésta es una de las obras de menor calidad de O'Casey, en la que se mezclan el melodrama y la farsa. Se trata de nuevo de una sátira anticlerical, en la que la llegada del obispo Bill Mullarkey a su ciudad natal de Ballyonagh va a ser aprovechada por parte de los dos hombres más influyentes de la pequeña ciudad, el conde Reiligan y el sacerdote Burren, para realizar una quema de libros inmorales. La obra comienza con los preparativos para la visita del obispo en la casa del conde Reiligan, en la que la actividad frenética de los diversos obreros crea un estado de caos similar al que podíamos encontrar en escenas semejantes en obras anteriores como *Purple Dust* o *The Star Turns Red*. La visita del obispo es, pues, el tema principal de la obra y sobre

el que giran dos tramas menores de carácter más trágico: el amor de dos de los trabajadores por dos de las hijas del conde Reiligan, amor que se verá frustrado por diversas circunstancias relacionadas con las diferencias de clase social entre los obreros y las hijas del conde. En opinión de Saros Cowasjee, O'Casey continua de algún modo en *The Bishop's Bonfire* la sátira anticlerical efectuada en la exitosa *Cock-a-Doodle Dandy*:

In both plays we see the Church and the State leagued together to fill the mind of man with a superstitious fear of life and a distrust of happiness. O'Casey is fair in not putting the blame on the church alone, but insisting that the individual is in the wrong for tolerating and even siding with institutions that are responsible for his misery. There is the vigorous attack on beliefs in Saints and miracles: everything in Irish life is on the decrease except the number of holy images. (Cowasjee, 1966: 94).

El 28 de diciembre de ese mismo año su obra *Red Roses for Me* es puesta en escena en el *Booth Theatre* de Nueva York; es la primera de sus obras estrenadas en Broadway desde la producción de *Within the Gates* en el otoño de 1934. O'Casey es ya un autor conocido en Estados Unidos, por lo que su colección de ensayos bajo el título *The Green Crow* será publicada en Nueva York en marzo de 1956, once meses antes que la edición londinense de la misma obra. Igualmente, aparece en Nueva York *Mirror in My House*, una edición especial en dos volúmenes de su autobiografía.

El año 1957 vendrá marcado por el fallecimiento, el mismo 1 de enero, de su segundo hijo Niall, aquejado de leucemia. Dicho fallecimiento afectará profundamente a toda la familia, aunque O'Casey llevará clavada hasta el final de sus días la espina de no poder haber conseguido la comprensión de Niall, contrario a la invasión soviética de Hungría en 1956. Niall O'Casey, por aquel entonces en sus primeros años de estudiante en la Universidad de Londres, mantuvo discrepancias

ideológicas con su padre al considerar un profundo error la invasión, mientras que O'Casey insistía que la postura soviética era la correcta en el conflicto.³⁸

A pesar del dolor producido por dicha pérdida, el dramaturgo seguirá a lo largo de ese año trabajando en *The Drums of Father Ned*, sobre la que, una vez más, surgirá la polémica en su Irlanda natal. La obra, estrenada en febrero de 1958 en el marco del Festival Internacional de Teatro de Dublín, será retirada del programa tras el veto del arzobispo de Dublín a las obras de O'Casey y de Joyce (del cual se iba a realizar una adaptación teatral de su *Ulysses* llamada *Bloomsday*) en el citado festival. La posición del arzobispo, que se negaba a celebrar la misa de apertura del Festival si se representaban las obras programadas, hará que el comité organizador ceda finalmente a sus presiones, manifestando que *The Drums of Father Ned* necesitaría algunos cambios estructurales antes de ser puesta en escena. O'Casey decidirá no acatar dichas pretensiones, retirando su obra. Samuel Beckett, en solidaridad con sus compañeros, retirará igualmente las suyas, contribuyendo al

³⁸ Eileen O'Casey incluye en sus memorias una carta remitida por Niall y comentada por O'Casey, en la que se arroja alguna luz sobre dicho desencuentro:

Among his papers I found a letter that explains a little of the argument. Headed in Sean's hand, 'Last letter written by Niall', it runs:

Dear Daddy,

I hope you find the enclosed press cuttings of interest from today's *Daily Worker*. [...] The attitude of the executive over Hungary on many matters has been quite untenable. [...] This isn't Communism at all.

Love,

Niall

Sean wrote underneath this:

A very forthright letter. He hasn't hesitated to say what he thought. He was really distressed about the Soviet interference in Hungary. We talked long and seriously and earnestly, but could not come to an agreement. We had to agree to differ. [...] But his hot and honest opinions, put out without hesitation, were at any rate a tribute to his home where, at all times, in every circumstance, free thought was the genre of our family life.

Though disagreeing, we ended by my putting my arms around him and looking at his face which was full of eagerness and honesty and sorrow. Little did I think that when he returned to London to come down again in the second week of December, within a month this gallant and darling boy would be dead.

(O'Casey, E., 1971: 238-9).

fracaso final del Festival. Como consecuencia de tales polémicas, nuestro dramaturgo prohibirá la representación de sus obras en Irlanda en los años siguientes. El estreno mundial de la obra lo realizará un grupo aficionado llamado *Little Theater* en la ciudad de Lafayette (Indiana), en abril de 1959. En opinión del profesor Murray, el apretado lazo que la censura había establecido sobre nuestro dramaturgo comenzaría a aflojarse en Irlanda con el comienzo de la nueva década, al irrumpir una nueva generación de novelistas y dramaturgos dispuesta a reconocer el camino abierto por Sean O'Casey: “a new revolution, not, admittedly, the socialist one O'Casey hoped and worked for, was under way during which censorship, repression and hypocrisy would be healthily swept aside by a new generation.” (Murray, 2000: 112).

Al igual que sus dos obras anteriores, en *The Drums of Father Ned O'Casey* efectuará una sátira contra la hipocresía, la mezquindad y el materialismo que aqueja a la sociedad moderna, simbolizada en una Irlanda microcósmica en la que el integrismo católico será el causante de dichos males. El argumento, en el que se mezclan lo simbólico, lo satírico y lo fantástico, junto con la danza, la música y las canciones, tendrá como eje central la intención de un grupo de jóvenes de celebrar un festival musical a pesar del rechazo de sus mayores y la hostilidad del sacerdote Father Fillifogue. El argumento guarda algunas semejanzas con el de su anterior obra: se realizan preparativos, en este caso no para la llegada de ningún obispo sino para la Celebración de Primavera o “An Tostal”, en gaélico; existen personajes que tratarán de evitar la libertad y el esparcimiento de los jóvenes. También aparecerán dos personajes simbólicos, Father Ned y Angus the Young, que constituirán un contrapunto a la figura represiva de Fillifogue. Al final, las corrientes represivas

tendrán que sucumbir ante la victoria de los jóvenes, representada en los amantes Nora y Michael. La obra hace referencia igualmente a la tensa coexistencia de católicos y protestantes, que pelearán a favor de sus respectivas confesiones.

A finales de ese mismo año, O'Casey ve de nuevo reconocida su labor con el estreno de su obra *Cock-a-Doodle Dandy* el 12 de noviembre en el *Carnegie Hall* de Nueva York. Casi un año más tarde, en septiembre de 1959, la obra obtiene un clamoroso éxito, tanto por parte de la crítica como por el público, en el Festival de Edimburgo, y es por fin estrenada en Londres en el *Royal Court Theatre* diez años después de su publicación.

En 1960, al cumplir ochenta años, O'Casey es un hombre ya anciano y cansado, pero con energía suficiente como para rechazar varios nombramientos honoríficos, entre los que cabe destacar el de "Commander of the Order of the British Empire". En estos últimos años de su vida se seguirán produciendo estrenos en Londres de sus últimas obras publicadas; en julio de 1961 se representa *The Bishop's Bonfire* en el *Mermaid Theatre*, sede durante agosto y



O'Casey en los últimos años de su vida.

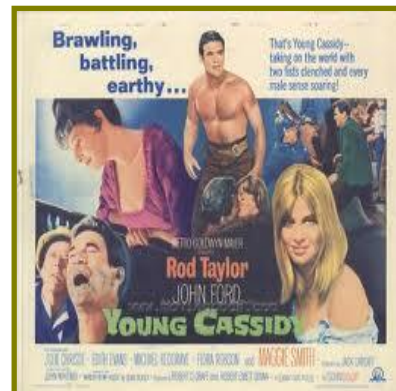
septiembre del siguiente año del festival celebrado en su honor, en el que se representan *Purple Dust*, *Red Roses for Me* y *The Plough and the Stars*. En abril de 1964, el *Abbey Theatre*, en reconocimiento a la trayectoria de uno de los dramaturgos irlandeses más prolíficos, presenta en Londres en el marco del Festival Mundial del Teatro las obras *Juno and the Paycock* y *The Plough and the Stars* como contribución de la República de Irlanda a dicho acontecimiento cultural.

Como ejemplo de la vitalidad que O'Casey mantuvo hasta el final de sus días podemos hacer mención a lo que manifiesta en su artículo "The Delicate Art of Growing Old", publicado en *Harper's Magazine* en agosto de 1959, en el que destaca su inquietud por mantenerse activo tanto física como intelectualmente, por vivir con intensidad el día a día y su voluntad de aprovechar al máximo cada uno de los instantes de una vida que se iba a prolongar durante cinco años más:

I am now seventy-nine and the days are all too short for me to hear, see and touch the things around me. God Almighty, were I to be here another hundred years, I shouldn't be satisfied that I had seen, heard, and touched enough. [...] I take walks when the weather is not too bad, and find that even the same road changes its looks during the different days and the different seasons. I read a little and am interested in painting and music and science too. So I find that each day is not too long but far too short to do all that my heart and mind so eagerly wish to do.
(O'Casey, 1959: 65-6).

El 18 de septiembre de 1964 Sean O'Casey fallece de un ataque al corazón en su residencia de Torquay, Devonshire, en la cual había vivido apaciblemente los últimos años de su vida. Sus cenizas se esparcen en el "Golders Green Crematorium" de Londres entre los rosales dedicados a Percy Shelley y a Alfred Tennyson.

Un año después el director cinematográfico Jack Cardiff recibe el testigo de John Ford, que hubo de dejar el proyecto a medias por enfermedad, para finalizar *Young Cassidy*, producción basada en la biografía de O'Casey y conocida en España como



Cartel de Young Cassidy, película que lleva al gran público diversos pasajes de la vida de nuestro autor.

El soñador rebelde. La película, adaptación cinematográfica del doble volumen de autobiografías *Mirror in My House*, se centra en los inicios de O'Casey como escritor y cuenta como telón de fondo con la lucha nacionalista en Irlanda en los años previos al *Easter Rising*, llegando a los primeros éxitos del dramaturgo en el

seno del *Abbey Theatre*. La producción había comenzado un año antes del fallecimiento de O'Casey, que en sus últimos meses de vida se mostró entusiasmado con el proyecto y concedió su conformidad al guión de John Whiting. La banda sonora corre a cargo del gran compositor irlandés Sean O'Riada. Como anécdota, podemos comentar que la elección del actor Rod Taylor para interpretar el papel protagonista se produjo tras la renuncia del actor escocés Sean Connery, que declinó participar en el proyecto para embarcarse en el rodaje de *Goldfinger* encarnando al agente secreto James Bond. Pese al relativo éxito de público en las taquillas de los cines, la crítica de la época no se mostró demasiado entusiasmada por el resultado final del producto, considerado en general como un intento fallido de acercar al público general la biografía de Sean O'Casey. El crítico cinematográfico del *New York Times* Bosley Crowther considera que la película resulta demasiado esquemática, carece de garra dramática y muestra una imagen irreal del dramaturgo, factores que contribuyen a que no se le haya hecho la justicia que el personaje habría merecido:

What is it Johnny Cassidy is so loudly rebelling against? Poverty? It looks as though he's living in a crowded but clean and comfy home, set in a neat row of houses that wouldn't pass in New York as a slum. [...] No, it would seem that the screenplay of John Whiting presents the same fault that Lady Gregory is supposed to have discovered in O'Casey's first play: "Long on character, short on plot." And for plot, "read genuine involvement in the coming of age of a man." "Young Cassidy" may thrill the romantics, but it will leave the realists looking holes through the screen.³⁹

En una interesante entrevista mantenida pocos meses después de su muerte entre el profesor Gerard A. Larson y la viuda de O'Casey, Eileen Reynolds, ésta proporciona algunos datos ciertamente novedosos hasta aquel momento acerca de las

³⁹ Crowther, Bosley "Young Cassidy: Sean O'Casey's early years. Movie review". *The New York Times*, 23 March 1965. <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=950DE>

costumbres y el transcurrir cotidiano del dramaturgo. De sobra era conocido el gusto del autor por incluir en sus obras detalles muy precisos de color, o bien en las descripciones de los decorados y de los personajes o en los diálogos de los mismos. Según Eileen Reynolds, el uso extensivo de toda una gama de colores vivos era debido al intento inconsciente de O'Casey por compensar las carencias visuales que tanto sufrimiento le habían causado a lo largo de la vida. En su entrevista, el profesor Larson destaca otros detalles como la afición del autor por rodearse de objetos llamativos o usar solideos. Semejantes ocurrencias pueden en principio parecer anecdóticas, pero en nuestra opinión son ilustrativas de la sencillez y la autenticidad con que nuestro dramaturgo se comportaba en su ámbito más privado:

“Sean loved color”, said Mrs. O'Casey later when we were talking about her husband's tastes. This was apparent everywhere. [...] Pictures by Breon, the O'Caseys'oldest boy, graced the walls in several rooms. And his daughter Shivaun had painted a kind of duplicate of Van Gogh's *Sunflowers* for her father's den. O'Casey wore colourful clothes as well. His daughter had made him a brilliant red woolen poncho, and it was his delight.[...] His love of color was evident in the skull caps that he had worn for many years. When the literary world became aware of his pleasure in these beanies, he began to receive them in great number. Mrs. O'Casey showed me three large drawers full of these curiosities in a desk in his room. They were cotton, woolen, silken; some were decorated with beads or lace, and one was a duplicate of a hat worn by Picasso. This had pleased O'Casey particularly. (Larson, 1965: 234-5).

En años sucesivos se realizarán producciones de sus obras no sólo en el Reino Unido, sino en teatros de otros países europeos que comienzan a interesarse por el legado literario de nuestro autor. Aparte de las obras más importantes a las que nos hemos referido en estas páginas, existe igualmente una serie de trabajos que han pasado casi desapercibidos para la crítica y para el público en general, dada su condición de “obras cortas” de un solo acto. Entre ellas, sin contar los ya mencionados experimentos teatrales de juventud (*Kathleen Listens In* y *Nannie's Night Out*), podemos destacar otros títulos como *Pound On Demand*, de 1947, *Hall*

of Healing, The End of the Beginning, Bedtime Story, y Time To Go, de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, y *Figuro in the Night* y *The Moon Shines on Kyleneamoe*, escritas a lo largo de la década de 1950.

De entre los innumerables estrenos y actos de reconocimiento a la figura de nuestro dramaturgo podríamos destacar los siguientes: en 1966 el “Berliner Ensemble” y el Teatro Nacional Popular de París realizan sendas producciones de su obra *Purple Dust*; Laurence Olivier dirige la puesta en escena de *Juno and the Paycock* en el *Old Vic Theatre* de Londres. En junio de ese mismo año el *Olympia Theatre* de Dublín estrena, ocho años después de su publicación, la obra *The Drums of Father Ned*. En enero de 1967 se publica en Londres y Nueva York *Blasts and Benedictions*, recopilación póstuma de ensayos e historias cortas de O’Casey. El 10 de septiembre de 1969 la Royal Shakespeare Company pone en escena *The Silver Tassie* en el *Aldwych Theatre* de Londres con un notable éxito por parte de la crítica.

Durante la década de los setenta se mantiene el interés por la obra de nuestro dramaturgo. Procederé a continuación a mencionar brevemente algunos de los acontecimientos relacionados con su figura que tuvieron lugar a lo largo de dicha década. En 1970 la Biblioteca Pública de Nueva York adquiere para sus colecciones los papeles privados de O’Casey; un año más tarde, tras el éxito de *Purple Dust* durante los últimos doce años, el Berliner Ensemble presenta la obra *Cock-a-Doodle Dandy*; en septiembre de 1971 la viuda de O’Casey, Eileen, publica unas memorias que utilizan como título el nombre de pila de su fallecido esposo, *Sean*. Casi cuatro años más tarde, en marzo de 1975 sale al mercado el primer volumen de la correspondencia de O’Casey: *The Letters of Sean O’Casey*, que comprende los años 1910 a 1941. El segundo volumen saldrá al mercado coincidiendo con el centenario

del nacimiento del dramaturgo, en 1980, comprendiendo la correspondencia mantenida entre los años 1941 a 1954. También se publicará la edición en rústica de sus autobiografías en dos volúmenes. Los homenajes póstumos al autor en el centenario de su nacimiento incluyen las producciones de *Juno* en Londres por parte de la “Royal Shakespeare Company” y de su *Shadow of a Gunman* en Stratford-upon-Avon. A su vez, el *Abbey Theatre* de Dublín estrena nuevas producciones de dos de sus obras más famosas: *The Shadow of a Gunman* y *Red Roses for Me*.

Durante las últimas décadas la figura de Sean O’Casey no ha caído, afortunadamente, en el olvido. Si nos tomamos la molestia de investigar en Internet los últimos artículos aparecidos en las publicaciones periódicas en lengua inglesa acerca de nuestro dramaturgo, veremos que diarios de estilos tan dispares como el *Daily Telegraph* de Londres o *The Mirror*, entre otros, han prestado últimamente cierta atención a la vida y obra del dramaturgo. En el caso del primero de los diarios, en una serie de artículos firmados por personalidades del mundo de la política o de la cultura, encontramos uno del parlamentario británico Gerald Kaufman titulado “Moved to Tears, Which Book, Poem or Play Has Made You Cry More Than Any Other?” donde elige *Juno and the Paycock* como la obra de teatro que más le ha conmovido. El artículo apareció publicado el 20 de julio de 2003. El mismo diario publicaba en junio de 1998 la lista elaborada por el escritor George Orwell antes de morir en 1950 en la que se recogían los nombres de más de 130 intelectuales británicos y norteamericanos sospechosos de simpatizar con el enemigo comunista, en plena “guerra fría”. En la lista aparecen personalidades tan famosas como el actor Charles Chaplin, el cineasta Orson Welles, el poeta C. Day-Lewis o el mismo Sean O’Casey. Orwell, enemigo de toda clase de totalitarismos, actuó sin embargo como

informador para el gobierno británico como reacción a la actitud de los intelectuales de izquierda que apoyaban el comunismo soviético a pesar de que se tenía la intuición, confirmada en el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética de 1956, de que el régimen de Stalin no era tan idílico como muchos de ellos habían imaginado. Orwell consideraba que la intelectualidad británica, desencantada con los gobiernos conservadores, había adoptado a la Unión Soviética como una patria postiza, al marxismo como religión verdadera y a Stalin como su profeta. No era de extrañar que O’Casey formara parte de la lista de acusados, cuando, como Murray señala, nuestro autor siempre se manifestó como un ardiente defensor de las tesis soviéticas y de Stalin en particular, al que consideraba una reencarnación de su añorado Jim Larkin: “O’Casey’s commitment to Stalin was akin to his commitment earlier to Larkin: indeed, he drew Moscow and Dublin together in a compulsive way when he wrote in 1950: ‘In all its activities, the U.S.S.R. brings to life the grand creed of the great Jim Larkin—Each for All, and All for Each.’” (Murray, 2004: 377).

Arthur Mitchell nos recuerda que la polémica entre ambos escritores se remontaba a la cruel crítica que Orwell realizó en el diario *The Observer*, como ya vimos en su momento, al cuarto volumen de la autobiografía de O’Casey *Drums Under the Window*:

In October 1945 Orwell had written in *The Observer* a savage review of *Drums Under the Window*, the fourth volume of O’Casey’s rambling autobiography. At the beginning of what was little more than an insulting outburst, Orwell set the tone for what followed: ‘W.B. Yeats once said that a dog does not praise its fleas, but this is somewhat contradicted by the special status enjoyed in this country by Irish nationalist writers.’⁴⁰

⁴⁰ Mitchell, Arthur. “George Orwell and Sean O’Casey” *History Ireland*, 2009 en <http://www.historyireland.com>.

En el caso del más popular diario *The Mirror*, a modo de anécdota y en un tono totalmente alejado de los anteriores artículos, el periodista Michael Neil profundiza en las intimidades de la vida privada de Sean O’Casey para afirmar que su esposa Eileen Reynolds mantuvo una serie de relaciones extramatrimoniales, entre ellas con el empresario teatral norteamericano Lee Ephraim y con el primer ministro británico de los años cincuenta Harold Macmillan, propietario de la editorial en la que se publicaron las obras del autor. Dichas relaciones, pese a lo que pudiera parecer, no pusieron en peligro su matrimonio, que se prolongaría hasta el fallecimiento de O’Casey. Valgan dichos ejemplos como prueba de que 4 décadas después de su fallecimiento los medios escritos continúan dedicando cierta atención a nuestro autor en sus distintas vertientes de dramaturgo comprometido, personaje público o ideólogo polémico.

En palabras de Eileen Morgan, la figura de O’Casey continua estando de actualidad en el debate cultural en el mundo anglosajón, aunque en los últimos tiempos no se haya llegado a un consenso pleno acerca de su alcance y el lugar que nuestro dramaturgo merecería en el canon literario irlandés:

During a debate recently conducted at Boston College, Philip O’Leary characterized O’Casey ‘as a real minor writer who is fading fast’. Shivaun’s interpretation of her father’s career, however, encouraged the opposite and more accurate impression: at the very least, Sean O’Casey’s contribution to the national theatre in the 1920s is not likely to be forgotten. (Morgan, 2000: 16).

Christopher Murray comparte parcialmente la opinión de Morgan, al considerar que ciertamente ha existido entre la crítica la percepción de que la obra de nuestro dramaturgo decayó en calidad una vez que éste abandonó Irlanda en 1926, y que las obras que escribió después de *The Silver Tassie* nunca han disfrutado de la acogida que merecían: “They remain undeservedly neglected, especially in Ireland.

For not only are these plays so full of theatrical energy and daring that they cry out for new directors to take them in hand and (with judicious cutting) rediscover their potential, but they stand also as powerful social and cultural critiques.” (Murray, 2000: 90). En su ensayo “Tender Tears for Poor O’Casey”, contenido en su volumen de escritos selectos *The Green Crow* (1957), O’Casey combatió este prejuicio que consideraba erróneo con la ironía que siempre le caracterizó: “It touches the heart to think of the deep and lasting affection in which the critics of Dublin hold O’Casey tight, and the big, round tears they shed so sadly over his present irresponsible playwriting. He is lost! They cry, and will be utterly so, if he doesn’t amend his ways, and turn back to first principles.” (O’Casey, 1994: 161).

Sin embargo, da la impresión de que a lo largo de la última década el mundo del teatro, al menos en los países de habla inglesa, pareciera haber despertado de ese sueño del olvido al que Murray hacía referencia. De este modo, podemos destacar algunas de las reseñas aparecidas durante los últimos años en la prensa escrita británica acerca de las diversas producciones de las obras de O’Casey que han tenido lugar a lo largo de estas dos últimas décadas. De entre ellas, cabe citar la reseña publicada en enero de 2005 en el *Daily Mail* acerca del estreno de *The Plough and the Stars* en el *Barbican Centre* de Londres; o la aparecida en el *Sunday Telegraph* en octubre de 2004 comentando la puesta en escena durante los meses de octubre y noviembre de ese año de la obra *The Shadow of a Gunman* en el *Tricycle Theatre*, por citar un par de ejemplos de la década pasada. Más recientemente cabe reseñar la exitosa gira de la compañía irlandesa *Druid* por diversas ciudades irlandesas y británicas durante 2010 y 2011 llevando a los escenarios su adaptación de *The Silver Tassie*, bajo la dirección del prestigioso ganador de los premios “Tony” Garry

Hynes, o la co-producción llevada a cabo por el *Abbey Theatre* y el *National Theatre of Great Britain* durante el otoño de 2011 de la exitosa *Juno and the Paycock*. En Estados Unidos podemos destacar la producción de *The Shadow of a Gunman* por parte de la Seanacháí Theatre Company durante los meses de septiembre y octubre de 2011 en el *Irish American Heritage Center* de Chicago.

Tampoco podemos obviar la positiva noticia que supuso la puesta en marcha durante los años noventa del siglo pasado de una compañía teatral estable basada en la ciudad norirlandesa de Derry, la “O’Casey Theater Company”, promovida por la hija del dramaturgo, Shivaun O’Casey, siempre dispuesta a no dejar caer en el olvido las obras de nuestro dramaturgo.

Considero también importante mencionar el hecho de que continúan apareciendo en el mercado biografías de Sean O’Casey que pretenden ser las definitivas. La más reciente de ellas, aparecida en 2004, es la realizada por el profesor del University College de Dublín, Christopher Murray, trabajo que considero como una de las referencias bibliográficas claves y del que hago constante mención a lo largo de la tesis por su indiscutible calidad y la imparcialidad de sus apreciaciones.

Como dato curioso, podemos mencionar la apertura en la zona portuaria de Dublín de un nuevo puente peatonal de diseño vanguardista bautizado como “Sean O’Casey Bridge”. Dicha infraestructura, inaugurada por el Presidente Bertie Ahern el 13 de Julio de 2005, une el llamado “Custom House Quay” con el “City Quay”, y se ha convertido en el segundo puente dedicado a un escritor irlandés insigne, tras la inauguración del dedicado a James Joyce en 2003. Puede constatarse de esta forma la sensibilidad de las autoridades locales hacia ambas figuras literarias, las cuales, con

sus respectivos estilos, hicieron el nombre de Dublín famoso en todo el mundo. A mi modo de ver, se trata de una medida muy positiva, no sólo por perpetuar sus nombres en la memoria de la ciudad en la que se consolidaron sus respectivas trayectorias literarias, sino por la misma metáfora que supone el dedicar un puente, símbolo universal de unión, a dos literatos locales que lucharon por establecer un vínculo duradero entre su ciudad natal y el resto del mundo.

Por lo que respecta al impacto de las obras de O'Casey en nuestro país, hemos comprobado que a lo largo de los últimos años de la dictadura franquista comienza a sentirse una incipiente curiosidad por la obra del dramaturgo irlandés, que llevaba años planteando situaciones aparentemente alejadas de la realidad española de aquellos años. Para llegar a tal conclusión hemos rastreado el panorama teatral español de las décadas de los 60 y 70 en publicaciones especializadas en el mundo teatral y literario como *Primer Acto* o *Ínsula*, e incluso en publicaciones periódicas como *La hoja del lunes*.

Aunque en realidad deberíamos remontarnos a la década de 1920 para encontrar las primeras menciones a O'Casey en la prensa de nuestro país. En el número 1962 del diario moderado de izquierdas *La Libertad*, en un artículo titulado “Novísimos”, el periodista Cristóbal de Castro descubre al lector las obras del soviético León Lunt y del irlandés O'Casey, dos dramaturgos que con toda certeza no serían demasiado conocidos en la España del momento. Estamos firmemente convencidos de que el extracto reproducido a continuación formaría parte del primer artículo dedicado a la figura del dramaturgo irlandés aparecido en una publicación de nuestro país:

Hoy tenemos dos “novísimos” trágicos. ¿Trágicos como autores? Como autores y como hombres. Trágicos de la escena y de la vida. El irlandés Sean O’Casey, autor de “Juno y el pavo real”, y el ruso León Lunt, autor de “Fuera de las leyes”. Ambas tragedias se escribieron en días terribles por hombres oscuros, humillados y hambrientos. Ambas son hoy famosas obras maestras. [...] Y, realmente, “Juno y el pavo real” ¿es una gran tragedia? Acaso sea la primera que, en nuestro tiempo, logró satisfacer a la par al público y a la crítica. El premio Hawthornden se adjudica, por primera vez, a una obra dramática. Y el Fortune Theatre sostiene, por primera vez en sus carteles, una tragedia durante ciento veinte noches.[...] Y, para colmo de celebraciones, Bernard Shaw, que no va jamás al teatro, ha asistido dos veces al fortune para gozar con “Juno y el pavo real” de una “espléndida fiesta de arte”.⁴¹

En el número 653 de una de las publicaciones semanales de la época llamada *La Esfera* el periodista Fernando de la Milla se hace igualmente eco de la ya por entonces consolidada figura del dramaturgo irlandés en el panorama de las letras en lengua inglesa, haciendo partícipe al lector español del éxito de las obras posteriormente denominadas por la crítica como *Trilogía dublinaesa*:

Irlanda continúa produciendo dramaturgos. Entre tantos nombres ilustres, recordemos Bernard Shaw; luego Synge; ahora O’Casey. Este año Sean O’Casey ha obtenido el premio Hawthornden, para la mejor obra literaria “de imaginación” con su drama *Juno and the Peacock* (sic), representada con inusitado éxito en el *Fortune Theatre*. [...] Cuando se estrenó en Londres *Juno and the Peacock*, de Sean O’Casey, y posteriormente, del mismo dramaturgo irlandés, *The Plough and the Stars*—uno de los títulos más bellos que conozco: ¡*El arado y las estrellas!*—, se habían vendido ya en la metrópoli del gran imperio muchos miles de ejemplares de estas obras. [...] Toda Inglaterra sentía una vivísima atracción simpática hacia aquel formidable ejemplo de lo que puede una voluntad al servicio de una clara inteligencia. Hasta hacía—hasta hace—muy pocos años, Sean O’Casey era un obrero manual, de extracción social humildísima. Es, pues un autodidacta. Algunos lo reputan como un genio. O, lo que es lo mismo, lo aíslan en el tiempo y en el espacio. O’Casey es... O’Casey. Otros lo emparentan con Chekov. Desde luego, y no es poco decir, hace muy buena figura al lado de Synge, su paisano.⁴²

En nuestra labor de rastreo hemos comprobado también que en un principio no existieron demasiadas compañías teatrales, tanto profesionales como aficionadas, que se arriesgaran a incluir en sus repertorios las obras de O’Casey durante los años finales del franquismo. Sin embargo, sí que podemos destacar la labor entusiasta de algunos dramaturgos que tratan de dar a conocer la obra de su homólogo en nuestro

⁴¹ De Castro, Cristóbal. “Novísimos”. *La Libertad*. Año VIII, num 1902. 28 de abril de 1926, p.1.

⁴² De la Milla, Fernando. “Sean O’Casey o las comedias ‘para leídas’ ”. *La Esfera: ilustración mundial*. Año XIII, num.653. 10 de julio de 1926, p. 15.

país a mediados de los años 60, época en la que el régimen franquista comenzaba a efectuar una tímida apertura cultural y social. En el número 81 de la anteriormente mencionada *Primer Acto*, el crítico teatral Carlos Rodríguez Sanz realiza la primera reseña que hemos podido encontrar acerca de la puesta en escena de una obra del dramaturgo en España. Se trata de una versión de *Bedtime Story*, obra de un solo acto escrita en 1952, titulada en español “Cuento para la hora de acostarse”, llevada a las tablas por el grupo T.E.M. en el Teatro *Estudio* de Madrid en el otoño de 1967. En la reflexión final del artículo, Carlos Rodríguez se lamenta del desconocimiento que el público español tiene de las obras de nuestro dramaturgo: “Por si fuera poco, el espectáculo sirve para recordarnos la existencia de uno de los grandes ausentes de nuestra escena: O’Casey. ¿Cuándo veremos en nuestros teatros alguna de sus grandes obras?”⁴³

Uno de los grandes promotores de la figura del escritor irlandés en nuestro país es, sin duda, el dramaturgo madrileño Alfonso Sastre,⁴⁴ que parece aceptar el envite lanzado por el anteriormente mencionado Carlos Rodríguez,



Traducción al español de
Red Roses.

al realizar una versión de *Red Roses for Me*. No debería extrañarnos que fuera precisamente Sastre el que se interesa por la obra de O’Casey, al compartir con el dramaturgo irlandés su simpatía por las tesis comunistas. El estreno de su versión se

⁴³ Rodríguez Sanz, Carlos. “Cuento para la hora de acostarse”. Revista teatral *Primer Acto*, n° 81, otoño de 1967, pp 53-54.

⁴⁴ Alfonso Sastre Salvador (Madrid, 20 de febrero de 1926). Escritor, dramaturgo, ensayista, guionista cinematográfico español, uno de los principales exponentes de la llamada Generación de 1955. Durante el franquismo, Sastre militó en el Partido Comunista de España. En 1956 fue encarcelado por su participación en las protestas universitarias contra la dictadura. Personaje controvertido, desde comienzos de los años 1970 y hasta la actualidad ha participado de manera significativa en apoyo de la izquierda nacionalista vasca, junto con su esposa Eva Forest. En 1980 la pareja fue detenida durante un corto espacio de tiempo al ser sospechosa de ocultar un comando de ETA en su casa en Fuenterrabía. Tras su liberación, Sastre declaró que simpatizaban con Herri Batasuna, pero que no tenían ninguna relación con ETA.

lleva acabo el 6 de octubre de 1969 en el teatro *Beatriz* de Madrid, bajo la dirección de José María Morera, y con unos por entonces jóvenes Carlos Larrañaga y su futura esposa María Luisa Merlo en los papeles protagonistas. Las entusiastas reseñas aparecidas en la prensa de la época hablan por sí solas de la calidad de la adaptación de Sastre:

“Tareas de esta ambición y calibre merecen la más cumplida alabanza” (Marquerie, *Pueblo*); “María Luisa Merlo y Carlos Larrañaga hacen una llamada a la sensibilidad teatral y social del público madrileño. El logro es magnífico. *Rosas Rojas para mí* es una de las obras donde el arte de O’Casey raya a mayor altura” (López Sancho, *ABC*); “si espléndida como creación escénica resulta la tragedia de O’Casey, de espléndida hay que calificar la versión que de ella nos sirve el *Beatriz*” (J. M. Claver, *Ya*).⁴⁵

Por su parte, el crítico teatral José Monleón considera que la puesta en escena de *Rosas rojas para mí* constituyó un extraordinario éxito, a pesar de haber temido a priori por una fría acogida por parte del público español, ajeno a la problemática irlandesa en las primeras décadas del siglo XX:

Rosas rojas para mí, con ser una gran obra, planteaba muchos problemas a diversos niveles. De un lado estaba el de la comprensión, por cuanto alude a una serie de conflictos encuadrados en las peculiaridades de la sociedad irlandesa de hace medio siglo. ¿Hasta qué punto el desconocimiento de la realidad histórica sobre la que operaba O’Casey podía hacer ambigua o equívoca la interpretación del drama, reduciéndolo a defensa de la huelga? (Monleón, 1969: 17).

Cuatro años más tarde, el 4 de diciembre de 1973, Antonio Gala estrena en el madrileño *Teatro de la Comedia* su interpretación libre del *Cock-a-Doodle Dandy* titulada “Canta, gallo acorralado”, con la dirección de Adolfo Marsillach y contando entre el elenco de 17 actores y actrices con figuras como José María Pou y Victoria Vera. En opinión del crítico Moisés Pérez, de la revista *Primer Acto*, la versión de Antonio Gala se aleja en exceso del espíritu con el que O’Casey dotó a la obra, haciendo de la adaptación española un producto poco riguroso e incapaz de suscitar

⁴⁵ Reseñas aparecidas en la sección “Cartelera de espectáculos”. *Hoja del Lunes*. Lunes, 27 de octubre de 1969, página 4.

el interés del espectador: “traer este gallo al ruedo ibérico, pintarrajar de colorido sus plumas, impostarle la voz y pretender que sea eficaz su canto libertario [...] me parece una falta de seriedad y de rigor que O’Casey no se merecía.” (Pérez, 1974: 58). Por su parte, Victor García y Gregorio Torres tampoco se muestran demasiado benevolentes con el resultado final de la versión de Gala, a la que “se le dio un tratamiento circense, que iba bien con el texto, pero que al final resultó alicorto, perdido en lo anecdótico, pecando de naturalismo ramplón.”(García y Torres, 2006: 25).

Por todo lo visto hasta el momento, podemos comprobar que la figura del dramaturgo sobre el que versa el presente trabajo sigue suscitando la curiosidad tanto de los expertos como de los aficionados en mayor o menor medida al mundo del teatro. Puede acusarse a O’Casey de mantener una línea irregular en cuanto a la calidad de sus obras, pero es innegable su capacidad para no causar indiferencia al público lector o al espectador.

CAPÍTULO IV

LA TRILOGÍA DUBLINESA COMO PLATAFORMA DE PREPARACIÓN Y REFLEXIÓN INICIAL HACIA UNA CARRERA TEATRAL CENTRADA EN EL COMPROMISO

He had made up his mind years ago that the *Abbey Theatre* curtain would go up on a play of his; and up it would go, sooner or later. First decide slowly and deeply whether it is in you to do a thing; if you decide that you can, then do it, even though it kept you busy till the very last hour of life.

(Sean O'Casey, *Inishfallen, Fare Thee Well*).

A lo largo del presente capítulo nos centraremos en el análisis de las tres obras consideradas por la crítica como las más importantes dentro de la producción dramática de nuestro autor. Consideramos que estos tres trabajos, englobados tradicionalmente bajo el título general de *Dublin Trilogy* (formada por *The Shadow of a Gunman*, *Juno and the Paycock* y *The Plough and the Stars*) actuaron como una valiosa plataforma de preparación en la que O'Casey pudo poner en práctica un variado conjunto de técnicas teatrales que le ayudaron a ganar confianza y a obtener la experiencia necesaria para continuar con una carrera teatral que se dilatará hasta bien entrada la década de 1950. Debemos considerar además la *Trilogía dublinese* como un poderoso punto de reflexión inicial de nuestro dramaturgo acerca de los problemas de su época (para los que tenía el convencimiento de poder aportar una

solución) y el inicio de una extensa y variada trayectoria teatral basada en un profundo sentido del compromiso de carácter comunista.

Como ya vimos en páginas anteriores, estas tres obras tienen temáticamente en común las trágicas consecuencias de la guerra por la independencia de Irlanda en las clases sociales más humildes. El interés principal del autor consistirá en retratar la vida del ciudadano de a pie en un periodo histórico crucial en la historia reciente del país, que comprende los años 1916 a 1923, época culminante en la lucha por liberar a la nación de un dominio británico que duraba ya varios siglos. El enfoque de nuestro autor difiere en gran medida del defendido por su mentor W.B. Yeats, que basaba la construcción nacional de Irlanda en la exaltación literaria del pasado legendario y heroico de la cultura gaélica, por lo que coincido con Rosana Herrero al afirmar que “Unlike Yeats’s antiquarian, heroic and legendary approach to the National identity, O’Casey’s whole interest in his *Dublin Trilogy* is to revise the years and episodes that led to national independence from the demotic perspective of the common Dubliners living in the claustrophobic tenements of the city.” (Herrero, 2008: 107).

Aunque la crítica anticlerical y la defensa del marxismo no aparecen desarrollados con plenitud en la trilogía sí que pueden vislumbrarse en el trasfondo de la misma aspectos significativos en defensa de las causas más silenciadas, como la opresión del débil por parte del poderoso, la inquietud del autor la pobreza y el hambre que continuaban lastrando el desarrollo de la sociedad irlandesa durante las primeras décadas del siglo pasado. Todos estos aspectos irán modulando la ideología de O’Casey hacia posiciones marxistas mucho más doctrinarias, que aparecerán reflejadas con mayor claridad en obras posteriores como *Cock-a-Doodle Dandy* o

Red Roses for Me. Entiendo, por tanto, que la elección de la *Trilogía dublinese* no es un hecho casual en el presente trabajo; más bien al contrario, responde a una decidida intención de demostrar que en las primeras obras de nuestro autor comienza a germinar la semilla de una dramaturgia comprometida y solidaria, plenamente equiparable a la que cultivan otros dramaturgos durante la primera mitad del siglo pasado.

O'Casey subtituló las tres obras con el apelativo de “tragedia”, pero es tal la abundancia de elementos satíricos e irónicos en ellas que tanto el público como la crítica, para sorpresa del autor, consideraron que la clasificación más ajustada sería la de “tragicomedia” para todas ellas. En mi opinión, dicha disparidad respondería al hecho de que, aunque la intención fundamental del dramaturgo fue la de mostrar una crítica acerada ante la tragedia de la vida cotidiana en el Dublín del momento, el público entendió las obras como tragedias satíricas, al percibir que lo cómico de la sátira aparecía modulado por un trasfondo con connotaciones eminentemente trágicas.

Este primer grupo de obras no sigue, sin embargo, un orden cronológico; la primera de las ellas, *The Shadow of a Gunman*, fue remitida a la directiva del *Abbey Theatre* en noviembre de 1922, aceptada tres meses más tarde y estrenada en abril de 1923. La obra, subtitulada “A Tragedy in Two Acts”, retrata, como veíamos en el capítulo anterior, la vida cotidiana en los suburbios de Dublín durante la guerra anglo-irlandesa de 1920, librada entre las fuerzas del IRA y el ejército británico. *Juno and the Paycock*, por su parte, es una obra en tres actos con la guerra civil de 1922 entre las diferentes facciones nacionalistas como trasfondo. La obra muestra con mayor claridad aún que la anterior las malas condiciones de vida de los

habitantes de los “tenements”, edificios subdivididos en míseras habitaciones en que se hacinaban varias familias. En la tercera, *The Plough and the Stars*, O’Casey se remonta a los tiempos turbulentos que desembocaron en el *Easter Rising* de 1916. Es un drama en cuatro actos estrenado en febrero de 1926, en que el autor establece un agudo contraste entre los personajes femeninos que habitan el “tenement”, figuras dotadas de altas dosis de cordura, humanidad y solidaridad, y los protagonistas masculinos, interesados únicamente en la huida hacia delante, en escapar de la amarga realidad que les ha tocado vivir, refugiándose principalmente en el alcohol y las fantasías nacionalistas. En el fondo, no obstante, subyacen los grandes temas que ya han enraizado en la conciencia del autor: su preocupación por denunciar la injusticia, su solidaridad con los más débiles, sus posicionamientos críticos con respecto al poder independientemente de su color político, y su confianza en que la literatura (en este caso el escenario) tiene el deber moral de arrojar luz sobre los conflictos sociales y servir de toque de atención para ofrecer diálogo y soluciones. Es una postura valiente y decidida, que pocos años más tarde elegirían también otros muchos intelectuales occidentales, como ya hemos visto en capítulos anteriores.

¿Qué influencia tienen, pues, las ideas comunistas de nuestro autor en la conocida como *Trilogía dublinaesa*? Como veíamos en el anterior capítulo, Sean O’Casey fue en su juventud un hombre comprometido con numerosas causas, casi todas ellas relacionadas con la recuperación y el fomento de la cultura celta en un momento de apogeo de la identidad nacional irlandesa. Sus intereses fueron muy variados, desde aprender a tocar la gaita irlandesa hasta difundir el aprendizaje del gaélico, pasando por la composición de variadas canciones satíricas que publicaría bajo el título de *Songs of the Wren* en 1918. El acercamiento de nuestro autor al

activismo político de carácter laborista llegaría en la segunda década del siglo pasado, al entrar en contacto con el líder sindical James Larkin. En esta época sus escritos se alejan de lo puramente satírico o pro-nacionalista para reflejar su compromiso con la causa obrera. Participa con colaboraciones en el *Irish Worker* y publica en 1919 su controvertido *The Story of the Irish Citizen Army*, panfleto en el que critica el cambio de postura de algunos líderes obreros, como James Connolly, durante el *Easter Rising*. En su opinión, Connolly traicionó los intereses de la clase trabajadora para abrazar la causa nacionalista al firmar una alianza secreta entre el sindicato del transporte *ITGWU* y la organización nacionalista *Irish Republican Brotherhood*. En sus escritos de la época, O'Casey nos transmite la tensión que se establece entre los acontecimientos históricos por los que atraviesa la Irlanda del momento y la tragedia que están viviendo las clases trabajadoras. En este sentido, John Newsinger comenta con buen criterio la toma de partido de nuestro autor por el movimiento obrero: "For O'Casey the real struggle for human freedom was taking place not in Ireland but in Soviet Russia; the Irish were fighting for freedom of the soul, but in Russia the Bolsheviks were fighting for freedom of the body and the mind."⁴⁶

Sin duda, las circunstancias vitales del autor a lo largo de estos años le harán ser consciente de la dureza de una realidad social que estaba siendo ignorada por los líderes nacionalistas. Como ya sabemos, sus inicios en el mundo del teatro no fueron en absoluto sencillos, con el rechazo de las cuatro primeras obras que remitió entre 1918 y 1922 para su posible puesta en escena sobre las tablas del *Abbey Theatre*. Sólo su confianza en sí mismo y el hecho de sentirse en la obligación de contar una

⁴⁶ Newsinger, John. "In Praise of Sean O'Casey." *History Workshop*, 4 (1997: Autumn), p.232.

realidad hasta entonces inédita en la escena irlandesa, la del sufrimiento ignorado de los más débiles, le harán perseverar hasta conseguir el permiso para mostrar al público dublinés su quinta obra, *The Shadow of a Gunman*, en abril de 1923. La suerte de O'Casey cambiaría a partir de entonces, al lograr un reconocimiento que, aunque tardío, contribuiría al renacer del *Abbey Theatre* y que afectaría definitivamente al devenir de la literatura irlandesa del último siglo.

En las próximas páginas, por tanto, mi pretensión será demostrar con ejemplos claros y observaciones oportunas cómo la ideología comunista de nuestro autor puede ser rastreada con claridad en los títulos de la trilogía, hecho que nos permitirá situar sus primeras producciones en un contexto de ruptura con el mundo nacionalista, al mostrar su profundo desencanto con las élites que se estaban instalando en el poder en la Irlanda de aquellos años. El valor de estas primeras obras queda de manifiesto si tenemos además en cuenta que los verdaderos protagonistas de las mismas son las clases trabajadoras dublinesas, a diferencia de la mayoría de las obras de sus coetáneos. Por ello, coincidimos con la visión que Michel Habart manifiesta acerca de este rasgo distintivo en nuestro autor, presente en un interesantísimo artículo publicado en *Primer Acto*, cuyas palabras sirven sin duda como justificación a nuestro propósito en este capítulo de nuestra tesis:

Se ha dicho de O'Casey que es él el dramaturgo de los “bajos fondos”. Él fue el primero en Irlanda en mostrar en la escena a un proletariado urbano semejante a su modelo. De los cincuenta personajes que comprenden las tres piezas dublinesas, tres solamente no son proletarios: Mulligan de *La sombra de un tirador*, Bentham de *Juno y el pavo real* y una de las mujeres de *El arado y las estrellas*. La atmósfera de los bajos fondos es dada con tanta intensidad visual, con tal don de familiaridad, que el marco dramático abraza perfectamente los contornos de su microcosmos, que la humedad de los vestidos, el olor del desayuno, la humedad de un lecho de enfermo, impregnan toda la escena. (Habart, 1969: 21).

IV.1. *THE SHADOW OF A GUNMAN* (1923).

That's the Irish People all over—they treat a joke as a serious thing and a serious thing as a joke. Upon me soul, I'm beginning to believe that the Irish People aren't, never were, an' never will be fit for self-government.
(Seumas Shields, *The Shadow of a Gunman*, acto I)

En esta obra, a la que ya nos referimos brevemente en el capítulo III, podemos encontrar los elementos comunes que caracterizan a la trilogía, es decir, la denuncia de las penosas condiciones de vida de la mayoría de la población irlandesa durante los años en los que Irlanda luchaba por conseguir su independencia.

En el primer acto, asistimos a la presentación del personaje principal, Donal Davoren, poeta de unos 30 años que en principio podríamos considerar como el alter-ego de O'Casey. En las notas que acompañan a la obra⁴⁷, podemos ver en la descripción del personaje un reflejo del autor en aquella época:

There is in his face an expression that seems to indicate an eternal war between weakness and strength [...] His life would drive him mad were it not for the fact that he never knew any other. He bears upon his body the marks of the struggle for existence and the efforts towards self-expression. (O'Casey, 1991: 3).

El compañero de habitación de Donal es Seumas Shields, un hombre algo mayor que él cuya profesión es la venta ambulante de artículos baratos para el hogar. Seumas contrasta con Donal en varios aspectos, entre los que destacan su religiosidad y su pragmatismo; mientras que Donal sueña con convertirse en un poeta de renombre, Seumas es, como subraya Rosana Herrero, un patriota

⁴⁷ Para comentar las obras de este capítulo nos hemos basado en la siguiente edición: Ronald Ayling (Ed.), *Seven plays by Sean O'Casey*. Basingstroke: Macmillan, 1991.

desencantado con el movimiento nacionalista, en cierto modo a imagen y semejanza del propio O’Casey: “Seumas’s cynicism constitutes the bitter dregs of an ex-zealot. His previous militancy with the nationalist cause, and his present disillusionment with it, may owe something to O’Casey’s own loss of faith in nationalist movements.” (Herrero, 2008: 112).

Entre Donal y Seumas se establece una breve conversación en la que el primero aprovecha para criticar a Seumas por creer que la religiosidad ha de basarse en el miedo al castigo de Dios en la otra vida:



Cartel de la producción de *The Shadow* en el Lyric Theatre, 1957.

“[...] your religion is simply the state of being afraid that god will torture your soul in the next world as you are afraid the Black and Tans⁴⁸ will torture your body in this.” (O’Casey, op. cit., 5). Podríamos reconocer en dicha crítica un rasgo de anticlericalismo típicamente comunista que el autor pone en boca de su personaje, pero creo que sería más lógico entenderlo como un simple ataque al dogmatismo y a la hipocresía de la Iglesia católica irlandesa de la época. No se trata, por tanto, de una diatriba contra el cristianismo en general. Debemos recordar que O’Casey no renegó jamás de su fe cristiana y que incluso reconoció la gran influencia que la lectura de las Sagradas Escrituras había tenido en su formación de carácter

⁴⁸ La “Royal Irish Constabulary Reserve Force”, cuyos miembros eran popularmente denominados “Black and Tans”, estaba en su mayoría constituida por veteranos de la Primera Guerra Mundial reclutados por el gobierno británico a partir de 1919 como refuerzo a los miembros de la Royal Irish Constabulary, cuerpo policial británico con base en Irlanda, en su lucha contra el IRA. Los “Black and Tans” recibieron un entrenamiento insuficiente y apresurado antes de ser enviados a Irlanda. Una vez allí, se hizo patente la falta de uniformes para los casi 6.000 reclutas, por lo que su equipamiento resultó ser una mezcla de uniformes del ejército (normalmente pantalones de color caqui) y de la policía (guerreras, gorras y cinturones de color azul marino). Tal mezcla de colores daría origen al sobrenombre, aunque también posiblemente por la semejanza a la violencia y la crueldad con que se empleaba una famosa jauría de perros de caza originaria de Limerick conocida igualmente como “Black and Tans”.

autodidacta. Podemos inferir, por tanto, que O'Casey no participaba del viejo axioma marxista que establecía que la religión es el opio del pueblo, ya que la crítica anticlerical existente a lo largo de su obra no se refiere al sentimiento religioso, del cual él mismo se siente partícipe, sino que debe circunscribirse a la institución religiosa en sí, en especial a la Iglesia católica irlandesa. Saros Cowasjee no manifiesta duda alguna al respecto de la autenticidad, tanto de sus sentimientos religiosos, como de los motivos que llevaron a nuestro autor a abrazar las tesis comunistas:

A highly religious man, he was grieved to see the Church sit idle in the midst of oppression and injustice. The need of a faith and his immense humanity drove him to embrace Communism openly. [...] As O'Casey saw it, Communism is Christ's kingdom on earth. Communism is not replacing Christ, it is replacing a Church that has failed Christ. O'Casey had nothing against heaven, all he wanted was that the poor should have a share of this earth as well.

(Cowasjee, 1966: 69-70).

Más adelante en el primer acto, Seumas le confiesa a Donal la opinión que de él tienen los vecinos, que están convencidos de que el poeta no es más que un prófugo de la justicia, y temen que por su culpa los soldados ingleses registren el edificio. Cuando Seumas se marcha a intentar vender su mercancía, una atractiva vecina llamada Minnie Powell entra en la habitación con la excusa de pedir un poco de leche para el té. En la conversación que se establece entre ambos, Minnie se declara republicana y tantea la posible pertenencia del poeta a algún grupo revolucionario, diciéndole que sabe que es un pistolero huido, y que es consciente de que estaría dispuesto a morir por Irlanda. Donal se siente halagado por la admiración que le profesa su vecina, y, viendo la posibilidad de establecer una relación sentimental con ella, comienza a jugar con la ambigüedad de su afiliación o no al IRA.

En la siguiente escena aparecen por allí otros dos vecinos, Mrs Henderson y Mr Gallogher, el cual pretende que Donal dé el visto bueno a una carta dirigida al IRA en la que se protesta por las molestias causadas por unos vecinos ruidosos. Donal toma la determinación de seguir jugando con la fascinación que su figura ha suscitado en el vecindario únicamente por la atracción que siente hacia Minnie, a quien consigue besar después de sucesivas interrupciones. O'Casey cierra el acto con la reflexión de Donal acerca de lo que acaba de suceder, proporcionándonos la razón del título de su obra: "And what danger can there be in being the shadow of a gunman?" (O'Casey, op. cit., 23). Podemos advertir en este comentario la crítica que el dramaturgo realiza sobre Donal, en el que personifica a aquellos nacionalistas que se aprovechan de su supuesta aura de heroicidad con una finalidad ciertamente egoísta.

En este punto, creo conveniente detenerme por un instante en la caracterización que nuestro autor realiza del personaje de Minnie Powell a lo largo del primer acto. Aparentemente O'Casey retrata un tanto cínicamente la actitud de la joven, que juega con la atracción que despierta en Donal y le induce a atribuirse el mérito de pertenecer a una organización nacionalista, circunstancia que, como vemos, es del todo incierta. Podríamos preguntarnos, por tanto, si el dramaturgo ha dejado momentáneamente de lado una de las convicciones claves del marxismo, la igualdad entre hombre y mujer, según la cual la figura femenina no debe ser contemplada por parte del hombre como un mero objeto, traicionando de esta forma uno de sus principios básicos con tal de ofrecer al público una visión más convencional de la relación entre los dos sexos. Al finalizar la obra encontraremos la

respuesta a esta pregunta, una vez que las circunstancias del argumento nos desvelen los matices en el comportamiento de Donal y Minnie.

El segundo acto de la obra transcurre igualmente en la habitación de Donal y Seumas, algunas horas más tarde. El primero se afana en escribir poesía junto al fuego mientras el vendedor ambulante dormita en su cama. Comentan la muerte de Maguire, un compañero de profesión de Seumas, y confían que en la bolsa que dejó en su habitación antes de morir no haya nada comprometedor para ambos. También charlan sobre poesía. A diferencia de Donal, que cree que el poeta es un ser elegido para desentrañar los misterios de la vida a través de sus versos, Seumas considera que, dada la gravedad de la situación, un obrero como Donal no debería permitirse el lujo de escribir poesía, sino tratar de volcar todos sus esfuerzos en favor de la gente común: “If I was you I’d give that game up; it doesn’t pay a working-man to write poetry. I don’t profess to know much about poetry [...] but I think a poet’s claim to greatness depends upon his power to put passion in the common people.” (O’Casey, *op. cit.*, 25).

Seumas le aconseja a Donal no establecer ningún tipo de relación con Minnie, a quien considera una chica superficial únicamente interesada por la diversión y el consumismo. Más realista que Donal, Seumas cree que la atracción que Minnie siente hacia su compañero se debe al convencimiento romántico de tener por vecino a un patriota rebelde. En este punto del segundo acto, O’Casey hace patente su crítica al movimiento nacionalista, poniendo en boca de Seumas Shields la reflexión sobre la cual gira el sentido general de la obra: la violencia, ejercida tanto por los nacionalistas como por las tropas británicas, no hace sino provocar un sufrimiento innecesario en la población civil:

It's the civilians that suffer; when there's an ambush they don't know where to run. Shot in the back to save the British Empire, an' shot in the breast to save the soul of Ireland.[...] I'm a Nationalist right enough; I believe in the freedom of Ireland, an' that England has no right to be here, but I draw the line when I hear the gunmen blowing about dyin' for the people, when it's the people that are dyin' for the gunmen! With all due respect to the gunmen, I don't want them to die for me.
(O'Casey, op. cit., 28-9).

Comparto una vez más la opinión de Rosana Herrero, que sostiene que mediante la caracterización de Donal Davoren (el cual persigue sin éxito encontrar una voz propia con la cual mostrar sus ambiciones literarias) y Seumas Shields (que mantiene una actitud vital desencantada y pragmática) podemos adivinar la postura contradictoria de nuestro autor ante la realidad de su país, y el verdadero cariz de su compromiso político y estético: “It could be even argued that both Davoren and Seumas embody O'Casey's twofold persona and serve to dramatise the playwright's personal conflict and development of his political and aesthetic commitment.” (Herrero, 2008: 108).

La conversación acerca del sinsentido de la guerra en Irlanda es interrumpida por el sonido de una ráfaga de disparos en el exterior del “tenement”. Al poco tiempo se oyen unos pasos tambaleantes en la entrada del edificio. Un vecino llamado Adolphus Grigson, que se declara abiertamente Orangista, es decir, irlandés partidario de mantener la unión con Gran Bretaña, aparece en la habitación. Por medio de la figura de Grigson, O'Casey caricaturiza a los Unionistas irlandeses, haciendo que en la obra este personaje reafirme su orgullo Orangista cantando una canción en la que se exalta la victoria de las tropas protestantes de Guillermo de Orange en 1690 en la Batalla del río Boyne. Su canción se ve interrumpida por el sonido del motor de un coche que aparca cerca del edificio. Tanto Seumas como Mrs Grigson temen que los “Black and Tans” registren la casa. Grigson cree que han venido porque sospechan que, en efecto, Donal Davoren es un alto cargo del IRA

escondido en el edificio. Donal, nervioso, se apresura a buscar entre sus papeles la comprometedor carta que Mr Gallogher y Mrs Henderson querían remitir al IRA.

A partir de ese momento, la obra pierde el tono tragicómico para evolucionar hacia la tragedia en la que desembocarán los acontecimientos al final del segundo acto. Al registrar la bolsa que dejó el fallecido Maguire, Seumas Shields y Donal se encuentran con que está llena de granadas de mano. En ese instante, Minnie Powell aparece en escena en ese momento para anunciar que los “Black and Tans” van a registrar el “tenement”. Se oyen voces, ruido de cristales rotos y de golpes secos en la puerta principal. Mientras Donal se sume en la desesperación, Seumas comienza a rezar un Ave María. Sólo Minnie mantiene la calma, y en un gesto en el que se mezclan la valentía, el patriotismo y el amor por Donal, al que sigue considerando un pistolero escondido, decide llevarse la bolsa con las bombas a su habitación. En su ensayo acerca de la obra, Bernice Schrank explora las causas del sacrificio de Minnie, que en general podría ser extrapolable al sacrificio que la población civil estaba efectuando por la causa nacionalista:

Minnie believes she loves Donal. Secondly, she believes that Donal is a gunman on the run.[...] thirdly, Minnie assumes the bombs belong to Donal. Since Minnie thinks Donal is a gunman, her assumption, particularly under the pressure of a Black and Tan raid, is understandable even if it is wrong. Finally, Minnie accepts that it is heroic to die for Ireland, an idea put abroad by real gunmen and paid lip-service to by the rest of the population.

(Schrank, 1977: 58).

Minnie abandona la habitación con la bolsa, dedicando a Donal una última mirada cómplice y manifestando su esperanza de no sufrir ninguna represalia por el hecho de ser una mujer si las tropas de asalto la descubren en posesión de las bombas. Al instante, un soldado irrumpe con malos modos en la habitación. En las acotaciones que acompañan a la obra, la única descripción que O’Casey nos

proporciona es que el soldado se expresa con un acento extraño, lleva un uniforme negro y porta un revólver y una linterna. Parece claro que lo que el autor pretende es que el público descubra en la presencia amenazante del invasor la ominosa figura de un “Black and Tan”, que con la impunidad que le da su condición, se dispone a humillar a los dos compañeros de cuarto. A medida que el soldado va expresándose, descubrimos que su acento es típicamente “Cockney”, es decir, típico de los barrios populares del este de Londres. Se mofa de Donal por su condición de irlandés y de Seumas por su nombre celta y se indigna al descubrir en la habitación una estatuilla de Cristo y un crucifijo, pertenecientes a Seumas. Mrs Grigson entra en la habitación quejándose de la actitud de los asaltantes, los cuales no han respetado ni siquiera la botella de whisky que su marido escondía bajo la almohada. En este punto de la obra comprobamos que el propósito del autor es hacernos ver que nadie puede escapar del horror de una guerra. O’Casey refleja un hecho que con toda probabilidad tuvo lugar a lo largo de la guerra anglo-irlandesa de 1920: los abusos de las tropas británicas afectaron a las familias católicas más nacionalistas y a los protestantes Unionistas por igual. En un arrebato de sensatez, Donal afirma que ambos son unos cobardes por haber dejado que Minnie cargue con las culpas, cuando son ellos dos los responsables de la posesión de las bombas. Pero Seumas confía en que los soldados no serán capaces de castigar a Minnie por el hecho de ser una mujer. Sin embargo, poco después, entre la confusión provocada por el ruido de las tropas que registran el edificio en busca de terroristas del IRA, se oye la voz de Minnie gritando “Up the Republic” mientras es conducida a una furgoneta por los soldados, que han descubierto finalmente la bolsa de las granadas.

Tras marcharse los soldados, Grigson vuelve a la habitación para hacer alarde ante Donal y Seumas de su sangre fría durante el registro que los asaltantes han efectuado en su domicilio, negándose a reconocer la evidencia de la humillación a que ha sido sometido por parte de los soldados. En mi opinión, O'Casey personifica de manera ciertamente irónica en el Unionista Grigson el orgullo y la altivez de una parte de la población que, pese a sentirse parte del Imperio Británico, se niega a aceptar las consecuencias de una guerra que castigó indiscriminadamente tanto a los sectores sociales más proclives a simpatizar con las tesis nacionalistas como a aquellos identificados con la Corona Británica.

The Shadow alcanza su clímax cuando, tras un nuevo episodio de ruido de explosiones y de fuego de revólver, llega la noticia de que Minnie Powell ha sido tiroteada al intentar escapar de la furgoneta en la que se la llevaban detenida. En la última escena asistimos al reproche que Donal Davoren, consciente de la repercusión de su falta de iniciativa, le hace a un indiferente Seumas Shields por no haber sido lo suficientemente valientes para haber impedido la muerte de Minnie, que, de manera irónica, ha ofrecido su vida por un hombre al cual consideraba un patriota y que ha resultado ser sólo un cobarde. En el parlamento elegíaco que cierra la obra, el poeta maldice su cobardía y acepta llevar la pesada carga de la culpa y la vergüenza durante el resto de sus días, logrando el efecto catártico que, en mi opinión, nuestro autor ha venido buscando desde el principio de la obra: “Oh, Donal Davoren, shame is your portion now till the silver cord is loosened and the golden bowl be broken. Oh, Donal Davoren, poet and poltroon, poltroon and poet!”(O'Casey, op. cit., 44).

Como anticipé al finalizar el análisis del primer acto, el retrato que O'Casey hace de Minnie puede resultar tan controvertido como el que realiza de Donald. Si en

un principio se nos presentaba a Minnie como un mero complemento del pretendido héroe nacionalista representado por Donal, en abierta contradicción con la concepción marxista del papel que la mujer ha de jugar en la sociedad, una vez concluye la obra comprobamos que la joven ha justificado con creces su pertenencia a la clase trabajadora, objeto constante de solidaridad por parte de nuestro autor. Lejos de compartir el discurso nacionalista que enaltece el sacrificio de la vida humana en pro de un dudoso patriotismo, O'Casey censura la inutilidad de la pérdida de una vida humana, como sostiene Rosana Herrero: "To the eyes of O'Casey, Minnie's death is dramatised as a pitiful waste, instead of a necessary sacrifice." (Herrero, 1998: 114).

Coincido también con la opinión de Ryan K. Evans, al afirmar que el sacrificio de Minnie no es sino un reflejo de la confianza que nuestro autor mantenía en las clases más humildes de su pueblo: "the bravery, loyalty and decency that she shows reflects the disgust O'Casey felt towards those who betrayed the nationalist dream to mediocrity and the ideals of labor to bourgeois self interest while affirming his own faith in the decency and courage of the oppressed people of the slums." (Evans, 2010: 132).

A priori podría parecer que O'Casey no manifiesta con demasiada claridad su ideología comunista a lo largo de esta obra, a pesar de las evidencias vistas hasta el momento. Sin embargo, como hemos podido comprobar, esta percepción no es en absoluto correcta. Considero que, al tratarse de la primera de sus obras en ser admitidas en el *Abbey Theatre*, O'Casey probablemente decidió seguir los consejos de Lady Gregory, y no desvelar tan abiertamente sus afinidades ideológicas. Consciente de que no había llegado aún la ocasión propicia para abogar por la

victoria de las tesis comunistas en Irlanda desde el privilegiado estrado que su labor como dramaturgo le confería, optó por realizar a lo largo de *The Shadow* una crítica velada a la manipulación a que se vio sometida la clase obrera irlandesa por parte de las organizaciones nacionalistas. Sostengo, por tanto, que en esta obra asistimos a un sutil e incipiente esbozo del izquierdismo del autor, que irá manifestándose con mayor claridad en algunos de sus trabajos posteriores. Coincido de nuevo con Ryan K. Evans, que considera que no se debería ignorar la influencia marxista en la obra, ya que en ella podemos encontrar una crítica en clave marxista al clasismo de la sociedad irlandesa de la época. Evans sostiene que en *The Shadow* la figura mártir de Minnie Powell se erige en la genuina personificación de la clase obrera irlandesa, sometida tanto a la hipocresía del movimiento nacionalista como al despotismo de la opresión británica:

In *The Shadow of a Gunman*, Sean O'Casey denounces the hypocrisy of nationalism and religion and lauds the superiority of communism. The fact that no one has commented on the inherent Marxist features of the play becomes hard to believe, especially since the themes of classism are so clear. [...] Through Minnie, O'Casey showed the possibility of what communism could be, and even he recognized that such dreams cannot always be possible.

(Evans, 2010: 142).

La denuncia que O'Casey expuso en la obra se basó, como hemos comprobado, en los múltiples padecimientos de las clases más populares, inmersas a comienzos de la década de 1920 en el fuego cruzado entre los nacionalistas irlandeses y las tropas británicas. Considero que con *The Shadow of a Gunman* O'Casey manifiesta su compromiso y solidaridad con la causa del pueblo llano, a cuya defensa cree que puede acudir dotado de las únicas armas que es capaz de empuñar sin titubeos: una evidente seguridad en su capacidad para trasladar a la escena la vida cotidiana de sus compatriotas y una decidida confianza en que la literatura es un poderoso medio para cambiar la realidad.

Como es de todos conocido, el establecimiento del *Irish Free State* no resolvería inmediatamente los problemas retratados en la obra, ya que la posterior guerra civil entre los defensores del *Free State*, tutelado por el Reino Unido, y los partidarios de una verdadera república independiente no haría sino agravar aún más el sufrimiento y las carencias de una nación castigada con especial dureza durante siglos por el hambre y la violencia. A este respecto, Christopher Murray afirma que “*The Shadow of a Gunman* inserts itself into the Irish tradition as a play making palpable the atmosphere of modern warfare when ordinary people’s lives are invaded by violence and terrorism.” (Murray, 2000: 101).

Saros Cowasjee, por su parte, cree que con *The Shadow*, O’Casey demuestra su habilidad para cautivar a la audiencia, especialmente en el tercer y último acto, al trasladar con eficacia a los escenarios uno de los más dolorosos acontecimientos en la historia de Irlanda: “But the finest thing in the play is O’Casey’s handling of the raid. In a scene that lasts less than ten minutes, O’Casey has captured the brutality of the Black and Tans during their year and a half’s reign in Ireland.” (Cowasjee, 1966: 18).

IV.2. *JUNO AND THE PAYCOCK*⁴⁹ (1924).

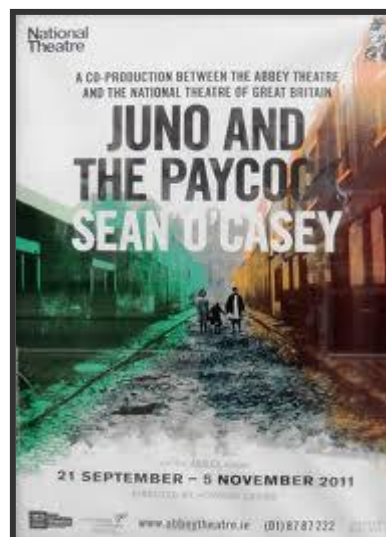
"It's nearly time we had a little less respect for the dead, an' a little more regard for the living."
(Juno Boyle, *Juno and the Paycock*, acto II).

Es la segunda de las obras de Sean O'Casey que se representa en el escenario del *Abbey Theatre*, a partir de marzo de 1924. El autor nos muestra, a lo largo de tres actos, una realidad un tanto olvidada en la actualidad, la de la atroz guerra civil que acababa de enfrentar a lo largo de 1922 a los irlandeses partidarios del Estado Libre dentro de la Commonwealth y a los Republicanos que abogaban por una Irlanda unida independiente del Imperio Británico. La acción se centra en el retrato de la familia Boyle, que, como veremos, vivirá atrapada en medio de problemas de los cuales no han sabido salir y de infortunios del destino sobre los que no podrán ejercer ningún tipo de control. Al igual que con su anterior trabajo, O'Casey otorgó a *Juno and the Paycock* la categoría de tragedia. Sin embargo, la obra contará, como iremos viendo a lo largo de las siguientes páginas, con numerosos elementos cómicos y satíricos que hicieron de la misma un llamativo reclamo para el público dublinés. Este hecho contribuyó a remediar la difícil situación económica por la que atravesaba el *Abbey Theatre*, siendo curiosamente, como Saros Cowasjee afirma, la obra más popular de entre todo el repertorio del autor: "*Juno and the Paycock* was to English audiences O'Casey's most popular play" (Cowasjee, 1966: 21-2).

Considero que uno de las principales intenciones del autor en *Juno* será, de nuevo, caricaturizar una sociedad irlandesa demasiado influida por la propaganda nacionalista alentada por una clase dominante ajena a los verdaderos problemas y

⁴⁹ El título de la obra hace referencia a la mitología romana. Juno es la esposa de Júpiter, rey de los dioses. El pavo real que la acompaña representa, mediante los "ojos" de su cola, a los cien ojos de Argos, el mensajero de Juno encargado de espiar las infidelidades de su esposo.

carencias de la ciudadanía del país. Aunque a priori no encontremos reflexiones categóricas que nos permitan hablar de una aproximación plenamente marxista a la realidad, opino que existen rasgos ideológicos a tener en consideración, que iré desgranando a medida avancemos en el comentario del argumento. Uno de los principales rasgos es, en mi opinión, la caracterización que el autor realiza de Juno Boyle como prototipo de mujer trabajadora, y en consecuencia, de la sufrida clase obrera irlandesa a lo largo de la obra. En relación con el retrato de la clase obrera, Eamonn Hughes estima que no debemos dejar de lado la alegoría que O’Casey realiza de dicha clase, representada por la familia Boyle, que termina siendo seducida por la ilusión burguesa: “The allegorical reading of *Juno* as being about the illusory nature of nationalism as far as the working class is concerned has some merit, but tends to overlook the more obvious class allegory in the play: Boyle as the working class tricked by bourgeois illusions.” (Hughes, 2005: 153).



Cartel de la producción de *Juno* en el *Abbey Theatre*, 2011.

De este modo, si leemos con atención las notas que acompañan a la presentación de los distintos personajes, podremos adivinar la opinión del autor acerca de lo que cada uno de ellos representa en el conjunto de la obra, y realizar un acercamiento en clave marxista a la caracterización de los mismos. Este es el caso de la descripción de Jerry Devine en el primer acto, que demuestra el consabido resentimiento de O’Casey con los dirigentes del movimiento obrero irlandés a raíz del *Easter Rising*, los cuales habían dejado de lado las demandas históricas de los trabajadores en favor de la unidad de acción con los nacionalistas: “He is a type,

becoming very common now in the Labour Movement, of a mind knowing enough to make the mass of his associates, who know less, a power, and too little to broaden that power for the benefit of all.” (O’Casey, op. cit., 50).

En el primer acto, el dramaturgo nos muestra con detalle el mezquino espacio en el que se desarrolla la existencia de la familia Boyle. Juno Boyle, la madre de familia, aparece retratada en las notas que acompañan a la obra como una mujer de mediana edad, envejecida prematuramente por una vida de sacrificio y entrega a su familia. Mary, su hija, es una muchacha de 22 años atractiva y con ciertas inquietudes por mejorar su condición de trabajadora. La huelga en la que participa como sindicalista por el injusto despido de una compañera de trabajo la mantiene en casa más tiempo del que a ella le gustaría. En mi opinión, al igual que el propio dramaturgo, Mary manifiesta su creencia en el principio de justicia y solidaridad con su compañera, aspecto que su madre no comprende:

MRS BOYLE: I don’t know why you wanted to walk out for Jennie Claffey; up to this you never had a good word for her.

MARY: What’s the use of belongin’ to a Trades Union if you won’t stand up for your principles? Why did they sack her? It was a clear case of victimisation. We couldn’t let her walk the streets, could we? (O’Casey, op. cit., 49).

Johnny, el hijo menor, es un joven militante republicano, que muestra un carácter huraño al haber resultado herido en la cadera por una bala durante el *Easter Rising* y haber perdido su brazo izquierdo en los combates contra los *Black and Tans* durante los sucesos de la calle O’Connell en 1920. A la desesperación de Juno Boyle, pesarosa por tener que cuidar de sus dos hijos, se unirá la resignación de tener un esposo, el Capitán Boyle, ausente del hogar la mayor parte del tiempo y sin oficio conocido. Boyle es un holgazán, cuyo único afán es presumir como un pavo real por las tabernas fantaseando sobre su pasado como marinero de agua dulce y como

simpatizante nacionalista, acompañado por un hombre de su misma condición llamado Joxer Daly. En opinión del ya citado Nicholas Grene, “if Juno stands as an archetype of the working-class mother, the Captain is a comic embodiment of the shiftless working-class father, a kind of walking illustration of Oscar Wilde’s proposition that work is the curse of the drinking classes.” (Grene, 1999: 128). A este respecto, creo que con la caracterización que O’Casey realiza del padre de familia nuestro autor incide en los tópicos a los que el pueblo irlandés se siente tan apegado, aunque en realidad su objetivo sea reclamar lo contrario de lo que muestra: el surgimiento de una clase obrera digna, responsable y con unos valores diametralmente opuestos a los del Capitán Boyle.

A continuación aparece en escena el mencionado Jerry Devine, un joven sindicalista conocido de los Boyle, comunicando a Juno la posibilidad de un empleo como albañil para su esposo. En la desesperación de Juno Boyle, consciente de que su marido es un irresponsable incapaz de esforzarse por el bien de su familia, vemos la voluntad de O’Casey de recalcar el contraste entre ambos cónyuges y de aclarar la atribución a Boyle de la figura simbólica del pavo real: “MRS BOYLE (piteously). There now, he’ll miss that job, or I know for what! If he gets win’ o’ the word, he’ll not come back till evenin’, so that it’ll be too late. [...] I killin’ meself workin’, an’ he sthruttin’ about from mornin’ till night like a paycock!” (O’Casey, op. cit., 51).

Jerry Devine aprovecha la ocasión para interesarse por Mary, a la que promete sacar de ese ambiente de pobreza si sale elegido secretario del sindicato. Mary le rechaza y se dispone a salir, seguido de cerca por el joven, que no cesa en su empeño por cortejarla.

El tono de comedia vuelve a recuperarse cuando Joxer aparece de nuevo en escena. Entre ambos personajes se establece un diálogo en el que se mezclan los recuerdos de antiguas andanzas de juventud y la justificación que Boyle realiza por haber rechazado el trabajo que le ofrecía Jerry Devine, poniendo como excusa un supuesto dolor de piernas. Joxer descubre encima de la mesa un libro, perteneciente a Mary, en el que se contienen algunas de las obras de Ibsen, hecho que una vez más pone de manifiesto la voluntad de nuestro autor por incluir progresivamente detalles que nos permitan conocer el por qué del comportamiento de cada personaje. En este caso, vemos que en el libro de Mary se contienen obras en las que Ibsen plantea el problema de personajes atrapados en realidades familiares de las cuales sólo pueden liberarse encontrando su propia identidad. Con respecto a este detalle, me parece reveladora la opinión de Declan Kiberd acerca de Mary, al sostener que, como sindicalista, la joven es consciente de que no se puede escapar de la pobreza a cualquier precio, rechazando el evidente materialismo de la sociedad irlandesa, personificada en su propia familia: “As a trade unionist, she well knows that it is the wealthier class that exploits and sacrifices her comrades, and she shows an honest contempt for the materialistic philosophy that makes her parents want to join that class. She herself desires to escape poverty and reads Ibsen for self-improvement.” (Kiberd, 2000: 487).

La escena que sigue me parece destacable por el paralelismo que O’Casey establece entre la relación de los esposos Boyle con la del Imperio Británico e Irlanda. Siguiendo el modelo terminológico en boga durante la época, Jack Boyle manifiesta en los siguientes términos su voluntad de independencia con respecto a su esposa: “Today, Joxer, there’s goin’ to be issued a proclamation be me, establishin’

an independent Republic, an' Juno'll have to take an oath of allegiance". (O'Casey, op. cit., 62).

En cualquier caso, Juno insta a su esposo a adcentarse, ya que esperan la visita inminente de una persona cuyas noticias pueden cambiar sus vidas. Al poco rato, entra en la sala Mary, acompañada por Charlie Bentham, un elegante joven de veinticinco años. En la comicidad de la escena, en la que se oye a Boyle quejarse desde la habitación interior por no encontrar sus tirantes, y a Juno tratando de disculparse ante el visitante por el desorden de la sala, asistimos con cierta amargura al retrato de una familia al borde de la miseria. Ante la insistencia de Juno Boyle, Johnny, el hijo lisiado durante la Semana de Pascua, acude a la sala para conocer a Charlie Bentham, al tiempo que Jack Boyle aparece en escena vestido con sus mejores galas. Allí, Bentham les comunica la noticia del fallecimiento de un familiar lejano de Jack Boyle llamado Ellison, para quién redactó un testamento en el cual se manifiesta la voluntad de dejar a sus dos primos de mayor edad la parte más jugosa de su herencia. El primer acto de la obra concluye, pues, con el regocijo de la familia Boyle, ilusionada con la perspectiva de heredar una importante suma de dinero con la cual paliar la difícil situación por la que atraviesan, y con el juramento del cabeza de familia de alejarse de las malas compañías de Joxer.

En el segundo acto, que transcurre dos días después de la buena noticia, se nos muestra el salón de los Boyle, decorado con objetos de dudoso gusto adquiridos nada más conocerse la noticia del inminente cobro de la herencia. Boyle y Joxer opinan que Charlie Bentham es un buen partido para Mary, al haber abandonado su trabajo como maestro para trabajar en un bufete de abogados. Poco después aparecen Juno Boyle y Mary en escena, portando un gramófono y varios paquetes. En opinión

de Declan Kiberd es evidente que tanto Juno como su esposo han caído en la trampa de la hipocresía, el materialismo y el deseo de disfrutar de una posición social más elevada en la nueva Irlanda independiente: “She even encourages her husband in his new role of paterfamilias and then, when the scheme explodes, hastily absolves herself of any responsibility for the mess.” (Kiberd, 2000: 487).

Sin embargo, al hijo menor, Johnny, no le interesa ninguna de las nuevas adquisiciones de la familia, e incluso ve al nuevo gramófono como una amenaza a un ansia de paz y recogimiento, al cual el espectador o el lector puede que no encuentren demasiado sentido en aquel momento.

Al poco tiempo llega Charlie Bentham, con la intención de invitar a Mary a salir a pasear. Jack Boyle, solemnemente, le comenta al pretendiente de su hija que se ha enterado por medio del periódico de la bajada de la bolsa, y de la pesima situación del país. Por medio de la caracterización de Jack Boyle, O’Casey realiza un tragicómico retrato de muchos de sus compatriotas, incapaces como Jack de desentrañar las verdaderas claves políticas de la situación de guerra civil en que vive Irlanda. En mi opinión, nuestro autor pretende mostrar, con pesar por su parte, que el supuesto cabeza de familia Jack Boyle no está preparado para comprender el drama a que el nacionalismo ha conducido a su país, y que tiene que ser su esposa Juno la que ofrezca una visión mucho más lúcida acerca de la situación, manifestando su escepticismo acerca de las supuestas bondades del acuerdo de paz anglo-irlandés de 1921, y convencida de que la pluralidad de religiones no ha contribuido en absoluto a mejorar el mundo.

Por su parte, Bentham muestra su adhesión al “Teosofismo”, movimiento que combina elementos de religiones como el cristianismo, el budismo o el hinduismo y

que está íntimamente relacionado con ciertos grupos esotéricos espiritistas de finales del siglo XVIII. Johnny, que ha estado escuchando la conversación sin intervenir en ningún momento, se levanta de la mesa, muy alterado e indignado con su padre y con Bentham por hablar de muertos y espíritus, para retirarse a su cuarto. Desde allí se oye un grito de terror: Johnny acaba de sufrir una alucinación en la que aparece su camarada Robbie Tancred con una herida en el pecho arrodillado ante la estatua de la virgen.

Como vemos, O'Casey utiliza al personaje de Johnny para introducir en la trama una tragedia paralela a la de la familia, a cuya resolución iremos asistiendo a medida que la obra avanza. Sin embargo, puede que como contraposición al impacto que esta última escena puede habernos provocado, el autor decidiera insertar a continuación una escena en la que la canción y la música fueran los protagonistas, a raíz de la visita al hogar de los Boyle de la vecina Mrs Madigan. Cuando la alegría de la celebración, en la que se bebe whisky y se entonan canciones tradicionales irlandesas y arias de Verdi, está llegando a su punto más álgido, se oyen los pasos de varias personas bajando las escaleras. Se trata de Mrs Tancred, una vecina del inmueble cuyo hijo Robbie ha fallecido tiroteado en un enfrentamiento con miembros del Ejército regular irlandés. Juno se compadece del sufrimiento de la pobre mujer, y se siente culpable por la celebración realizada. Reflexiona sobre cómo la guerra civil que enfrenta a los irlandeses está afectando a todo el vecindario, en cuyos hogares se están produciendo víctimas de uno y otro bando. Sin embargo Jack Boyle, mucho más pragmático, cree que ellos no tienen nada que ver con el asunto, cuya resolución depende únicamente del gobierno de la República.

Johnny, nervioso, pone fin a la conversación, momento que aprovechan Mary y Charlie Bentham para salir a dar un paseo. En ese momento, Jack Boyle decide retomar el festejo en el momento en que había quedado interrumpido, por lo que pone en el recién adquirido gramófono un disco con una canción popular de moda en la época. Al oír el sonido de la música, aparece en escena Mr Nugent, un sastre del vecindario, que se muestra indignado con la familia por la falta de respeto ante la muerte del hijo de Mrs Tancred. En la réplica de Mrs Madigan podemos ver la crítica de O'Casey a la hipocresía y a la doble moral de la sociedad irlandesa, que por un lado se escandaliza por el clima de violencia del país mientras que por otro intenta sacar el mayor partido posible de la situación:

MRS MADIGAN. We don't want you, Mr Nugent, to teach us what we learned at our mother's knee. You don't look yourself as if you were dyin' of grief; if y'ass Maisie Madigan anything, I'd call you a real throe Diehard an' live-soft Republican, attendin' Republican funerals in the day, an' stoppin' up half the night makin' suits for the Civic Guards! (O'Casey, op. cit., 82).

En ese momento se oye en la calle el sonido de cánticos y oraciones que acompañan a la comitiva fúnebre. Todos, a excepción de Johnny, deciden bajar a presenciar el acontecimiento. El acto termina con la inesperada aparición en escena de un joven que convoca a Johnny a una reunión del batallón al que pertenece, para ofrecer su explicación acerca de la muerte del “comandante” Tancred. Johnny reacciona con nerviosismo a la visita del mensajero, afirmando no conocer nada acerca del hecho y negando con vehemencia su asistencia a dicha reunión. De este modo descubrimos que el extraño comportamiento de Johnny hasta el momento está íntimamente relacionado con el fallecimiento de su camarada. Tras la marcha del mensajero se oye en la distancia a la multitud que asiste al funeral rezando un “Ave

María”, que podemos interpretar como despedida al difunto Robbie Tancred y al mismo tiempo como presagio de los malos tiempos que se avecinan para los Boyle.

El tercer y último acto de la obra tiene lugar dos meses más tarde. Mary y Juno Boyle conversan acerca de Charlie Bentham, del cual no se sabe nada desde hace un mes. Mary reconoce su tristeza por el abandono de Charlie, al cual, y pese a todo continua amando. A la preocupación de Juno por el bienestar de su hija se suma el enfado con su esposo por su falta de iniciativa a la hora de resolver los trámites de la herencia. Las deudas de la familia han alcanzado unos niveles alarmantes, pero Jack Boyle no parece estar preocupado por ello. Cuando Juno y Mary salen de casa en dirección a la consulta del médico, Mr Nugent entra en escena para solicitar a Jack Boyle el pago de un traje nuevo confeccionado meses atrás. Ante la imposibilidad de hacer efectivo el cobro de las siete libras adeudadas, el sastre se dirige al dormitorio del matrimonio y se lleva consigo el traje de Jack Boyle.

Poco después Mrs Madigan hace su aparición, solicitando a Jack Boyle la devolución de 3 Libras prestadas tiempo atrás. Dada la incapacidad de Boyle de satisfacer dicha deuda, Mrs Madigan no duda en llevarse el gramófono nuevo para obtener las 3 Libras en la casa de empeños. En medio del estupor por lo ocurrido, Joxer comenta que quizás la reacción de Mrs Madigan se deba a algún rumor según el cual los Boyle no van a recibir finalmente nada por la herencia. Ambos discuten, y Joxer se retira maldiciendo su amistad con Boyle.

A continuación, Juno Boyle regresa a casa desde la consulta del doctor con el semblante muy serio, para comunicarle a su marido la noticia del embarazo de Mary. La ingenuidad de Jack Boyle queda de manifiesto al temer la reacción de Charlie Bentham cuando conozca lo sucedido, por lo que ha de ser Juno, mucho más realista,

la que le haga ver que ha sido precisamente Bentham, del cual sólo se sabe que se ha marchado a Inglaterra, el causante del embarazo de su hija. A este respecto, Natalie Prizel considera que la situación de Mary es una de las principales tramas que se entremezclan en el argumento de la obra: “Mary Boyle, the trade unionist daughter, betrays her labor leader lover, Jerry, for the charms of the manipulative school teacher Charlie Bentham, who ruins her family by misleading them about the ‘fortune’ and then impregnates and leaves her.”⁵⁰ Ampliando ligeramente esta reflexión, creo que en este punto de la obra es evidente la intención de O’Casey de establecer un evidente paralelismo entre la situación de Mary, joven exponente de la clase obrera abandonada por un charlatán irresponsable con aspiraciones burguesas, y la de Irlanda, país constituido fundamentalmente por una mayoría de población trabajadora traicionada por una clase nacionalista irresponsable.

En este punto de la obra Jack Boyle, airado, se lamenta de haber confiado en el atildado Bentham, y manifiesta su intención de expulsar de casa a su hija, medida con la cual discrepa Juno radicalmente. Cree que para ocultar la deshonra del embarazo de Mary lo mejor será marcharse a vivir a otro lugar en cuanto reciban el dinero de la herencia, al respecto de la cual Jack Boyle acaba confesando que no obtendrán tal dinero. Bentham redactó el testamento sin mencionar el nombre de los herederos, por lo que, según Jack Boyle, la herencia está siendo disputada por multitud de familiares del fallecido Ellison. Johnny, indignado, acusa a su padre de haber endeudado a la familia y de ser peor que Mary. Para evitar una confrontación

⁵⁰ Ver el interesante artículo de Natalie Prizel “*Juno and the Paycock*, Yeatsian Intertextuality, and Materialism” perteneciente al grupo de investigación “The Modernism Lab at Yale University” en http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/Juno_and_the_paycock#Irish_Modernism.2C_Genre.2C_and_the_Representation_of_Violence

con su hijo, Jack Boyle se marcha a la taberna para gastarse el poco dinero que le queda.

A renglón seguido asistimos a una de las escenas más dramáticas de la obra: Johnny, totalmente desconsolado y abatido por las circunstancias, manifiesta su deseo de haber muerto hace tiempo. Juno Boyle, cumpliendo con su papel de madre abnegada y sacrificada por el bien de los suyos, trata de consolarle, echando sobre sus espaldas la responsabilidad de sacar adelante a sus dos hijos. En ese momento, dos hombres aparecen en escena para llevarse el mobiliario recientemente adquirido, el cual obviamente no ha sido pagado. Mary regresa a casa y pregunta a su madre, que se dispone a buscar su marido, sobre la veracidad de lo que se comenta acerca de la herencia fallida. Casi tras ella aparece Jerry Devine, su antiguo novio, con la intención de volver a conquistar su amor. Lo que vemos como un acto lleno de generosidad y de perdón por parte del sindicalista Devine se transforma en una muestra de mezquindad cuando Mary le insinúa lo sucedido durante su relación con Bentham. Jerry se retira, manifestando su incapacidad de hacerse cargo de Mary en semejante trance. De esta forma, O'Casey nos muestra que ni siquiera los supuestos representantes de la clase obrera, a los que les supone una buena dosis de sensatez y solidaridad con el prójimo, pueden evitar comportarse como hipócritas.

Johnny demuestra su egoísmo al criticar a su hermana por haber echado a perder su reconciliación con Jerry Devine, la única persona que podía haber retrasado unos cuantos días el expolio de los muebles, y por haber sido la causante de la vergüenza a la que se ve expuesta la familia. Mary se marcha, dolida con las palabras de su hermano. A continuación se produce una escena cuya inevitable resolución hemos venido intuyendo a lo largo de la obra: dos pistoleros del IRA

vienen a buscar a Johnny para castigarle por haber delatado al camarada Tancred. Uno de ellos le sugiere llevarse un rosario, con lo cual no es difícil adivinar que va a necesitar rezar antes de ser ejecutado.

En las acotaciones que acompañan a la obra, O'Casey indica claramente que el telón ha de caer durante unos segundos, quizá como preludeo a la última escena en la que se produce el desenlace de la obra. Ha transcurrido una hora desde que se llevaron a Johnny, y la sala presenta un aspecto desolador: Juno y Mary están sentadas junto a la chimenea, y la mayor parte del mobiliario ha desaparecido. En medio de la angustia por la desaparición de Johnny, reciben la visita de Mrs Madigan, la cual trae la peor de las noticias. Una pareja de agentes de policía la

espera abajo para acudir al hospital en el que debe reconocer un cadáver que por los datos aportados parece ser el de Johnny. Juno Boyle acepta la noticia con una increíble entereza, y le promete a su hija no volver a pisar esa casa nunca jamás. También toma la decisión de



Escena de *Juno* en la producción del *Abbey Theatre*, noviembre de 2011.

marcharse a casa de su hermana para cuidar juntas del bebé que espera Mary y dejar a Jack Boyle a su suerte. Como vemos, O'Casey hace de Juno un personaje poliédrico, en ocasiones capaz de mostrar abnegación por los suyos, pero también dispuesta a caer gustosamente en la trampa del materialismo, con la idea de mostrarnos un símbolo que trasciende la realidad familiar con planteamientos claramente políticos: Juno es la viva imagen de Irlanda, capaz de caer en la contradicción de un momento a otro y sin término medio. Así, Juno se acusa entonces de no haber mostrado la suficiente empatía cuando Mrs Tancred perdió a su

hijo Robbie, siendo consciente de que en esta ocasión ha sido su hijo la siguiente víctima de una absurda guerra. Es este, como vemos, un momento de reflexión profunda y emocionada, en el que O'Casey nos muestra desde el punto de vista de una madre, encarnada en este caso en el personaje de Juno, una de las verdades probablemente más obviadas durante los años de guerra civil en Irlanda. Los muertos, pertenezcan al bando gubernamental o al republicano son sólo pobres hijos, condenados a ser enterrados por los que los engendraron cuando la ley natural dicta justamente lo contrario.

Juno Boyle recuerda entonces las palabras que su vecina Mrs Tancred pronunció con motivo del asesinato de su hijo y en su lamento las repite prácticamente al pie de la letra. O'Casey hace uso de su profundo conocimiento de la Biblia al incluir una cita⁵¹ que pretende agitar las conciencias de un público para el que los recuerdos de las atrocidades vividas años atrás son aún bastante recientes, con objeto de prevenir su repetición en el futuro del país:

MRS BOYLE. [...] Mother o' God, Mother o' God, have pity on us all! Blessed Virgin, where were you when me darlin' son was riddled with bullets, when me darlin' son was riddled with bullets? Sacred Heart o' Jesus, take away our hearts o' stone, and give us hearts o' flesh! Take away this murdherin' hate, an' give us Thine own eternal love!
(O'Casey, op. cit., 100).

La obra finaliza con la vuelta a escena de Jack Boyle y Joxer, que regresan de la taberna completamente ebrios. Jack ha estado gastando el último dinero que le quedaba del préstamo, y en medio de su verborrea alcohólica se pregunta qué hacían en la calle su mujer y su hija con dos policías. La caricatura de este “pavo real” venido a menos concluye con su voluntad de unirse a las guerrillas urbanas si la guerra se prolonga, ajeno por completo a la tragedia que ha terminado por

⁵¹ [...] *take away our hearts of stone...and give us hearts of flesh*: Ezequiel 11:19 y 36:26.

desintegrar a su familia pero consciente del colapso de un mundo que ha terminado por fallarles: “I’m telling you...Joxer...th’ whole worl’s...in a terr...ible state o’ chassis!” (O’Casey, op. Cit., 101). Para Declan Kiberd, el carácter errático de Jack Boyle puede interpretarse como “O’Casey’s sign that nationalism rather than republicanism has triumphed, and with it the self-interest of the propertied class.” (Kiberd, 2000: 484).

Juno and the Paycock constituye, como hemos podido comprobar, un grito desesperado de protesta por parte de nuestro autor, que retrata unos acontecimientos que estaban por entonces aún recientes en la memoria histórica del pueblo irlandés. De nuevo, podríamos pensar que la ideología comunista de O’Casey no aparece especificada en la obra con suficiente nitidez, pero si realizamos una lectura detallada de la misma podemos constatar que ésta se manifiesta en la crítica sutil al egoísmo y la ausencia de compromiso de la gran mayoría de los personajes que aparecen en *Juno*. Coincido con Christopher Murray, que sostiene que, para O’Casey, el gran drama que supuso la guerra civil no consiguió cambiar un destino ya marcado de antemano para la clase trabajadora irlandesa: “The tragic waste of civil war changes nothing in the social conditions still awaiting revolution.”(Murray, 2000: 103). En opinión del autor es precisamente esa miopía para detectar los verdaderos problemas del pueblo irlandés el reflejo mismo de una sociedad enferma y cada vez más carente de valores.

Discrepo, sin embargo, con el ya mencionado Declan Kiberd, que considera fallido el mensaje socialista en la obra, dado que nuestro autor se limita en ella a mostrar las calamidades de la guerra sin examinar sus causas, es decir, sin cuestionarse el profundo fracaso de la sociedad irlandesa del momento: “He can

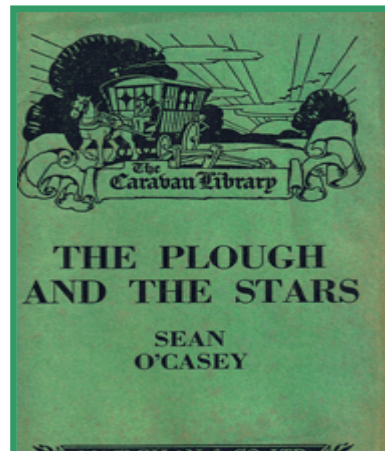
show the naïveté of the workers and the alleged irrelevance of the nationalists to their felt needs, but can never take that one step further to raise questions about the entire social system which gives rise to so much blindness. That is only to say that he refuses in the end to write a prescriptive socialist play.” (Kiberd, 2000: 488). En mi opinión, el comunismo por el que aboga O’Casey en *Juno* no se basa en la defensa de una serie de presupuestos dogmáticos ni en la exaltación propagandística de dicha ideología política, sino que debe entenderse como la búsqueda de una serie de valores entre los que se encontrarían la abnegación, la generosidad y el servicio desinteresado en favor del prójimo, es decir, un compromiso real tal y como lo he venido entendiendo a lo largo de la tesis.

IV.3. *THE PLOUGH AND THE STARS* (1926).

If anything is manifest in *The Plough and the Stars* is the immense pity and love which Mr. O'Casey feels for the people in the tenements. They are offered to us without any middle-class palliation or contempt.⁵²

Se trata de la tercera y última obra de la trilogía. *The Plough and the Stars* toma su nombre, como veíamos en páginas anteriores, de la bandera del Irish Citizen

Army. Su estreno tuvo lugar el 8 de febrero de 1926 en un *Abbey Theatre* en línea ascendente tras los primeros éxitos de nuestro autor como dramaturgo estrella en el panorama teatral irlandés de la época. Como es sobradamente conocido, la polémica levantada por la obra no tiene en principio relación con la ideología izquierdista de



Portada de la edición de *The Plough*. Macmillan, 1926.

O'Casey, sino con su evidente toma de partido en favor una vez más de las víctimas inocentes del *Easter Rising* en lugar de homenajear a las hazañas de los héroes nacionalistas que participaron en la insurrección contra la dominación británica.

En las páginas siguientes vamos a reflexionar sobre las evidentes resonancias izquierdistas que podemos rastrear en *The Plough and the Stars*, dado el profundo conocimiento acerca de los postulados comunistas que el autor manifestaba ya por entonces. En su artículo “Sean O'Casey's *The Star Turns Red*: A Political Prophecy”, Ronald G. Rollins nos recuerda la fructífera etapa de colaboración del dramaturgo con el *Abbey Theatre* para mostrarnos su vínculo real con el comunismo

⁵² Ervine, Saint John, “*The Plough and the Stars* by Sean O'Casey”, *The Observer*, (16 May 1926), p.4.

y su identificación con la difícil situación por la que atravesaba el proletariado irlandés durante aquellos años. Para ello, nos remite a una conocida cita extraída de *Inishfallen Fare Thee Well*, cuarto volumen de las autobiografías del autor: “In 1926, when *The Plough and the Stars* was running at the Abbey, O’Casey described himself as ‘a rather rough and ready-tongued proletarian, well versed in Communism, and a revolutionary by nature.’” (Rollins, 1963: 67).

Con estos antecedentes, nuestro autor va a basar *The Plough and the Stars* en criticar, con unos parámetros comunistas, la situación creada diez años atrás cuando se produjo el fracaso irremediable de su sueño de unir en la lucha por la independencia a los sindicatos obreros con los movimientos revolucionarios nacionalistas como el IRA. Para él, la aspiración a la independencia de Irlanda, aunque legítima, no fue sino la renuncia a la verdadera liberación a que en su opinión debía enfrentarse el pueblo irlandés, la del capitalismo que atenazaba a la mayor parte de la población. Por ello, veremos una vez más en la obra que cierra la trilogía, y quizás de una forma definitiva, el rechazo de O’Casey a los postulados nacionalistas que preconizaban el sacrificio en pos de unos ideales supuestamente heroicos, en lugar de centrarse en la dimensión humana de la lucha del proletariado irlandés.

Cuarenta años después de su estreno, el crítico teatral del diario dublinés *Irish Times* Seamus Kelly valoraba de una forma extraordinaria esta obra. La perspectiva que ofrecía el tiempo transcurrido desde los acontecimientos que retrata *The Plough and the Stars* habría contribuido, en nuestra opinión, a situar el trabajo de O’Casey en el lugar que con justicia le corresponde: “The play still stands for me as the greatest of the Irish Theatre in my time, and as the finest of that inspired recorder's

reports on the Dublin people he lived with and the Dublin that he lived in through some of its most dramatic years.”⁵³

The Plough and the Stars es una tragedia estructurada, en este caso, en cuatro actos. Los dos primeros transcurren en noviembre de 1915 mientras que el tercer y cuarto acto se centran en la crucial Semana de Pascua de 1916. Durante el primer acto O’Casey realiza fundamentalmente una presentación de los personajes y una descripción general del ambiente de la obra. Una vez más la acción se lleva a cabo en un “tenement” en Dublín, en la vivienda de un joven matrimonio, los Clitheroe. La obra se abre con una de las vecinas, Mrs Gogan, que entra en escena transportando un paquete que contiene un sombrero para Nora Clitheroe, ausente en ese momento. Otro de los vecinos, Fluther Good, se encuentra en ese instante en el apartamento de los Clitheroe cambiando una cerradura. Ambos conversan acerca de Jack Clitheroe, miembro del Irish Citizen Army, del cual comentan que se ha distanciado de dicha organización despedido por no haber sido nombrado capitán. Por medio de la conversación entre ambos vecinos el espectador o lector puede hacerse una idea bastante aproximada de la personalidad de Mrs Gogan, que despliega un morboso gusto por los funerales, y de Fluther Good, estereotipo del paisano fanfarrón y asiduo visitante de las tabernas dublínas.

En este punto del primer acto hace aparición The Covey⁵⁴, joven de unos 25 años de edad primo de Jack, vestido con el típico mono azul de obrero, con lo que a primera vista podremos suponerle comprometido con el movimiento sindical. Sin embargo, como iremos viendo a medida que avance la obra, su ideología izquierdista

⁵³ Kelly, Seamus. “*The Plough and the Stars* at the Abbey” *Irish Times* (16 Aug. 1966), p.6.

⁵⁴ Covey: en el habla típica de Dublín la palabra tiende a substituir al término inglés “know-all”, es decir, “sabelotodo”, “sabiondo”.

estará fundamentada en supuestos eminentemente teóricos, con lo que este joven será el reflejo de cierto tipo de personajes reales a los cuales el autor pretenderá ridiculizar por su compromiso incierto con la causa comunista. En la caracterización que O'Casey hace de este personaje podremos comprobar en todo momento una total ausencia por parte de The Covey de una sincera solidaridad con las verdaderas necesidades y preocupaciones de los habitantes del bloque de viviendas. Según Garry O'Connor, O'Casey abandona con The Covey el consejo que Lady Gregory había dado a nuestro autor al comienzo de su carrera como dramaturgo de centrarse en la construcción del personaje para utilizarlo en cambio como portavoz de sus ideas políticas: "In the character of The Covey and especially in the verbal duels he has with Fluther and Peter, O'Casey was beginning to revert to his old practice, before the acceptance of his first play, of using his characters as spokesmen for ideological points of view." (O'Connor, 1989: 190).

En este punto del primer acto, es precisamente este joven el que anuncia con desprecio la convocatoria de una gran manifestación por parte del ICA para esa misma noche. Ante la indignación de Fluther, que considera que todo buen patriota irlandés debe acudir a la misma, el joven responde con un alegato antinacionalista con el que pretende justificar mediante argumentos científicos el origen común de los seres humanos, independientemente de su procedencia o de sus convicciones religiosas: "THE COVEY [*with hand outstretched, and in a professional tone*]. Look here, comrade, there's no such thing as an Irishman, or an Englishman, or a German or a Turk, we're all only human bein's. Scientifically speakin', it's all a question of the accidental gatherin' together of mollycewels an' atoms". (O'Casey, op. cit., 111).

Para rebajar la tensión causada entre Fluther y The Covey a raíz de sus controvertidas teorías, O'Casey introduce en medio del primer acto una escena eminentemente cómica en la que el joven se burla del aspecto de Peter, tío de Nora Clitheroe. Peter es un anciano que aparece vestido con el ridículo uniforme decimonónico de una sociedad patriótica irlandesa llamada "The Foresters" para lucirlo en la manifestación nacionalista de esa noche. Responde a los insultos del joven desenvainando su espada y persiguiéndole por toda la habitación. Nora entra en ese momento para poner paz entre ambos; Peter, por una parte, se queja de la insolencia del joven, mientras que éste acusa al tío de Nora de haberle descubierto el día anterior riéndose al leer su copia de un ensayo de carácter comunista llamado *Thesis on the Origin, Development, and Consolidation of the Evolutionary Idea of the Proletariat*. Con este tratado, O'Casey realiza una parodia de los diversos trabajos comunistas que se suponía debían iluminar al movimiento obrero en su lucha por la emancipación, por lo que su inclusión en la obra confirma un hecho que ya sospechábamos: nuestro autor muestra una clara intención de satirizar a ciertos comunistas de salón como The Covey, que fundamentan su ideología en la lectura de ciertas obras de teoría marxista más que la puesta en práctica de ideales verdaderamente progresistas. Considero en este sentido que por medio de la hechura dramática de este personaje, O'Casey caricaturiza de una manera ciertamente mordaz la figura de dirigentes socialistas como James Connolly, quienes, al igual que The Covey, habrían demostrado su incapacidad para asumir en la práctica sus propios planteamientos teóricos, ejemplificando un tipo de comunismo que se nos antoja diametralmente opuesto al defendido por el dramaturgo a lo largo de su trayectoria literaria. Hemos de recordar a este respecto que Sean O'Casey no

profesaba demasiada simpatía por Connolly, al que consideraba un traidor a la causa socialista (quizás de una forma un tanto injusta, como veremos más tarde) por haber vinculado una organización eminentemente obrera como el ICA a la lucha nacionalista burguesa.

En ese momento aparece otra de las vecinas, Mrs Bessie Burgess, para criticar con dureza a la joven por su desconfianza hacia el vecindario. Ante la violencia de las palabras de Bessie, que incluso llega a zarandear a Nora y a censurar su interés por su aspecto externo, Fluther acude de nuevo para proteger a la joven. Justo en ese instante llega Jack Clitheroe, al que se describe como un joven de 25 años alto y fornido. Jack expulsa a Bessie de la casa y consuela a su esposa, que prepara el té para toda la familia. Sentados a la mesa, Jack menciona la manifestación nacionalista de esa noche, a la cual piensa acudir para ver a su competidor Brennan pavonearse con sus galones de capitán portando la bandera del arado y las estrellas. The Covey comenta que esa bandera pertenece al movimiento comunista, y que no debería ser usada en una manifestación nacionalista. De nuevo, podemos constatar el uso que O'Casey hace de su personaje para expresar su visión acerca de la difícil postura en la que se encontraban en aquellos convulsos años todos los que como él abogaban por la supremacía de las tesis comunistas en una Irlanda que vivía más pendiente de la consecución de su independencia. Para The Covey, al igual que para nuestro dramaturgo, el ideal que representa la bandera que da título a la obra debería ser empleado únicamente para glorificar al movimiento obrero: “[...] What does th’ design of th’ field plough, bearin’ on it th’ stars of th’ heavenly plough, mean, if it’s not Communism? It’s a flag that should only be used when we’re buildin’ th’ barricades to fight for a Workers’ Republic!” (O’Casey, op. cit.,

118). Pese a mostrarse hasta el momento como el personaje más controvertido de la obra, al menos en este caso *The Covey* es consecuente con sus ideas comunistas, al avisar del del gran error que supone la utilización de la bandera del arado y las estrellas en una insurrección nacionalista que no hará sino cambiar de manos el poder que somete a la clase obrera irlandesa.

Poco después, cuando el joven matrimonio se encuentra a solas, Jack le recuerda a su esposa, a propósito de la manifestación, el haber dejado el ICA por ella, pero Nora, más realista que su esposo, le reprocha que su alejamiento de la organización se debió, como todos suponían, a la decepción por no haber sido nombrado capitán. La escena transcurre plácidamente, con Nora probándose el sombrero nuevo ante su esposo y éste interpretando, para delicia de su esposa, una canción popular de tema amoroso. Justo cuando Jack termina de cantar y responde al beso cómplice de Nora, la tierna escena de amor se quiebra al oírse unos golpes en la puerta de alguien que trae para Jack un mensaje del general Jim Connolly. El visitante no es otro que el mismo capitán Brennan, vestido con el uniforme del ICA. Brennan le entrega un mensaje por el que se le comunica su nombramiento como comandante del 8º batallón, que se reunirá esa misma noche para realizar un ataque a la sede de la autoridad británica en Dublín. Jack se extraña de su nombramiento como comandante, pero en la conversación con Brennan se descubre que Nora quemó la carta en la que se le comunicaba su ascenso de rango por miedo a que su marido volviera a dejarla en un segundo plano. Jack, molesto con su esposa, quien le reprocha con amargura que sea la vanidad lo que le aleja de su lado, se apresura a uniformarse, toma su revólver y se marcha con Brennan. La entrada en escena de Mollser y el sonido de fondo de una banda del ejército británico cierran el primer

acto de la obra, con el que O'Casey pretende, en nuestra opinión, mostrar tanto la actitud individualista de algunos de sus conciudadanos en los momentos previos al *Easter Rising* como ofrecer “a typical impression of human attitudes, weaknesses and merits immediately before an event that will later on be presented by the opposing factions as unmistakably ‘good’ or unmistakably ‘evil’ ” (Kosak, 1985: 75).

El segundo acto de la obra tiene lugar una hora más tarde en una taberna que se encuentra en la esquina de la calle. El camarero y Rosie, una joven de vida alegre, se quejan de que la manifestación convocada por el ICA les ha restado clientela. A través de una de las ventanas puede adivinarse la silueta de un hombre subido a un estrado arengando a las multitudes. Rosie y el camarero se acercan a la ventana para escuchar la soflama del orador, en la cual O'Casey, como se refleja en las notas que acompañan a las obras en esta edición, incluye frases tomadas de discursos de Patrick Pearse, caudillo del levantamiento de Pascua de 1916⁵⁵. En dichos discursos⁵⁶, contenidos en su obra *Political Writings and Speeches* (1916), se insiste en que el pueblo irlandés ha de tomar las armas para conseguir su liberación, considerando imprescindible el derramamiento de sangre, entendido como un acto de purificación que exige Irlanda para superar la esclavitud a que ha sido sometida. Creo que O'Casey acierta de pleno con la inclusión de dichos extractos en este punto

⁵⁵ Patrick Henry Pearse (1879-1916), abogado, pedagogo e intelectual, escribió poemas, relatos y obras de temática irlandesa. Fue miembro de la *Gaelic League*, los *Irish Volunteers* y la *Irish Republican Brotherhood* (I.R.B.). Estuvo, además, al frente del “Alzamiento de Pascua” de 1916, por lo que fue encarcelado y posteriormente ejecutado.

⁵⁶ Considero que puede resultar revelador reproducir parte de las palabras textuales de Pearse incluidas en el segundo acto de *The Plough*: “It is a glorious thing to see arms in the hands of Irishmen. We must accustom ourselves to the thought of arms, we must accustom ourselves to the sight of arms, we must accustom ourselves to the use of arms. Bloodshed is a cleansing and sanctifying thing, and the nation that regards it as the final horror has lost its manhood. There are many things more terrible than bloodshed, and slavery is one of them! [...] Such august homage was never offered to God as this: the homage of millions of lives given gladly for love of country. And we must be ready to pour out the same red wine in the same glorious sacrifice, for without shedding of blood there is no redemption.” (O'Casey, op. cit., 128-9).

de la obra. El propósito de nuestro autor al recrear las partes más controvertidas de los discursos es muy claro: criticar la concepción mesiánica de Pearse y el evidente sesgo nacionalista y católico de los discursos, en los que el dirigente nacionalista establece un claro paralelismo entre el glorioso sacrificio que, a su parecer, implica el derramamiento de sangre con la redención que éste supondrá para la nación irlandesa.

En ese momento Peter y Fluther entran en el establecimiento, enardecidos por lo que acaban de oír y presenciar. Piden unas rondas, que apuran a toda prisa, y vuelven a la calle para unirse a la multitud que se encuentra presenciando el discurso. Al salir se cruzan con The Covey, que entra en el local a tomar una copa de whisky. Rosie trata de seducirle, pero constatando la timidez del joven, intenta captar su atención refiriéndose a los discursos que se están celebrando afuera en favor de la libertad de Irlanda. The Covey, haciendo uso de una de sus frases de comunista de salón, le responde de la siguiente manera: “There’s only one freedom for th’ workin’ man: conthrol o’ th’ means o’ production, rates of exchange, an’ th’ means of disthribution.” (O’Casey, op. Cit., 130-131). Por si esto no bastara, le ofrece la posibilidad de prestarle al día siguiente una copia de su manual de cabecera, ante lo cual Rosie, con un gesto airado, le rechaza ofendida por la indiferencia mostrada ante sus encantos. The Covey, asustado por el descaro de la joven, huye de allí a toda prisa, afirmando que un joven como él debe abstenerse de relacionarse con mujeres de la condición de Rosie.

Peter y Fluther, seguidos de Mrs Gogan con un bebé en brazos, vuelven a entrar en la taberna. Al poco tiempo regresa The Covey, acompañado de Bessie Burgess. Ambos se acomodan en el extremo opuesto del mostrador, haciendo patente

su incomodidad hacia los presentes. Bessie manifiesta, en clara referencia a Fluther, Peter y Mrs Gogan, su indignación ante el falso patriotismo de la mayoría de los católicos, mientras que su hijo, soldado del ejército británico, se encuentra en la guerra. En clara referencia a Mrs Gogan, Bessie añade que le parece indecoroso que una mujer de su edad esté sola en un pub bebiendo con dos hombres. The Covey añade que le pone enfermo ver a un viejo como Peter vestido con un ridículo uniforme cuando los trabajadores están atravesando por una situación tan desesperada. Como vemos, O'Casey incide en esta escena en lo que considera algunos de los mayores problemas a los que se enfrenta la sociedad irlandesa de la época: la hipocresía y la falta de compasión, ejemplificada en la inflexibilidad que muestra The Covey hacia la figura de un pobre anciano como Peter, por una parte, y por otra, en el uso de los dogmas de la Iglesia católica como arma arrojada para descalificar los comportamientos de quien no sigue la línea marcada por los grupos dominantes.

En ese instante la polémica queda silenciada al oírse de nuevo afuera la voz de un orador exhortando al pueblo irlandés a no temer a la guerra, a lo que The Covey, empeñado en mantener su retórica comunista, afirma que la única guerra que merece la pena luchar es la de la emancipación económica del proletariado.

Mientras tanto, Bessie y Mrs Gogan continúan su polémica; el efecto del alcohol se deja sentir en su disputa, cada vez más exaltada. Por ello, el camarero, para prevenir que el enfrentamiento llegue a las manos, decide expulsar a las dos mujeres del local, para alivio de Fluther y The Covey, que deciden seguir bebiendo. El joven comenta con escepticismo la inutilidad de la manifestación nacionalista que está a punto de terminar. En su opinión, manifestarse no es más que un invento

burgués con el que mantener ocupada a la clase obrera. Edward E. Pixley encuentra una explicación a la actitud del joven: “The Covey’s righteous indignation at the demonstrators for fighting the wrong war seems, at first, to be grounded in an honest concern.[...] His battle with Fluther, however, reveals his real interest in the labor movement.” (Pixley, 1971: 79).

Fluther, indignado con las palabras del joven, le muestra las cicatrices de viejas heridas recibidas en disturbios callejeros contra las tropas británicas. The Covey decide entonces poner a prueba el conocimiento de Fluther acerca del movimiento obrero, preguntándole acerca de términos directamente relacionados con la teoría económica comunista como el mecanismo de cambio o la opinión de Marx acerca de la relación de la plusvalía con el coste de producción. El joven sabelotodo se burla de la incapacidad de Fluther para dar una respuesta acertada a tales galimatías, pero Rosie se pone de su parte, criticando a The Covey por ridiculizar a un hombre con mucha más experiencia que él. The Covey ordena callar a la joven, a la que humilla llamándola prostituta. Es evidente en este punto de la obra la crítica de O’Casey a comunistas teóricos como el mismo The Covey, imbuidos de un aura de superioridad sólo por creer que actúan como portavoces del pueblo irlandés y, sin embargo, son incapaces de apiadarse de personas caídas en desgracia como Rosie.

El camarero pone fin a la disputa que sigue entre Fluther, que sale en defensa de Rosie, y The Covey, envalentonado por el efecto del alcohol, expulsando a éste último del local. Rosie y Fluther, por su parte, se retiran juntos para continuar su particular velada. El acto termina con la aparición en escena de Clitheroe, el capitán Brennan y el teniente Langon, recién llegados de la manifestación nacionalista. Brennan porta la bandera del Irish Citizen Army, mientras que Langon sostiene la

tricolor irlandesa. Enardecidos por el clima de exaltación patriótica que se vive en la ciudad, los tres juran luchar hasta la muerte por la independencia de Irlanda, y al oír el toque de corneta, salen de nuevo a la calle para formar a las tropas que tienen a su cargo. Fluther, bastante bebido, sale tambaléandose del local junto con Rosie, que le incita a pasar la noche junto a ella. En este sentido, el ya mencionado Saros Cowasjee, con buen criterio en mi opinión, llama la atención sobre el contraste entre la actitud inicial de Fluther como ferviente defensor de la libertad de Irlanda y su posterior desinhibición al no dudar en acceder a los servicios que le ofrece Rosie, la cual se manifiesta como el personaje más pragmático de la obra:

Fluther's failure to support the freedom fighters is symbolic of the failure of the Dublin citizen to respond to the call of duty. Special mention must be made of Rosie Redmond, the one character who throughout the play remains rooted in the facts and the needs of daily life and is not swayed by any idealistic nonsense. She takes no sides on political issues: but is concerned only for her customers and her trade. [...] Among men and women full of frenzy and excitement, she is the only character who keeps a sense of reality. (Cowasjee, 1966: 36).

El tercer acto transcurre algunos meses más tarde, en 1916. O'Casey sitúa la acción en el exterior del edificio de viviendas donde habitan los personajes principales de la obra. Mrs Gogan está ayudando a su hija Mollser, la joven vecina enferma de tuberculosis, a sentarse en una silla para tomar un poco el sol en la incipiente primavera dublina. Mrs Gogan le comenta a la joven su preocupación por Nora, que había corrido tras su esposo Jack cuando comenzó la revuelta. Por ello, podemos suponer que nos encontramos en abril de 1916, en plena *Easter Week*, aunque nuestro autor no lo haya explicitado todavía en ese momento.

The Covey y Peter aparecen de pronto, exaltados y sin aliento. Mrs Gogan les pregunta por Nora y Fluther, pero ellos comentan que O'Connell Street, la calle principal de la ciudad, es el epicentro de los disturbios. El General Pearse ha leído la

proclamación de independencia, por lo que la situación es de guerra abierta. Finalmente aparecen Fluther y Nora, que manifiesta angustiada que desconoce el paradero de su esposo, y que los patriotas le han atormentado diciéndole que una mujer irlandesa ha de comportarse con valentía y dejar que sus maridos luchen por Irlanda. En mi opinión, O'Casey ataca con el lamento de Nora el sexismo existente en el ideario colectivo del movimiento nacionalista, según el cual la figura femenina debía jugar un papel secundario en la rebelión con respecto al hombre, cuya obligación, según Patrick Pearse establecía, era ofrecer su vida con heroicidad por la causa de la independencia irlandesa. La audiencia no habría comprendido que nuestro dramaturgo defendiera una postura más afín a la igualdad de sexos, máxime cuando, como veremos en especial a lo largo del cuarto acto, los personajes femeninos de la obra aparecen como las víctimas de la obsesión masculina por la militancia nacionalista.

En ese momento Bessie Burgess, la vecina Unionista, aparece en una de las ventanas del edificio para tacharles de traidores, al apoyar a los rebeldes en lugar de hacerlo con los soldados británicos que están en las trincheras francesas luchando contra los alemanes. Su airada reprimenda concluye con la entonación de la primera estrofa del himno patriótico "Rule Britannia". Mientras tanto, Mrs Gogan trata de confortar a Nora, desconsolada con la desaparición de Jack. Cuando ambas acceden al interior del bloque se cruzan con Bessie, que baja a la calle y, con un gesto caritativo, entrega a Mollser un vaso de leche.

Aparentemente despreocupados, Peter, Fluther y The Covey juegan a cara o cruz, cuando ven a Bessie volver a toda prisa cargada con un sombrero nuevo, una estola de piel de zorro alrededor del cuello, tres paraguas bajo el brazo derecho y una

caja de galletas bajo el izquierdo. Les comunica que están saqueando los establecimientos, por lo que Fluther y The Covey se apresuran a tomar parte en el pillaje, negándose a socorrer a una mujer desorientada en medio del tiroteo y del caos generalizado. O'Casey, con buen criterio, fuerza al espectador a presenciar el contraste entre lo que The Covey había predicado hasta el momento acerca de la liberación del proletariado y su comportamiento codicioso en el momento en el que el desorden une por igual a los habitantes de los barrios más humildes de Dublín. Como sutilmente apunta el ya mencionado Michel Habart, “las tiradas revolucionarias de The Covey en *El arado y las estrellas* quedan sin eco en esos bajos fondos, y él cederá también, al igual que los desgraciados a los cuales adoctrina, a las tentaciones de la rapiña.” (Habart, 1969: 19).

Peter, que por temor a resultar herido había decidido no participar en el saqueo, niega igualmente ayuda a la mujer, y entra en edificio. En ese momento Mrs Gogan sale de la casa llevando un cochecito de bebé vacío con la intención evidente de dirigirse al lugar del saqueo. Bessie discute con ella por la propiedad del cochecito, pero la primera sale victoriosa de la discusión, y se aleja de allí apresuradamente. Poco después, The Covey regresa cargado con un pesado saco de harina y un jamón, y tras él, ambas mujeres, las cuales, habiendo llegado finalmente a un acuerdo para compartir el cochecito, entran en el edificio transportando una carga de ropa, calzado y diverso mobiliario.

Justamente entonces aparecen en escena el capitán Brennan, ayudando a caminar al teniente Langon, herido en el vientre. Tras ellos aparece Jack Clitheroe, armado con un fusil y en actitud vigilante. En la escena que sigue podemos ver con claridad la diferencia de caracteres de los diferentes combatientes: a raíz del episodio

de saqueo, O'Casey nos muestra el contraste entre Brennan y Clitheroe. Mientras el primero reprende con severidad a su camarada por no haber disparado a matar a los saqueadores, a los cuales se refiere con desprecio como “canallas de suburbio”, Jack Clitheroe, obrero como ellos y consciente quizás de sus necesidades, trata de excusarles por considerarles al fin y al cabo compatriotas suyos. El autor pretende recordarnos que, a pesar de que el *Easter Rising* unió sensibilidades muy dispares entre la población irlandesa, finalmente se harían patentes tanto las diferencias de clase social como las aspiraciones de cada uno de los movimientos participantes en dicho alzamiento. Coincidimos por tanto con el ya citado Nicholas Grene, al afirmar que en esta escena se nos expone con crudeza el desprecio que demuestra el sector más nacionalista de los rebeldes, que se arroga el protagonismo en la contienda, por los sublevados pertenecientes al Irish Citizen Army de origen proletario. Éstos, hastiados por el empeoramiento progresivo de sus condiciones de vida, se negarán a seguir el guión establecido por los nacionalistas del Irish Volunteer Force:

There is animosity between the fighting men and the looting non-combatans which is expressed as class hatred [...] Brennan and Clitheroe both belong to the Citizen Army, the workers' militia, but when the workers do not support what the rebels are doing for them they are written out of the nation and become disposable 'slum lice'. (Grene, 1999: 145).

Al ver aparecer a los tres hombres, Nora baja a la calle y abraza con evidente alivio a su esposo, al que creía muerto. Desde una de las ventanas del edificio Bessie contempla la escena, burlándose de los patriotas irlandeses en retirada, y en especial del capitán Brennan, al que recuerda con evidente desprecio su profesión de pollero. Nora se niega a dejar marchar de nuevo a Jack, pero Brennan, preocupado por el grave estado de Langon, le apremia a despedirse cuanto antes de ella. Ésta es, sin duda, una de las escenas más dramáticas de la obra, en la que se entrecruzan las

pasiones, los miedos y la mezquindad de los distintos personajes. Nora, por un lado, no quiere volver a separarse de su esposo, al cual se aferra con desesperación, sin prestar atención al agonizante teniente Langon. Jack, por su parte, teme que su reputación como valiente revolucionario quede en entredicho si abandona a sus camaradas en semejante trance, por lo que aparta a su esposa de su lado. Mientras, Brennan trata de hacer oídos sordos a la provocación de Bessie, que, pese a todo, es la única en socorrer a Nora, tendida sobre el empedrado tras el violento rechazo de Jack.

El contrapunto a esta trágica escena lo pone la llegada de Fluther completamente ebrio llevando un sombrero de mujer en la cabeza, la manga de una camisa nueva sobresaliendo del bolsillo de su abrigo, y sosteniendo un jarro de whisky entre sus brazos, productos todos ellos del pillaje. La comicidad de la escena queda interrumpida, sin embargo, por los agudos gritos de angustia de Nora, desquiciada tras la marcha de su marido, y por el agravamiento repentino de Mollser. El acto se cierra con Bessie, que en un acto de valentía, y ante la indisposición de Fluther, decide arriesgarse a salir en busca de un médico para la joven enferma.

El cuarto y último acto de la obra tiene lugar en el salón de Bessie Burgess, unos pocos días después de lo acaecido en el acto anterior. Las acotaciones con las que O'Casey abre el acto nos muestran con detalle el ambiente de miseria que preside la escena, en la que sobresale la presencia de un ataúd, del que por el momento no se nos dan más detalles. Se oyen los lamentos de Nora en una habitación contigua. Fluther comenta con pena que los médicos creen que ha quedado completamente desequilibrada debido a la pérdida del hijo que esperaba de Jack. Mollser murió finalmente de tuberculosis, de ahí el féretro que preside la sala.

Bessie, con un gesto con el que suplica sigilo a los tres hombres, aparece en escena. Acaba de conseguir que Nora se quede dormida, pero se muestra bastante pesimista acerca de la salud mental de la joven.

Poco después el capitán Brennan, vestido esta vez de civil y con un semblante serio, hace su aparición en el salón de Bessie. Trae la triste noticia del fallecimiento de Jack Clitheroe en el “Imperial Hotel”, ocupado por los rebeldes, a consecuencia de los disparos de las tropas británicas. Bessie le acusa de cobardía, por haberle dejado morir sólo para escapar del peligro. En la respuesta de Brennan, como comprobaremos a continuación, nuestro autor realiza un irónico ataque contra la retórica grandilocuente empleada por los líderes del alzamiento, y en especial contra uno de los generales al mando de las tropas, el ya mencionado James Connolly. Por ello, creemos que la referencia a Connolly debe ser interpretada como una crítica ciertamente mordaz a la hipocresía de la élite nacionalista alejada del sufrimiento de la ciudadanía irlandesa:

CAPT. BRENNAN. [...] His last whisper was to ‘Tell Nora to be brave; that I’m ready to meet my God, an’ that I’m proud to die for Ireland.’ An’ when our General heard it he said that ‘Commandant Clitheroe’s end was a gleam of glory.’ Mrs Clitheroe’s grief will be a joy when she realises that she has had a hero for a husband. (O’Casey, op. cit., 163).

El mismo Brennan comprueba al instante la futilidad de las palabras que acaba de pronunciar, cuando Nora, que aparece en la sala en pleno estado de delirio, suplica entre sollozos y gritos que le traigan a su bebé y le devuelvan a su esposo. En ese instante aparece en la sala el cabo Stoddart, de las tropas británicas, que acude a verificar el traslado del ataúd en el que yace Mollser. Ante la actitud despreocupada del militar, que pregunta con desdén si la chica murió por un disparo, The Covey afirma indignado que la muerte fue causada por la tuberculosis, culpable de muchas

más víctimas que la guerra misma. En el intercambio de impresiones que sigue entre Stoddart y The Covey podemos identificar los dos motivos fundamentales entre los que O'Casey se vio precisamente obligado a escoger durante los turbulentos años que precedieron a los acontecimientos históricos referidos en la obra: la lealtad a la ideología socialista, y la defensa de su patria. Mientras que para The Covey el deber de todo socialista es luchar por la emancipación de los trabajadores, para Stoddart, que se confiesa igualmente socialista, el deber supremo es luchar por su país:

CORPORAL STODDART. [...] I'm a Sowcialist moiself, but I'as to do my dooty.

THE COVEY. [ironically]. Dooty! Th' only dooty of a Socialist is th' eman-cipation of th' workers.

CORPORAL STODDART. Ow, a man's a man, an 'e' as to foight for 'is country, 'asn't 'e? (O'Casey, op. cit., 167).

The Covey discrepa con el cabo Stoddart, volviendo a sacar a relucir el tratado de Jenersky con el que ha estado alardeando a lo largo de la obra, pero éste le ordena callar de forma tajante y un tanto despectiva. Mientras tanto, The Covey, Fluther, Brennan y Peter, seguidos por Mrs Gogan, sacan de la habitación el ataúd con los restos mortales de Mollser. El cabo Stoddart se sorprende de la cantidad de hombres sin identificar que han salido de la casa, por lo que acusa a Bessie, que, agotada por las largas horas al cuidado de Mollser no ha marchado al funeral, de pertenecer junto con todos ellos al Sinn Fein y de colaborar con los francotiradores. Bessie se indigna con el soldado, al que responde que ella no tiene nada que ver con los Fenianos, añadiendo con orgullo que su único hijo ha sido herido en el frente luchando por Gran Bretaña.

Al poco tiempo regresan Peter, Fluther, The Covey, y Brennan. Stoddart les comunica que, en cuanto aparezca el sargento al mando, todos ellos serán concentrados en una iglesia con objeto de prevenir más atentados contra las tropas

británicas. Un disparo resuena en la calle, lo que acelera la llegada del sargento Tinley. Éste comunica la muerte del soldado Taylor, y protesta amargamente por la cobardía de los francotiradores, a los que acusa de no pelear limpiamente. Fluther, encolerizado por el comentario del sargento, replica que la lucha no puede ser limpia cuando unos pocos cientos de patriotas armados de pistolas están en guerra contra todo un ejército bien equipado. El sargento ordena entonces al cabo llevarse de allí a los cuatro hombres, los cuales son expulsados a empujones por los soldados que ocupan el edificio.

Nora, completamente enajenada, entra poco después en la sala con la intención de preparar té para Jack. Se da cuenta de que la habitación en la que está le resulta muy extraña, pero en su locura, comienza a cantar una de las canciones favoritas de su esposo. El ruido de una ráfaga de disparos en la calle le devuelve momentáneamente la cordura, por lo que comienza a gritar llamando a su marido y a su bebé muerto. Los gritos despiertan a Bessie, que dormitaba en un rincón, por lo que se incorpora para alejar a Nora de la ventana que acaba de abrir. En el forcejeo que sigue, Bessie se hace demasiado visible para las miradas exteriores, momento en el que dos disparos certeros impactan en el cuerpo de la mujer. Mrs Gogan entra entonces en la habitación y descubre aterrorizada que su vecina yace muerta en el suelo. El sargento Tinley y el cabo Stoddart acuden igualmente para comprobar que sus compañeros han disparado a una mujer inocente. En opinión del profesor Murray, uno de los puntos fuertes de la obra es su denuncia del sinsentido de la muerte de Bessie: “The power of *The Plough and the Stars* resides not just in its variety of tone and mood, vigour and colour of characterisation and lyrical strangeness of language, but also, and probably mainly, in its drive towards the

absurdity of Bessie's violent death as she maternally protects the demented Nora.” (Murray, 2000: 99).

Los militares descubren entonces el té que Nora estaba preparando, por lo que deciden no desaprovecharlo. Resulta impactante la frialdad que ambos muestran hacia el cercano cadáver de Bessie, oculto únicamente por una sábana traída por Mrs Gogan. Ambos comienzan a beber el té tranquilamente mientras se oye de fondo el ruido de explosiones y tiroteos, provenientes, según el sargento Tinley, del ataque de las fuerzas británicas a la oficina de correos de Dublín, cuartel general del ICA durante el *Easter Rising*.

La obra termina con el cabo y el sargento uniéndose al coro de soldados que, en una barricada en el exterior de la casa, cantan “Keep the Home Fires Burning”, una canción militar muy utilizada entre las tropas británicas durante la Primera Guerra Mundial. En este sentido, el profesor Simmons sostiene que el deleznable comportamiento de los soldados británicos no es sino uno más de los factores que contribuyen a la opresión que sufre el pueblo irlandés en el momento histórico representado en la obra: “O’Casey brings on the instruments of oppression, the British soldiers, matter of factly, and although we bear them threatening ‘cold steel’ for the snipers when they catch them, there is a sense of their ordinariness and of the horror winding down”. (Simmons, 1983: 88).

Como hemos podido comprobar, la ideología comunista de O’Casey se manifiesta con mayor claridad, si cabe, en la obra que cierra la trilogía. A lo largo de *The Plough and the Stars* el dramaturgo muestra su solidaridad con la clase obrera de su país y, como ya anticipé en el capítulo III de la tesis, la gran decepción que para él

supuso que el máximo dirigente socialista del momento, James Connolly estableciera una alianza del ICA con los nacionalistas radicales durante el *Easter Rising*.

La razón de ser de la obra tiene bastante que ver, como hemos podido comprobar, con la contrariedad que para el dramaturgo supuso el ver retrasadas *sine die* las legítimas demandas de la clase obrera en favor de la lucha por la independencia de Irlanda. O'Casey demuestra un innegable vínculo afectivo con la ciudadanía de su país descargando su frustración e ironía contra la nueva clase dirigente perteneciente al partido nacionalista Sinn Fein, más preocupada por los abstractos ideales de la recién creada nación que por resolver los verdaderos problemas que afectaban a la mayor parte de la población irlandesa. Por ello, creo que *The Plough* constituye un gran acierto, tanto temático como estilístico, por parte de nuestro dramaturgo.

Algunos críticos han equiparado, de una forma un tanto exagerada quizás, el estilo de la tragicomedia de O'Casey con el del dramaturgo más famoso de la historia de la literatura, William Shakespeare, posiblemente por la dosis de realismo que ambos imprimieron en los personajes que pueblan sus obras: "Few playwrights, other than Shakespeare, have had such an easy mastery of the special texture of tragi-comedy. O'Casey can make you laugh with a sob in your throat. Also, his characters, in his best of plays at least, seem to have walked into the theatre appropriately bewildered and bedazzled from some Dublin street."⁵⁷

Una vez revisadas las tres obras que establecieron a nuestro autor como uno de los dramaturgos claves en el panorama literario irlandés del siglo pasado, y obviando las consideraciones particulares que cada uno de nosotros pudiéramos tener

⁵⁷ Clive Barnes, "The Plough and the Stars". *New York Times* (18 Nov. 1976), p 47.

acerca de la calidad de estos primeros trabajos de O'Casey, lo que sí es de todo punto indiscutible es manifestar la valentía del autor y el compromiso que demuestra hacia sus compatriotas al plantear ante la nación una serie de verdades incómodas que nadie más se había atrevido hasta el momento a sacar a relucir, al menos en el ámbito teatral. La sinceridad de un dramaturgo surgido de la raíz misma del pueblo irlandés produjo un daño difícil de restañar en determinados sectores sociales que habían inclinado su balanza a favor de una Irlanda libre tras siete siglos de dominio foráneo, y pese a ello esclava de sus propios fantasmas religiosos y de identidad. Poco o nada había cambiado en Irlanda para los más desfavorecidos, por lo que el exilio de O'Casey a partir de 1926, como ya vimos anteriormente, le proporcionaría la suficiente confianza como para expresarse con una mayor libertad, al adoptar nuevos registros estilísticos y temáticos que le permitirían crecer como dramaturgo en años sucesivos. En opinión de Christopher Murray, aunque la figura de O'Casey ha sido tradicional y sistemáticamente menospreciada desde los sectores más radicales del nacionalismo irlandés, y su obra tachada de inconsistente y contradictoria, "O'Casey cared too much about Ireland to be merely the comic nihilist he is sometimes taken to be." (Murray, 2000: 91).

Como colofón al presente capítulo, creo conveniente llamar la atención una vez más del lector sobre las certeras consideraciones de Michel Habart con respecto a los motivos que movieron a Sean O'Casey a mostrar su desencanto en la *Trilogía Dublinesa* con los extremismos del nacionalismo y con la nueva Irlanda surgida tras la lucha por la independencia del Imperio Británico en las primeras décadas del siglo pasado. Fruto de dicho desencanto fue la decisión de nuestro autor de concederse un breve período de reflexión acerca de sus logros hasta ese momento, hecho que le

haría cuestionarse el lugar que habría de ocupar su incipiente producción dramática en el seno de una sociedad que estaba comenzando a resultarle un tanto ajena:

La opresión no hace nada más que cambiar de cara o de nombre si la lucha física no se acompaña de un esfuerzo de liberación intelectual, religiosa, moral y social. Los dramas dublínese, con su testimonio desencantado, no son más que el preámbulo a la lección de lucidez y de eficacia de la obra posterior, donde todo lo que impide ese esfuerzo es denunciado: los extremismos nacionalistas, las ilusiones del heroísmo mitómano, el clericalismo que se nutre de la credulidad popular y de los terrores de un moralismo ritual, la dominación económica de una burguesía pronta a sacar sus uñas apenas se sienta amenazada. (Habart, 1969: 14).

CAPÍTULO V

OBRAS MÁS SEÑERAS DE INSPIRACIÓN ANTIFASCISTA

Communism's no new *lux mundi*, he said. Its bud-ray shone when first a class that had all, or most, of what was going, became opposed by a class that had little or nothing.

(Sean O'Casey, *Rose and Crown*).

Mi intención primordial en este último capítulo de la tesis es concentrarme, en primer lugar, en la conversión ideológica de O'Casey a la causa comunista, incidiendo brevemente en los motivos que propiciaron su evolución ideológica desde el ámbito del nacionalismo irlandés hasta los postulados típicamente internacionalistas propios del movimiento comunista. Posteriormente analizaré en detalle los rasgos ideológicos existentes en las tres obras consideradas en general por la crítica como “comunistas”: *The Star Turns Red*, *Red Roses for Me* y *Oak Leaves and Lavender*. Llegados a ese punto, centraré mi labor en demostrar que la denominación más correcta para dichos trabajos habría sido el de “obras antifascistas”, ya que esa fue, en nuestra opinión, la intención fundamental de Sean O'Casey al presentar ante la sociedad británica una serie de trabajos que pretendían condenar y desterrar para siempre el fantasma del fascismo de la realidad política europea. A este respecto, creo necesario aclarar que durante los años más convulsos de la década de 1930 fueron muchos los críticos y expertos en teoría política que no dudaron en establecer una equivalencia directa entre la lucha antifascista y el comunismo. Los partidos comunistas parecían gozar en aquel momento de una cierta aura de legitimidad debida en buena medida a su defensa de las clases menos

pudientes y la solidaridad con los más desprotegidos, hecho que les hacía muy atractivos ante amplias capas de la población. Aunque no todos los escritores se dejaron seducir por igual por las supuestas bondades del comunismo de corte soviético, (W. H. Auden o Stephen Spender son, como ya vimos, dos ejemplos paradigmáticos), muchos de ellos, entre los que podemos destacar a O'Casey, mostraron su admiración por esta ideología hasta bien entrada la década de 1950, cuando ya las denuncias sobre las prácticas de Stalin no dejaron lugar a dudas:

For O'Casey, as for many English intellectuals, Russia had become Utopia on earth, an atheist's substitute for heaven. O'Casey never went to Russia, but Julian Huxley, who journeyed over routes carefully arranged by the Soviet authorities during the great Russian famine of 1932, found 'a level of physique and general health rather above that to be seen in England', while Shaw, too, was an ardent admirer and later met Stalin during a brief visit.

(O'Connor, 1989: 245-6).

Según todas la evidencias, O'Casey jamás se afilió al Partido Comunista de Irlanda ni tampoco al de Gran Bretaña, pero fue un activista convencido que comulgaba con muchas de las ideas marxistas, que no dudó en trasladar a sus obras.

Por todo ello, en las próximas páginas nos adentraremos en aquellos rasgos distintivos que caracterizaron la ideología comunista del dramaturgo. Veremos cómo su heterodoxia y originalidad literarias le apartaron del canon del "realismo socialista" en boga durante las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo pasado, y comprobaremos cómo y hasta qué punto reflejó los principios ideológicos que sostenía en las obras de inspiración marxista anteriormente mencionadas.

V.1. CONVERSIÓN IDEOLÓGICA DE O'CASEY A LA CAUSA COMUNISTA.

Como pudimos comprobar a lo largo del capítulo III de la tesis, O'Casey siempre mostró una entusiasta disposición para formar parte de cuantas asociaciones y agrupaciones promovieran la difusión de la cultura y las tradiciones de Irlanda. Desde sus comienzos en la “Gaelic League”, pasando por la “Gaelic Athletic Association” y la banda de música folklórica “St. Laurence O'Toole Pipe Band”, hasta involucrarse como activista en las filas de la organización nacionalista *Irish Republican Brotherhood* (IRB), O'Casey no dudó en ofrecer su pequeña contribución para devolver a su patria las señas de identidad propias, que corrían el riesgo de desaparecer tras siglos de influjo político y cultural británico.

Con su afiliación al ITGWU, sindicato fundado por James Larkin y a raíz del el desencanto que para él supuso la abstención de la IRB de mostrar su solidaridad con la lucha obrera ante el “Dublin Lockout”, cierre patronal de agosto de 1913, O'Casey decide involucrarse en cuerpo y alma en la lucha obrera, afiliándose al ICA surgido de las filas sindicales, organización en la que tampoco lograría encontrar acomodo. Lo que sí es evidente, como ya vimos, fue su decepción con el movimiento nacionalista en Irlanda, al que acusaba de haber pervertido la verdadera causa que debía mover al pueblo irlandés: transformar un país empobrecido en un lugar de justicia e igualdad, ideal que compartía con su admirado Jim Larkin. Consecuentemente, O'Casey homenajeará al dirigente sindical tanto en sus autobiografías como en *The Star Turns Red*, una de sus obras de la etapa más políticamente comprometida. Muchos años después, en 1962, el dramaturgo ensalzaría la figura de su camarada en una carta al asistente personal de Larkin, que

glosa la dimensión heroica que Larkin había alcanzado durante aquella etapa turbulenta en el imaginario de nuestro autor:

Just think for a minute, Barney, on how we workers were then, living in squalid places, wretchedly paid, hard worked, not daring to say a word of protest against any of these evils. Then Jim Larkin came among us, and all became changed: the workers were on their feet, they had much to say for themselves, and they stood out to do battle. We, the workers, were on the march! [...] We were the Pioneers of a resurgent Labour Movement, and, now, the workers are a power in every country under the warm or the cold sun.” (O’Casey, 1992: 310).

A finales de esa década y a comienzos de la siguiente, O’Casey se considerará ya plenamente legitimado para plasmar en sus primeros escritos sus convicciones e ideas, de un carácter manifiestamente comunista.

Sin embargo, según algunos expertos, entre los que podemos destacar a Brooks Atkinson y Robert G. Lowery, Sean O’Casey nunca se afilió al Partido Comunista irlandés. Como ya hemos visto, nuestro autor mantuvo una serie de posturas bastante críticas en el seno de aquellas organizaciones en las que militó a lo largo de sus años como trabajador manual, lo que justificaría hasta cierto punto su desconfianza hacia la labor de los partidos políticos con respecto a las mejoras que estaban aún por llevarse a cabo en favor de los trabajadores. Lowery sostiene que nuestro autor sí llegó a militar en las filas del Socialist Party of Ireland (SPI) en los años finales de la década, quizás atraído por la repercusión internacional de la Revolución Rusa de 1917. Lo que sí es cierto es que la Revolución Bolchevique atrajo a O’Casey a las filas del socialismo internacional. En el cuarto volumen de su autobiografía *Inishfallen, Fare Thee Well*, O’Casey recuerda esa época convulsa declarando que “the terrible beauty had been born⁵⁸ there, [in the Soviet Union] and

⁵⁸ No cabe duda de que la expresión utilizada aquí por nuestro autor está tomada del *leit-motif* del conocido poema de W. B. Yeats “Easter Rising 1916”. O’Casey conoce el poder de transmisión del

not in Ireland. The cause of the *Easter Rising* had been betrayed by the commonplace bourgeois class, who laid low the concept of the common good and the common task.” (O’Casey, 1963: 138).

En cualquier caso, su militancia en el SPI, de haber existido, no fue demasiado prolongada. Ello puede ser debido, en parte, a los esfuerzos que requería su incipiente carrera como dramaturgo, y más probablemente por su discrepancia con los dirigentes socialistas William O’Brien y Cathal O’Shannon, rivales políticos de su idolatrado Jim Larkin. En solidaridad con este último, O’Casey se implicaría de nuevo en la actividad política cuatro años después, en noviembre de 1921, al convertirse en secretario del *James Larkin Correspondence Committee*, creado para abogar por la excarcelación del dirigente sindical de la prisión estadounidense de Sing Sing. En abril de 1923, tras ser deportado de los Estados Unidos, Larkin pretendía hacerse de nuevo con el control del movimiento obrero irlandés, pero O’Casey se abstiene de colaborar con él al ser consciente de que su mala reputación en los ambientes izquierdistas dublínenses podría suponer un lastre para las aspiraciones políticas de su viejo camarada.

Por lo que respecta al Communist Party of Ireland (CPI), creado a partir del Socialist Party of Ireland, podemos destacar que adoptó la figura del malogrado Connolly como fundador de honor y referente ideológico. Su hijo, Roddy Connolly, fue nombrado secretario general, aunque a su regreso Larkin declinaría integrarse en sus filas al considerarlo un partido minoritario para la clase trabajadora. Con estos antecedentes, parece comprensible que O’Casey decidiera igualmente mantenerse al margen de una posible pertenencia al CPI. El estreno de *The Plough and the Stars* a

mensaje que esa frase encierra en el subconsciente colectivo irlandés y la utiliza sin reparo para conseguir sus fines.

mediados de la década de 1920, coincidiendo con el momento de mayor apogeo del dramaturgo dentro de la escena teatral irlandesa, y la polémica subsiguiente supondrán para O'Casey el alejamiento definitivo de cualquier organización irlandesa de izquierdas. El autor quedará marcado por el estigma de su ataque a los héroes que participaron en el levantamiento diez años atrás, entre los que se encontraban numerosos socialistas, por lo que, como sabemos, no tardará demasiado en tomar la difícil decisión de exiliarse a Inglaterra.

Según pudimos evidenciar en el capítulo III, la nueva vida de nuestro dramaturgo en Londres supondrá para él una ampliación de su perspectiva creativa y un crecimiento personal a todos los niveles. Como ya es sabido, no tardará en contraer matrimonio con la actriz Eileen Reynolds, y su trayectoria literaria se verá respaldada por su relación con figuras reconocidas de la escena cultural británica como el pintor Augustus John y el dramaturgo George Bernard Shaw. Por otra parte, la situación política que O'Casey encontró a su llegada a Gran Bretaña será bastante diferente a la que dejó en su Irlanda natal. El movimiento obrero gozaba de una excelente salud y el partido laborista ocupaba por entonces el gobierno de Westminster. A pesar del rechazo de su nueva obra, *The Silver Tassie*, por parte de la dirección del *Abbey Theatre*, el dramaturgo continuó ampliando su visión acerca del comunismo internacional. La situación creada a partir de la derrota electoral del partido laborista en las elecciones de 1931 y la posterior dimisión de sus dirigentes provocó la toma de partido a favor del comunismo por parte de un gran número de intelectuales británicos, que comprobaban con estupor el endurecimiento de las políticas capitalistas por parte del nuevo gobierno conservador. En su volumen de autobiografías titulado *Rose and Crown*, el propio O'Casey reproduce una charla

distendida con el por entonces primer ministro británico Stanley Baldwin. Nuestro autor describe al comunismo como un “viento rojo” que aspira a cambiar el rumbo de la historia del mundo, a pesar de haber fracasado en su propia patria: “The red wind has always blown from the east: first from France, when the Bastille was stormed; then from Russia, when the red flag was raised in Petrograd; blew strong first, then died down; blew strong again, when De Valera’s Party sent delegates to the U.S.S.R. to win support for the Irish Republic; died down when De Valera, raised to power, peered out at the world through a bishop’s ring.” (O’Casey, 1963: 317).

O’Casey se muestra por entonces crecientemente interesado en el nuevo teatro soviético, revisado en la obra de Hallie Flanagan *Shifting Scenes of the Modern European Theatre*, de 1928, o en la obra acerca de la revolución comunista *The Russian Revolution*, escrita por William Chamberlain. En sus obras de la etapa londinense, como la anteriormente mencionada *The Silver Tassie* y *Within the Gates*, el autor comienza a alejarse del realismo del periodo dublinés para cultivar temáticas simbolistas, expresionistas y de propaganda socialista, propias del teatro “comprometido” de la época. Pese a todo, se manifiesta escéptico con respecto al nuevo movimiento literario surgido a mediados de la década de 1930 conocido como “realismo socialista”. En este sentido, y como Robert G. Lowery apunta, muchos otros escritores de la época que simpatizaban con las teorías comunistas sentían que adaptarse a esta nueva doctrina supondría para ellos supeditar su estilo a una serie de condicionantes que podrían afectar al resultado final de la obra literaria. El concepto de “realismo socialista” era por entonces demasiado laxo y podía variar dependiendo del escritor que lo cultivara, del país en que se cultivara e incluso cambiar de un año

para otro. El mismo Lowery en su artículo “Sean O’Casey: Art And Politics” nos da una definición bastante certera del nuevo movimiento artístico: “As formulated by Maxim Gorky at the 1934 Soviet Writers Congress, socialist realism was literature which was realistic in content, socialist in politics and affirmative in tone. This, however, was subject to interpretation of the nature of realism, the nature of socialism, and the nature of affirmation.” (Krause, 1980 :140).

O’Casey defenderá su peculiar modo de entender dicho movimiento argumentando que sus obras, sin dejar de ser realistas, incluían elementos fantásticos y simbólicos que intensificaban el efecto del realismo a lo largo de las mismas. La concepción de la obra dramática de nuestro autor se encontrará en consonancia con las teorías defendidas por algunos críticos literarios socialistas como Ovcharenko, Lukacs y Pracht. Durante aquellos años dichos teóricos intentaron establecer una serie de pautas dirigidas a englobar la labor de los que cultivaban el “realismo socialista”. En opinión del primero de estos críticos, el artista ha de manifestar en su trabajo su “fe inquebrantable en el hombre y su triunfo final”. Para Lukacs, la estética marxista requiere que la esencia concebida por el intelectual no se represente de forma abstracta, sino como la esencia de los fenómenos vitales. Para el tercero de ellos, la realidad está compuesta por múltiples capas, en constante evolución, en la que lo nuevo y lo viejo coexisten dentro del mismo fenómeno social. En opinión de Lowery, O’Casey asumiría dichos conceptos, reinterpretándolos en cierto modo de acuerdo con su conveniencia: “I have always aimed at bringing emotion and imagination on to the stage, in the shapes of song, dance, dialogue, and scene; each mingling with the other, as life does, for life is never rigid.” (Krause, 1980:140).

Otros críticos, en cambio, han puesto en entredicho la ideología marxista de nuestro autor, al considerar que la inclusión de elementos religiosos en sus obras, junto con su independencia y su romanticismo, son factores que le apartan claramente de la ortodoxia comunista. Lowery acude en defensa del dramaturgo al sostener que la misma figura de Cristo como “primer comunista” o en contraposición al capitalismo aparece en las obras de autores de la época, que no dudan en utilizar a Cristo como símbolo del comunismo o como crítica al capitalismo. Por poner sólo algunos ejemplos, Alexander Blok representa a Cristo en su poema *The Twelve* como dirigente del proletariado revolucionario; Henry Barbusse retrata en su poema *Jesus* a Cristo como un ateo y un comunista clavado en la cruz por los capitalistas; Mayakovsky, coincidiendo con el primer aniversario de la revolución comunista estrena su obra titulada *Mystery-Bouffe* en la cual Jesucristo aparece representado como el hombre del futuro, que proclama que el único paraíso es el que pueden construir las manos humanas sobre la tierra. El ya mencionado Saros Cowasjee afirma que para nuestro autor el comunismo no sustituiría a Jesucristo, sino a una Iglesia y a una sociedad cristiana burguesa que han dejado de lado sus enseñanzas desde hace tiempo: “Communism is not replacing Christ, it is replacing a Church that has failed Christ. O’Casey had nothing against heaven, all he wanted was that the poor should have a share of this earth as well.” (Cowasjee, 1966: 70). Este autor nos recuerda que el propio O’Casey sostuvo que la victoria final del comunismo establecería el reino de Dios en la tierra.

Por otra parte, Lowery se manifiesta en contra de la acusación lanzada por críticos como Robert F. Aickman, que consideran a nuestro autor como comunista romántico, al transcurrir los primeros 40 años de su vida en un ambiente de

privaciones que establecieron la pauta de su particular visión de la vida: “What has been termed O’Casey’s romanticism is nothing more than the dramatist’s view of reality and his conviction that, despite its woes, life has a richness and a fullness that is not adequately recognized.” (Krause, 1980: 151).

O’Casey, por su parte, manifestó su deseo de ser recordado más como dramaturgo que como un activista de izquierdas, al considerar que la bondad innata del ser humano se acabaría imponiendo en el futuro, haciendo innecesaria la distinción entre escritores conservadores y comunistas. Siempre insistió en su fidelidad hacia la ideología que había marcado su existencia y hacia su labor como escritor, aunque consideramos que, dada su típica rebeldía e inconformismo, probablemente no hubiera nunca aceptado ser encasillado como un escritor comunista al uso. A raíz de su nueva vida en Inglaterra, y pese a no afiliarse a ningún partido ni organización de izquierdas, el dramaturgo inició un fructífero contacto con el Partido Comunista británico, del que podemos destacar su pertenencia al comité editorial responsable del *Daily Worker* durante diez años, mostrando su voluntad de colaborar con la causa proletaria con las armas que mejor sabía manejar, las de la pluma y el intelecto. Para los dirigentes del partido, como destaca Robert G. Lowery, no tenía mayor trascendencia si nuestro dramaturgo terminaba acatando o no los postulados del realismo socialista tan en boga en la época al pie de la letra, dado que lo realmente importante por entonces era que un intelectual de su talla mostrara con claridad en sus obras la lucha contra la injusticia, el fascismo y el nacionalismo, elementos básicos en la ideología de cualquier partido de corte comunista.

Podemos concluir, por tanto, que Sean O’Casey fue un férreo defensor de su independencia como escritor, y que siempre intentó exponer sus teorías manteniendo

una visión muy particular y en ocasiones bastante heterodoxa acerca de lo que le rodeaba. Trayendo una vez más a colación las acertadas palabras de Lowery, en nuestra opinión uno de los críticos más imparciales con respecto a la figura de nuestro dramaturgo, “he instinctively reflected the values and concerns of the majority of twentieth-century Communists: land, peace, bread, and a rose for the table.” (Krause, 1980: 155).

Otros autores, como Brooks Atkinson o James Simmons, mantienen igualmente que O’Casey fue siempre un peculiar seguidor de las teorías comunistas, que reinterpretó a su manera dotándolas de un espíritu incluyente. En opinión de Atkinson, nuestro autor nunca dudó en considerar no sólo a Jesucristo como comunista, hecho que debió sin duda escandalizar a los comunistas más ortodoxos de la época, sino también a los mitos literarios que habían marcado su formación desde su juventud como Keats, Shelley, Dickens o Whitman. Simmons, por su parte, basa su reflexión en el hecho de considerar la ideología comunista del dramaturgo como una extensión de su fe cristiana. Coincide con Atkinson al destacar las ideas progresistas de todos aquellos autores a los que el dramaturgo profesó su admiración y que influyeron en la formación de su particular estilo literario: ‘He seldom mentioned Marx or Lenin when he spoke about Communism, for he was more likely to quote from Christ and Shaw, Shelley and Keats, Blake and Burns, Emerson and Whitman, Ruskin and Morris.’ (Simmons, 1983: 173).

En la biografía de más reciente aparición titulada, *Sean O’Casey: A Biography*, Christopher Murray afirma que el estallido de la Guerra Civil en España impresionó a nuestro autor, que consecuentemente tomó la decisión de declararse abiertamente como comunista para tratar de combatir con su arte los excesos de la

alianza de la Iglesia católica con el fascismo durante los años treinta. El resultado de esta toma de partido puede verse en las obras catalogadas en general por la crítica como “obras comunistas”, estrenadas con desigual fortuna, como veremos más adelante, a lo largo de la década de 1940. Como ya hemos mencionado, O’Casey decidió pese a todo no afiliarse al Partido Comunista británico. Coincidimos con Murray en que tal decisión tuvo que ver con la escasa simpatía mostrada por el dramaturgo hacia gran parte de los miembros del partido, que a su entender se comportaban como “The Covey”, el pedante joven comunista de su obra *The Plough and the Stars*, que veíamos basaba su fidelidad a las tesis oficiales del partido en unas ideas vacías de contenido práctico. De la biografía de Murray, y como detalle significativo de la situación de reajuste ideológico de nuestro autor durante aquellos convulsos años, creemos interesante traer a colación la polémica mantenida entre O’Casey y Malcolm Muggeridge, corresponsal del *Manchester Guardian* en Moscú durante 1932 y 1933:

During the first half of 1938, he [O’Casey] became embroiled in a controversy with Malcolm Muggeridge, who rebuked him for ‘plumping for Stalin’ and for throwing in his lot ‘with his Comintern sycophants inside and outside the U.S.S.R.’ O’Casey’s response was unequivocal: ‘I have always stood for the U.S.S.R. and I stand for her now, and for Stalin too: and it will be a wise day for England when she lines up beside this great country.’ [...] O’Casey had already elevated Stalin to the heroic status of Jim Larkin. A good deal of what he wrote in the 1930s coheres around his need for an authoritarian figure, a hero dedicated to justice for the underprivileged. (Murray, 2004: 258).

Hacia el final de su vida, en una carta remitida a su amigo el crítico Ronald Gene Rollins el 6 de enero de 1961, O’Casey reconocería su simpatía por el comunismo, afirmando, de un modo un tanto jocoso ser un comunista nato: “In a previous letter, you asked a question I forgot to answer. It was, are you a

Communist? Answer: Yes. Have always been a Communist; born one. Thought the whole world knew it by now. Warm regards, Sean.” (Rollins, 1979: 121).

Dejando de lado momentáneamente la consideración que los distintos estudiosos nos han ofrecido acerca de la implicación de Sean O’Casey con el mundo comunista, consideramos que la persona que puede arrojar una mayor luz al respecto es sin duda su viuda Eileen Reynolds. La entrevista mantenida con el profesor del Sacramento State College, Gerard A. Larson, de la que adelantamos algún detalle relevante en el capítulo III, nos parece una fuente fidedigna dado que tiene lugar en medio de un ambiente relajado, ante unas tazas de té en la sala de estar de la residencia familiar en Torquay. Larson reconoce que uno de los principales propósitos de su visita, mantenida a los pocos meses del fallecimiento del dramaturgo, es la de conocer de primera mano las lecturas contenidas en su biblioteca personal. La escasa organización es lo primero que llama poderosamente la atención del profesor, que destaca la abundancia de obras relativas a la historia, literatura y política de su patria natal. Hace mención de los distintos volúmenes que se apilaban en aparente desorden en el despacho del escritor. Las novelas de Thomas Hardy conviven en una estantería con las obras completas de Ibsen y Shakespeare, mientras que otra contiene las obras ilustradas de distintos pintores, lo cual es indicativo del gusto del dramaturgo por las artes plásticas y su sensibilidad hacia todo lo relativo al color. También podían verse volúmenes acerca de arqueología, sociología, biografías de figuras irlandesas como Pearse o Wolfe Tone junto a las novelas de Herman Melville y de Chejov. En opinión de Larson, la variedad de la colección privada de O’Casey muestra con claridad la personalidad curiosa e

inquieta del autor, que consideraba este mundo particular de lecturas y aficiones como su fuente de inspiración.

Tras haber inspeccionado la biblioteca del dramaturgo, Larson y Mrs O'Casey se sientan a tomar té, al cual también está invitado Geoffrey, uno de los amigos más conocidos del dramaturgo. Larson, extrañado por la ausencia en la biblioteca de nuestro autor de libros comunistas, aprovecha entonces para preguntar a su viuda acerca de las ideas políticas de su esposo:

After Mrs. O'Casey returned with more tea, I asked if her husband had any books on communism. She wasn't sure, but she knew he had read Marx and Engels. There were no books I noticed dealing specifically with the subject. This seemed odd considering O'Casey's many political and social concerns. Later that evening, with Geoffrey there, we discussed O'Casey's political ideas. I told them I couldn't understand O'Casey's being a Communist and also an Irish nationalist. They seemed contradictory to me. "But he was a spiritual, a theoretical Communist," Geoffrey said. (Larson, 1965: 236).

Del presente testimonio podemos destacar dos ideas que, en nuestra opinión, pudieran ser reveladoras de la verdadera relación del dramaturgo con el mundo comunista. Por una parte podemos inferir que la ausencia de obras de autores comunistas de renombre en la biblioteca privada del autor pudo deberse a su generosidad, al haber regalado alguno de dichos volúmenes a cualquiera de los amigos que en algún momento hubieran acudido a visitarle, o quizás a que alguno de sus hijos pudiera haberse llevado algún volumen tras su fallecimiento. En cualquier caso, Larson destaca en un punto previo en su artículo que la propia Eileen Reynolds afirma que su esposo era muy propenso a regalar libros. Consideramos por tanto que dicha ausencia, en un primer momento, pudiera achacarse a que el autor pudo haber forjado su ideología de izquierdas en una época en la que la escasez de medios económicos le impidieron adquirir alguna de las obras capitales del pensamiento comunista. Una vez establecido en Inglaterra, y con una situación económica más

estable, O'Casey pudo aumentar su biblioteca con las adquisiciones anteriormente reseñadas por Larson. Lo que sí nos parece indicativo es que, por lo que hemos visto, ninguna obra comunista figurara entre los libros de cabecera de nuestro autor.

Por otra parte, merece nuestra atención la afirmación del antes mencionado, Geoffrey, al referirse a O'Casey, como un comunista “espiritual y teórico”. Quién sabe si las palabras sinceras de un hombre anónimo y ajeno al círculo literario de nuestro autor pudieran tener mayor autoridad que las consideraciones sesudas realizadas a lo largo de los años por parte de los diversos estudiosos de la figura del dramaturgo. Como muestra de su fe inquebrantable en la bondad de las tesis comunistas, que servirían para mejorar las condiciones de una clase trabajadora de la cual siempre se sintió parte, O'Casey defendió con vehemencia actitudes tan controvertidas como la de del férreo yugo que la Unión Soviética impuso a los países del este de Europa durante los años de la “guerra fría”. Larson comenta las negativas consecuencias de dicha fidelidad al comunismo soviético en el seno de la propia familia del autor: “‘Hungary hurt us’, Mrs. O'Casey added. ‘He felt Russia was right, you know.’ ‘Any means to a right end?’ I asked. ‘Yes. But we were split for awhile. Even Niall, he was a fighter like his father, even Niall didn’t like what happened in Hungary. They’d argue for hours.’ But O'Casey was stubborn? I asked. ‘bloody stubborn,’ she laughed, ‘once he made up his mind.’” (Larson, 1965: 236).

Por lo visto hasta el momento, resultaría un tanto arriesgado encasillar la figura de Sean O'Casey como escritor meramente comunista, dada la originalidad de su propuesta teatral y el peculiar tratamiento a lo largo de su trayectoria literaria de los postulados temáticos y estéticos cultivados por los dramaturgos de la primera mitad del siglo pasado. Por todo ello, consideramos una tarea ciertamente estéril

disociar la vertiente artística de la vertiente política en la obra de O'Casey, como sostiene, una vez más, Robert G. Lowery en su artículo *The Socialist Legacy of Sean O'Casey*: "Thus, art and politics do go together, at least for those artists like O'Casey who choose to evaluate society with a politically critical rapier. Those who evaluate O'Casey's works only from the artistic perspective are denying an important dimension of his life and art." (Lowery, 1983: 128.).

La denuncia que O'Casey efectúa a lo largo de su obra de los excesos y las atrocidades cometidos en nombre de la supuesta libertad de su querida patria irlandesa, por un lado, y su posicionamiento a favor de los más desfavorecidos de la sociedad, por otro, le convertirían a la postre en un personaje incómodo y de difícil adscripción para las élites políticas y culturales de su época. Para concluir con el análisis de la ideología política del autor y antes de abordar las tres obras en las que el reflejo de la misma es más evidente, nos gustaría incluir en estas líneas las, a nuestro parecer, acertadas palabras del profesor Maurice Harmon, en su crítica a la edición de David Krause de las cartas de Sean O'Casey:

He [O'Casey] worked out a fairly individualistic and experimental dramatic career, based essentially on the reading of plays. He had an emotional loyalty to Communism and argued the case forcibly at times. He had a life-long identification with the conditions and needs of the working and impoverished classes, which is not diminished to my mind because of his obvious pleasure in his contacts with aristocracy.⁵⁹

⁵⁹ Harmon, Maurice. Rev. of *The Letters of Sean O'Casey. Vol. I: 1910-1941*, by David Krause, ed. *Review of English Studies*, n.s.:28:110 (1977: May)

V.2. *THE STAR TURNS RED* (1940).⁶⁰

The Star Turns Red is an angry and humourless parable lacking in those characteristic qualities of ironic compassion and satiric comedy which distinguish not only the early tragi-comedies but *The Silver Tassie* and *Within the Gates*. An O'Casey play without the saving grace of laughter is a play without the O'Casey's genius.⁶¹

Estrenada el 12 de marzo de 1940 en el *Unity Theatre* de Londres por una compañía de aficionados, está dedicada a los huelguistas que combatieron el cierre patronal de agosto de 1913 en la ciudad de Dublín. Como vimos en la primera parte del trabajo, el argumento de este melodrama de tintes claramente propagandísticos se basa en unos hechos históricos reales acaecidos 27 años antes y que el autor vivió en primera persona, al dedicar todos sus esfuerzos durante el conflicto a socorrer a las familias de los trabajadores afectados. En los cuatro actos de *The Star Turns Red* O'Casey tratará de aplicar el modelo de “morality play” al conflicto entre el comunismo y el fascismo con el objetivo de ensalzar la virtud del primero, por lo que, como veremos, el tema político predominante a lo largo de la obra será censurar la predisposición de la iglesia católica irlandesa a aliarse con las fuerzas del fascismo en auge en Irlanda, como propone Terry Phillips: “The most noteworthy of the Irish political issues which O'Casey addresses in the play is the increasing tendency of the Catholic Church in Ireland to ally with the forces of Fascism. Ireland, like most of Europe, witnessed the emergence of fascist elements during the 1930s.” (Phillips, 2010: 121).

⁶⁰ Para comentar *The Star Turns Red* hemos optado por la siguiente edición: O'Casey, Sean. *Collected Plays. Vol II*. London: Macmillan & Co. Ltd., 1952.

⁶¹ Krause, David. *Sean O'Casey: The Man and his Work* London: Macmillan, 1975, p. 161. Incluso uno de los más entusiastas biógrafos de O'Casey se muestra ciertamente crítico con su obra comunista *The Star Turns Red*, que, como veremos, no será recordada como una de las mejores de nuestro dramaturgo.

Partiendo de acontecimientos pasados, el dramaturgo proyectará su mirada hacia el futuro, estableciendo a su ciudad natal como el campo de batalla ideal en el que una eventual lucha entre ambas ideologías antagónicas, acentuada a lo largo de los años 30, se decante finalmente del lado de los defensores del comunismo. Considero relevante destacar que cuando se estrena la obra en Londres, la URSS aún no ha entrado en guerra con Alemania, ya que el pacto de no agresión nazi-soviético entre Hitler y Stalin, firmado en agosto de 1939, comienza a dar sus primeros pasos, por lo que el enfrentamiento real a gran escala entre el comunismo y el fascismo no se materializaría hasta el verano de 1941. Como vimos al comienzo del presente capítulo, tampoco en ese momento muchos simpatizantes del comunismo ruso, entre los que se encuentra Sean O'Casey, eran plenamente conscientes de los métodos autoritarios de ejercer el poder por parte de Stalin.



Cartel para el *Unity Theatre*,
Londres, 1940.

Como comprobaremos más adelante, el contenido ideológico de la obra determina desde el comienzo el argumento de la misma y el desarrollo y la personalidad de los distintos personajes que, a modo de estereotipos, van configurando el microcosmos mediante el cual el autor pretende alertarnos del peligro que para la sociedad irlandesa de su tiempo supone la alianza del fascismo con la Iglesia Católica. En este sentido, coincidimos con la visión del ya mencionado profesor Rollins acerca del excesivo peso que la propaganda ideológica ejerce sobre el conjunto de la obra:

Because O'Casey is primarily intent on expressing certain political beliefs, action and character are subordinate to thought, the ring fence of a dominant idea, in *The Star Turns Red*. Ideological content determines the movement and speech of the stereotype figures who act as puppetlike mouthpieces for the two conflicting political systems. Indeed, the progression in the action is carefully arranged so as to complement and reinforce the expounding of the paramount political message. (Rollins, 1963: 70).

Creo también necesario referirme de nuevo a la opinión de Terry Phillips, quien considera que la obra pretende trasladar al espectador la idea de que el comunismo transformará de una forma positiva las vidas de las clases más humildes en su Dublín natal: “*The Star Turns Red* represents a determination to deliver a positive message, the message of a communism which will transform the lives of Dublin slum dwellers and their like across Europe.” (Phillips, 2010: 121).

Pasando a comentar brevemente el argumento de la obra, habría que destacar que el primero de los cuatro actos transcurre en el hogar de una pareja de ancianos, a los que O'Casey se refiere a lo largo de la obra como “Old Man” y “Old Woman”, durante la tarde de una Nochebuena futura. En las acotaciones, el autor destaca la potencia de los símbolos que van a enfrentarse a lo largo de la misma: dos chimeneas humeantes, representativas del proletariado, pueden verse a través de la ventana izquierda al fondo del escenario, mientras que la aguja de la torre de una iglesia con una estrella navideña cercana se adivinan tras la ventana de la derecha. Otros detalles simbólicos que refuerzan la evidente confrontación ideológica son los retratos de Lenin, a un lado, y de un obispo con su mitra, al otro. El anciano se encuentra leyendo apaciblemente y la anciana hace punto, mientras que el primero de sus hijos, Jack, estudia la partitura de “La Internacional” con su corneta en la mano. Jack es un joven de 23 años de edad que viste una chaqueta con una gran estrella roja en una de las solapas. La quietud de la escena se ve interrumpida por un grupo de personas que

pasan por la calle cantando el “Adeste Fideles” (un conocido villancico navideño), ante lo cual Jack se decide a interpretar con su corneta las primeras notas del himno comunista.

Al poco tiempo, Kian, el hijo menor de la pareja, aparece vestido con un mono azul y saluda extendiendo su brazo derecho, haciendo el saludo fascista. La tensión entre ambos hermanos es palpable; la anciana habla de la probable confrontación de los trabajadores contra los paramilitares “Saffron Shirts” fascistas (probable analogía con los SS de la Alemania Nazi) en alianza con los católicos simpatizantes del “Christian Front”. El anciano cree que la policía y el ejército mantendrán la paz y el orden, mientras que su esposa, mucho más realista, le recuerda que el conflicto ya se encuentra instalado en su propia familia, con sus dos hijos defendiendo ideas totalmente antagónicas. Kian mira con desprecio a su hermano y comunica a sus padres que esa misma noche va a asistir al desfile de los “Saffron Shirts” en contra del comunismo. Ante la arrogancia de su hermano, Jack comienza a cantar una canción comunista, pero Kian se despide realizando de nuevo el saludo fascista y se marcha.

En ese momento Julia entra en escena. Es la novia de Jack, una joven atractiva de 19 años. Quiere asistir a un baile de máscaras y trae un disfraz de Pierrot para que se lo planche la madre de Jack. Comenta que Purple Priest está arengando a los simpatizantes fascistas en contra del comunismo. Se suceden varias escenas breves, en nuestra opinión, completamente irrelevantes para el desarrollo de la acción en la obra, que inciden en el conflicto entre el cristianismo y el comunismo. En ellas interviene Joybell, un joven de 20 años católico del que Julia se burla por su timidez y al que provoca mostrándole su cuerpo medio desnudo cuando se prueba el

disfraz de Pierrot. Como vemos, el dramaturgo recurre en esta escena, una vez más, a ciertos estereotipos que un autor con convicciones marxistas tendría que evitar: Julia, descrita como hemos visto como una muchacha joven y atractiva, encarna a la mujer frívola y superficial que no duda en utilizar sus encantos para conseguir sus fines, actitud que no concuerda demasiado con la imagen marxista de austeridad y responsabilidad que se supone debería ofrecer la mujer para un escritor de su ideología.

La tensión ideológica de la obra vuelve a recobrar algo del pulso perdido con la llegada a la casa de los ancianos de Lord Mayor, trayéndoles lo que, a su parecer, son buenas noticias. El encierro de los trabajadores de esa misma noche ha sido desconvocado y los sindicatos, presionados por los sectores clericales y derechistas, han acordado expulsar a Red Jim del consejo central para restringir su influencia en la masa trabajadora. El alcalde les exhorta a convencer a su hijo de que reniegue de sus ideas comunistas y se una al Frente Cristiano. En caso contrario perderá su trabajo y, quizás, su vida. Jack vuelve a entrar en escena, mirando con desprecio al alcalde. Julia entra tras él, arrepentida de su capricho de ir al baile de disfraces y dispuesta a luchar junto a Jack por defender los ideales comunistas. En ese instante hacen su aparición Purple Priest, que ejemplificará a lo largo de la obra la alianza de la iglesia católica con las clases adineradas, y Brown Priest, un sacerdote obrero, defensor de los pobres y necesitados. El primero de ellos recrimina a Julia por ir disfrazada con un vestido, a su entender, impúdico e inadecuado para una muchacha cristiana, y a Jack por llevar en la solapa la estrella roja enemiga del cristianismo. Consecuentemente, ambos van a negarse a tolerar las reaccionarias imposiciones de Purple Priest. En mi opinión, no debíamos dar por supuesto que la estrella roja

comunista y la cruz sean símbolos contradictorios, ya que muchos trabajadores y ciertos intelectuales de izquierdas, entre ellos el propio autor, como ya hemos podido comprobar, no consideraban incompatible la simpatía por los ideales comunistas con una vida consecuente con la fe cristiana.

La tensión va a ir en aumento a medida que se desarrolle la última parte del acto, al hacer su aparición un grupo de “Saffron Shirts” en el que figura Kian, con el objeto de arrestar a Jack. Julia intenta impedirlo, abofeteando al dirigente que, enfurecido, ordena a sus acólitos llevarse a la muchacha para enseñarle modales. La madre de Jack y Brown Priest interceden por ella, pidiendo a Purple Priest que no permita ningún tipo de violencia hacia la muchacha. Pero éste se muestra insensible ante las súplicas de Old Woman y del humilde Brown Priest, al igual que Kian, que cree que Julia debe ser castigada por su insolencia. El dirigente del pelotón de “Saffron Shirts” ordena entonces a Jack despojarse de la estrella roja. Ante su negativa, es advertido de las consecuencias que en el futuro puede conllevar su tozudez a renegar del comunismo.

La entrada en escena de Michael, el padre de Julia, supondrá el clímax del primer acto. Preocupado por lo que los paramilitares fascistas puedan hacerle a su hija, Michael se enfrenta al dirigente del grupo. Cuando ambos están a punto de llegar a las manos, Kian no duda en disparar contra Michael, que, agonizante, exalta los símbolos de la causa proletaria:

MICHAEL [raising himself a little]. Jack, comrade, keep little Julia near you. She's all I've got, and all I've got I give to you. Now, my fist—close it. [*Jack does so.*] Now, my arm—raise it, lift it high. [*Jack does so.*] Lift it up, lift it up in the face of these murdering bastards—the Clenched Fist!
(O'Casey, 1952: 276).

Como podemos observar, es evidente el afán propagandístico y moralizante por parte de O'Casey al concluir el acto con una escena en la que se ensalza la heroicidad de los defensores del comunismo y se denuncia la cobardía de los fascistas, estableciendo con claridad el tono de confrontación política predominante a lo largo de la obra. En este sentido, considero un tanto brusca y demagógica la resolución que el dramaturgo nos ofrece para finalizar el primer acto de la obra, en la que se busca la complicidad del público para condenar la maldad intrínseca de los seguidores fascistas, que no dudan en recurrir a la violencia con tal de acallar la protesta de los obreros.

El segundo acto de *The Star Turns Red* tiene lugar en los locales del sindicato "General Worker's Union". Como veremos a continuación, la mayor parte del acto, que en nuestra opinión carece de tensión dramática, se desarrollará con una excesiva lentitud y demorará la resolución del conflicto ideológico planteado en el acto anterior. Se reproducen los mismos motivos simbólicos convenientemente transformados para adaptarse a las circunstancias del nuevo emplazamiento en que se llevará a cabo la acción. De nuevo, por medio de las acotaciones que encabezan el acto, nuestro autor trasladará la atención a dos ventanas. La de la derecha, nos muestra la misma torre de la iglesia mencionada en las notas al comienzo del primer acto pero más alejada, mientras que la estrella de Navidad aparece igual de brillante. Tras la ventana de la izquierda pueden verse las chimeneas de una fundición, más cercanas e impresionantes que en el acto anterior.

El protagonismo al comienzo del acto corresponde a Purple Priest, que arenga a varios dirigentes sindicales (Secretary, Brallain, Eglis y Caheer) en contra de "Red Jim", figura simbólica sin duda representativa del dirigente sindical Jim

Larkin, ordenándoles hacer lo posible por alejar a los trabajadores de la influencia del dirigente comunista. Las incendiarias palabras de Purple Priest, a modo de homilía, son acatadas servilmente por cada uno de los presentes, incluido Brown Priest, que secunda con mansedumbre y sin rechistar la declaración de su homólogo. Parece evidente la intención de O'Casey en esta escena de reflejar la evidente cobardía en la actitud de los sindicalistas y del propio Brown Priest, que deberían rechazar las espurias intenciones de Purple Priest.

Tras la marcha de ambos sacerdotes, los delegados sindicales comentan con disgusto el dilema planteado por Purple Priest y critican a Sheaker, presidente del sindicato, por haberles dejado solos ante las exigencias del sacerdote y por venderse a la patronal mientras "Red Jim" luchaba por un aumento de sueldo para todos los trabajadores. Esta es una de las pocas escenas cómicas de la obra, en las que los sindicalistas se mofan del retrato de Sheaker que preside la sala, y alaban de un modo servil la calidad del mismo una vez que el presidente hace su aparición en escena.

Al poco tiempo aparece Brown Priest con la intención de alertar a "Red Jim" del peligro que corre si los Saffron Shirts le encuentran. Los delegados confían en que eso ocurra, así tendrían el camino despejado para llevar a cabo los manejos urdidos por Purple Priest. Brown Priest les acusa de no pensar en el bienestar de los trabajadores sino en el suyo propio.

Como invocado por las palabras de Brown Priest, "Red Jim" no tarda en aparecer junto a la puerta. O'Casey realiza una minuciosa descripción del personaje, probablemente inspirada en el recuerdo de su viejo camarada Jim Larkin: se trata de un hombre alto, corpulento y de pelo oscuro, que luce una estrella roja en la solapa

derecha de su abrigo. Sonríe con complicidad al sacerdote, que, tímidamente, pone en antecedentes al dirigente obrero del peligro que sobre él se cierne. “Red Jim” se burla de los delegados por su cobardía, y pide a Brown Priest que esté con ellos cuando “la estrella se vuelva roja”, detalle que en nuestra opinión refleja la confianza del autor en la implicación de los verdaderos cristianos en la victoria final del comunismo.

Poco después Joybell aparece en escena para comunicar a Sheasker que Lord Mayor, el alcalde, le está esperando para celebrar un acto benéfico, que lógicamente no es más que una fiesta privada que nada tiene que ver con las necesidades reales de los obreros. “Red Jim”, enfurecido por la superficialidad de alguno de sus supuestos camaradas, expulsa a Joybell y exige al secretario las llaves de la caja fuerte. Pretende apropiarse de algún dinero de los afiliados para Julia, desvalida tras el asesinato de su padre Michael a manos de los Saffron Shirts. Ante la negativa de Secretary y Brallain, que se justifican poniendo como excusa las órdenes del comité, “Red Jim” avergüenza a Sheasker, Caheer y Brallain recordándoles que el comité por él presidido fue el único en ayudarles cuando más lo necesitaban. Es entonces cuando Brannigan, un obrero tosco con aspecto de haber tomado algunas copas de más, se presenta ante el dirigente obrero, que le reprende por su excesiva afición al alcohol y le encarga vigilar a los delegados corruptos mientras él acude a despedir a su camarada Michael. Con un propósito pretendidamente cómico, el dramaturgo cierra el acto haciendo que Brannigan acate al pie de la letra las órdenes de su superior y obligue, bajo la amenaza de su bayoneta, a cantar un villancico a los delegados.

El tercer acto de la obra tiene de nuevo lugar en la casa de Old Man and Woman, dos horas después de los sucesos representados en el primer acto. Las acotaciones que encabezan el acto especifican que en la escena se está llevando a cabo el velatorio de Michael, en el que se conjugan con naturalidad símbolos comunistas, como la bandera roja con la hoz y el martillo que cubre el féretro, y símbolos cristianos, como la cruz a un lado y el candelero a los pies del cadáver. A través de las ventanas pueden verse una vez más la aguja de la iglesia junto con la estrella brillante y las chimeneas industriales. Old Man y Old Woman velan el cuerpo sin vida de Michael. Ambos desean que el féretro sea trasladado a la iglesia para celebrar un funeral cristiano antes de que los comunistas se lo lleven a la sede del sindicato.

Poco después, Old Woman recibe a un grupo de vecinos que acuden a despedir a Michael. La mayoría de ellos muestran por su aspecto pertenecer a las clases más humildes de la sociedad, y casi todos están enfermos o sufren algún tipo de tara física: los nombres con los que el dramaturgo nos los presenta hablan por sí mismos de la opresión que sufren en una sociedad injusta: “Man with Crutch”, “Blind man”, “Young Man with Cough”, “Hunchback”, o “Woman with Baby”. Uno de los vecinos recuerda a los asistentes los ataques al clero por parte de los comunistas en España, en referencia evidentemente a los sucesos previos a la Guerra Civil española. Considero que O’Casey realiza dicha mención en su obra con la esperanza de que unos acontecimientos tan atroces como aquéllos no se lleven a cabo jamás en Irlanda. El deprimente grupo de asistentes al velatorio termina por culpar al comunismo de lo sucedido a Michael, y acuerdan retirar la bandera roja que cubre su féretro. En mi opinión, O’Casey quiere hacernos ver que la condena del

grupo de vecinos a las actividades políticas del fallecido constituye una metáfora de la incapacidad de la sociedad irlandesa de identificar a sus verdaderos opresores, aceptando con resignación y convirtiéndose en cómplice de un sistema injusto que les oprime y manipula.

En ese instante Julia aparece en escena, vestida con el disfraz con que la veíamos en el primer acto, pero luciendo una estrella roja en el pelo. Se aproxima al féretro y deja escapar un lamento en tono elegíaco en el que glosa las virtudes de su fallecido padre, al que recuerda como un buen comunista. Es evidente que nuestro dramaturgo aprovecha la escena para mostrar que la ideología comunista que se propone defender en la obra no está en contra del verdadero cristianismo, ejemplificado en el propio Jesucristo, sino que su intención es rechazar la hipocresía de los falsos cristianos, representados en sacerdotes como Purple Priest:

JULIA. [...] Listen, Da, listen. Your last dying sigh is swelling into the great chant of "The Internationale". You will hear it voiced by the workers of the world ere you wither into the clay that will shortly hold you tight! And the priests that sanctioned your shooting shall fall and shall be dust and shall be priests no longer! [*She glances at the crucifix*] Against you, dear one, we have no grudge; but those of your ministers who sit like gobbling cormorants in the market-place shall fall and shall be dust, and shall be priests no longer. (O'Casey, op. cit., 315).

La madre de Jack, conmovida, solicita humildemente el perdón de la muchacha para su hijo Kian. Cuando ambas mujeres se abrazan en un gesto de buena voluntad, Jack y cuatro seguidores de "Red Jim" aparecen en escena. Jack ordena a los asistentes abandonar la sala para permitir que el cadáver de Michael sea honrado con el lamento sincero de sus verdaderas camaradas. Es entonces cuando la comitiva fúnebre, presidida por Purple Priest y Brown Priest, hace acto de presencia en la sala. Unos y otros se arrogan el derecho a acompañar al cadáver hasta el momento de su entierro. La intención de O'Casey de hacer llegar la tensión existente entre ambos

grupos a un punto culminante es evidente en esta escena, en la que expone de una forma pretendidamente didáctica la confrontación entre las posturas irreconciliables sostenidas tanto por los representantes del comunismo como por los del bando clerical. Jack no acepta las palabras hipócritas de Purple Priest y le ordena marcharse de allí. El sacerdote afirma tajante que fue la mano de la autoridad quien mató a Michael, y que Dios castigó a Julia por su indecencia y malos modos. En un discurso con tintes ciertamente reaccionarios, Purple Priest advierte a los presentes del peligro del comunismo, que sólo busca destruir a la Iglesia, y ordena a sus seguidores retirar la bandera comunista del féretro: “Communism would banish God from your altars [...] it would soil the sacrament of marriage with lust; it would hack in sunder the holy union of the family; street gutters would run with the blood of your pastors [...]” (O’Casey, op. cit., 321-2).

En una escena cargada de simbolismo, Julia y Jack defienden con sus manos entrelazadas en una sola la bandera roja que los vecinos tratan de arrebatar. En la distancia se oye el sonido de un grupo de hombres acercándose a la casa. Por el ruido de sus tambores, Jack reconoce exultante la cercanía de sus camaradas. “Red Jim” aparece entonces en escena escoltado por Brannigan. Brown Priest cumple una vez más con la función asignada por el autor, la de intermediario que trata de aquietar los ánimos encendidos de ambos bandos con una dialéctica ambigua y en el fondo carente de compromiso con las tesis comunistas. El dirigente obrero se convierte en portavoz de las creencias más sinceras de O’Casey, erigiéndose de nuevo en el defensor supremo de los intereses de los pobres y renegando del cristianismo representado por Purple Priest y sus seguidores:

RED JIM. [passionately] [...] If your God stands for one child to be born in a hovel and another in a palace, then we declare against him. [...] If your God declares that one child shall dwell in the glory of knowledge and another in the poverty of ignorance, then we declare against him: once and for all and for ever we declare against your God, who hath filled the wealthy with good things and hath sent the poor empty away! (O'Casey, op. cit., 324-5).

El acto termina con la victoria de los seguidores comunistas, los cuales, acatando las órdenes de “Red Jim”, saludan con el puño en alto y se llevan el féretro de la sala, entonando una canción de despedida mientras en la calle resuenan de nuevo los tambores de los “Red Guards”. La separación momentánea de los bandos contendientes marca un punto muerto en el transcurso de la acción hasta la resolución del conflicto que tendrá lugar en el cuarto acto.

El salón de la residencia de Lord Mayor es, en esta ocasión, el escenario en el que va a tener lugar el último acto de la obra. Una vez más se repiten los mismos motivos simbólicos que aparecían al principio de los actos anteriores. A través de la ventana de la derecha podemos de nuevo ver la torre de la Iglesia, pero esta vez mucho más distante que en los actos anteriores. Tras la ventana de la izquierda las chimeneas industriales aparecen más próximas, por lo que pueden contemplarse con mucho mayor detalle. La estrella que brillaba junto a la Iglesia en los actos precedentes lo hace en esta ocasión junto a las chimeneas. La intención del autor con tales cambios no es difícil de adivinar: la silueta de la Iglesia ha ido empequeñeciéndose a medida que transcurría la obra, en referencia al ignominioso papel que el clero local ha jugado hasta ese momento. Las chimeneas, representantes del mundo obrero, han aumentado de tamaño conforme iba creciendo el protagonismo de los trabajadores. La estrella de Navidad brilla en esta ocasión junto al símbolo proletario, mostrando lo que consideramos es uno de los deseos más sinceros por parte del dramaturgo: la necesidad de un cristianismo verdadero que de

una vez por todas se ponga del lado de los más necesitados. La decoración de la sala es más lujosa que en los actos anteriores, y la presencia de guirnaldas y banderines colgando de una a otra esquina indica la inminente celebración de una recepción.

Lord Mayor apremia a los dos operarios para que acaben de decorar la sala. Ambos manifiestan su confianza en la labor que “Red Jim” está llevando a cabo a favor de los trabajadores. Poco después, Joybell regresa a la sala, sofocado y nervioso. Quiere comunicarle a Lord Mayor que la policía va camino de la sede del sindicato para arrestar a “Red Jim”. En la conversación que los operarios mantienen podemos ver una referencia al título de la obra, en la que se asocia el concepto de estrella navideña con la estrella roja representativa del movimiento obrero:

1st WORKMAN [*mournfully*]. The people have failed again. The workers must sleep again; must sing sad and slow, and sleep again. [...]
2nd WORKMAN. We can only wait and wonder now.
1st WORKMAN. And we thinking that the star was about to turn red.
2nd WORKMAN. And the kings change into shepherds, and the shepherds become kings. (O’Casey, op. cit., 336-7).

Lord Mayor, acompañado por Old Man y Joybell, entra de nuevo en la sala disfrazado de Papá Noel. Tras ellos, se incorpora Lady Mayoress, que se regocija de la probable detención de “Red Jim”. Comenta con su esposo que la mejor solución para los trabajadores sería que se organizaran al amparo de un sindicato católico. A continuación, O’Casey incluye una escena meramente cómica e intrascendente para el desarrollo de la acción, en la que Old Man y Joybell se hacen cargo de los últimos retoques en la decoración de la sala. Ambos discuten sobre cómo colocar adecuadamente las guirnaldas, y acaban dándose cuenta de la inutilidad de los adornos y de su ridículo servilismo a la autoridad del alcalde y de su esposa.

Seguidamente, asistimos a uno más de los contrastes a que tan aficionado se muestra nuestro dramaturgo. Desde una sala cercana se oye a Lord Mayor y a sus

invitados entonando el famoso villancico “Noche de Paz”, mientras que en la distancia comienzan a escucharse las primeras notas de “La Internacional”. Entre medias, se hace cada vez más patente el ruido de caballos al galope, matizado por el aullido de las sirenas de la fundición. En medio del tumulto la estrella que aparecía junto a las chimeneas comienza a tornarse roja, símbolo evidente de la victoria cercana de los insurgentes comunistas. Mientras Old Man y Joybell contemplan asustados la batalla entre las fuerzas policiales a caballo y los obreros de la fundición cercana, Lord Mayor entra apresuradamente para contactar telefónicamente con el cuartel general de los “Saffron Shirts”, pero palidece al comprobar que los “Red Guards” han ocupado la central telefónica, y que algunos de ellos comienzan a atrincherarse en su propia residencia. “Red Jim” aparece en escena, para el estupor de Lord Mayor, su esposa, y el resto de los invitados a la recepción, que asisten impotentes a la intrusión de los comunistas en un lugar vedado en principio a las clases trabajadoras. El dirigente comunista ordena entonces a Brannigan llevarse al sótano del edificio a los asistentes a la celebración, para que los “Red Guards” ganen todo el protagonismo de la escena en la inminente batalla contra los “Saffron Shirts”. En las acotaciones podemos comprobar que O’Casey enfatiza el efecto de la batalla mediante los acordes de una pieza de música clásica, al término de la cual cae el telón para representar el transcurso de algunas horas en que tienen lugar los combates.

Al alzarse de nuevo el telón, la escena que nos encontramos pretende mostrar los trágicos efectos de la batalla. En mi opinión, ésta es probablemente una de las escenas más desafortunadas de toda la obra, ya que roza la incongruencia al mostrar a varios combatientes comunistas que yacen muertos en el suelo y que sin embargo

mantienen en actitud heroica sus puños cerrados en alto. También podemos ver a “Red Jim” con un brazo en cabestrillo, recibiendo las últimas noticias acerca del transcurso de los combates. Los fusileros de Carrickfergus se han negado a disparar contra los obreros, noticia que llena de alborozo al dirigente sindical. Brannigan aparece en ese momento para comunicar a “Red Jim” que negociadores fascistas se aproximan para pactar una tregua. También recibe la peor de las noticias: la muerte de Jack.

“Red Jim” ordena pasar a los negociadores, que no son otros que Kian y Purple Priest. Tras ellos, el cadáver de Jack, acompañado por Julia y Brown Priest. En la sala confluyen de nuevo los dos bandos antagónicos. En esta ocasión, el cambio en la actitud de algunos personajes es evidente, hecho que contribuye a los propósitos del dramaturgo de enfatizar la virtud de los defensores de las tesis comunistas. Mientras Purple Priest continúa inmutable ante el dolor causado por tanta muerte innecesaria, Kian comienza a ser consciente de haber escogido el bando equivocado, mostrando con sinceridad su pesar por el fallecimiento de su hermano, al que considera además un camarada obrero. Purple Priest trata de convencer a “Red Jim” para que ordene a sus hombres cesar los combates y acogerse de nuevo a la bondad de la ley y el orden. Éste se niega, declarando con firmeza que la cruz de los cristianos ha sido reemplazada por la estrella roja del comunismo, la cual lucirá en el cielo para siempre. Su épico manifiesto, a modo de plegaria laica, es aclamado por los “Red Guards” que le escoltan, mostrándonos una vez más la voluntad de O’Casey de glorificar al movimiento obrero y su justo propósito de alcanzar una vida más digna para todos:

RED JIM: [...] We fight on; we suffer; we die; but fight on. Till brave-breasted women and men, terrac'd with strength, shall live and die together, co-equal in all things;
And romping, living children, anointed with joy, shall be banners and banneroles of this moving world! In all that great minds give, we share;
And unto man be all might, majesty, dominion, and power!
(O'Casey, op. cit., 352).

Al considerar la batalla dialéctica irremediablemente perdida, Purple Priest decide marcharse, mostrando su rencor hacia la superioridad moral de los comunistas. Kian, conmovido por la visión del cadáver de su hermano, decide quedarse allí sin temer a las represalias que los “Red Guards” puedan tomar en su contra. En ese instante, un “Red Guard” comunica a los presentes que los soldados se han unido a los trabajadores. “Red Jim” trata de animar a la desconsolada Julia, declarando que la heroica muerte de Jack no ha sido en vano. La muchacha, mostrando su determinación, levanta su puño cerrado.

La obra concluye con el canto de “La Internacional”, al que se unen algunos soldados y marineros, dotando a la escena final de un potente cariz simbólico: la estrella roja comienza a refulgir con un brillo rojizo, aumentando su tamaño conforme va cayendo el telón, y la emoción por el triunfo final de los trabajadores preside la escena. En esta ceremonia de catarsis colectiva sólo Kian permanece callado y triste, sin apartar la vista de su hermano muerto. Como vemos, O'Casey convierte la estrella navideña en la estrella roja comunista, dándonos a entender que es posible y deseable conciliar los símbolos representantes del cristianismo y el comunismo, que se funden en uno y brillan como homenaje póstumo a Jack.

Como hemos visto, *The Star Turns Red* tiene como objetivo principal la denuncia de los excesos fascistas en una sociedad turbulenta como la irlandesa, que pueden ciertamente extrapolarse a los sufridos en otras sociedades europeas de la época como la española. Opino, por tanto, que la intención primordial de O'Casey

con su obra *The Star Turns Red* es proponernos un modelo de ética comunista, al que la sociedad debería acogerse para terminar definitivamente con las desigualdades padecidas por la clase trabajadora, en el que predominen la solidaridad y la abnegación por lograr el triunfo de lo que nuestro autor considera una causa justa.

Aun siendo comprensivo con el objetivo general de la obra, en la que O'Casey aspira a mostrar su compromiso con la clase obrera de su país, y teniendo en cuenta el contexto histórico en el que nuestro autor planteó este drama ideológico, creo que el mayor desenfoque del mismo y el origen de sus debilidades comienza con la adscripción radical de los personajes a dos bandos irreconciliables. En su afán propagandístico, el autor pretende hacernos ver que sólo el de los trabajadores comunistas es el que tiene la razón absoluta, mientras que el bando de las fuerzas paramilitares fascistas en alianza con la Iglesia Católica es el que defiende el mantenimiento de una sociedad capitalista y de una falsa moralidad alejada de los postulados del cristianismo primigenio. A este respecto, Christopher Murray nos recuerda el rechazo que nuestro autor mostró en algunos de sus escritos hacia la hipocresía de la iglesia católica irlandesa, a la que consideraba como el enemigo principal al que se enfrentaba el comunismo y, en general, a la libertad del pueblo irlandés: “Catholicism was to be the key to O'Casey critique of Irish society. ‘She [the Roman Catholic Church] is the biggest and most unscrupulous enemy confronting Communism and, to me, the biggest enemy confronting all human freedom.’” (Murray, 2004: 284).

Otros críticos como Garry O'Connor, quizá en un tono demasiado severo, entienden la obra como una desafortunada mezcla de propaganda antifascista de la peor clase y expresionismo mal desarrollado: “*The Star Turns Red* was a disastrous

marriage of the two least successful sides of his rich and broad talent—the tendency to crude, rethorical propaganda, and the desire to turn the nihilism of expressionism into a poetry of optimism.” (O’Connor, 1989: 317). En una crítica de la época, el periodista John Lehmann ensalza el lenguaje desplegado en *The Star* por nuestro autor, pero encuentra poco creíble la caracterización de los personajes, y muy previsible la división de los mismos en dos bandos irreconciliables:

In *The Star Turns Red*, the book of the play so successfully put on by Unity Theatre, O’Casey not only follows the tradition of splendid language which has been characteristic of Irish drama ever since J.M. Synge started writing about the peasants of the Atlantic coast, but also uses many other devices to heighten the emotional temperature. [...] O’Casey has made his characters types, rather than living people; all is nobility on one side, and all self seeking and ruthless cruelty on the other. and to my mind this oversimplification weakens what is otherwise a very fine piece of work.⁶²

Situando al marxismo como marco supremo de referencia, O’Casey maneja a su antojo a los personajes de uno u otro bando, cuyas intervenciones a lo largo de la obra están aquejadas de cierta artificialidad, ensalzando a los que encajan en el esquema de moralidad marxista y denostando a los que defienden ideas contrarias. Sin embargo, y como refleja Ronald G. Rollins en su artículo acerca de la obra, O’Casey manifestó a mediados de los años cincuenta que su intención fundamental al escribir la obra fue la de homenajear las ideas políticas de su camarada Jim Larkin, y que la propaganda comunista es un factor secundario en la misma:

O’Casey was serving on the editorial board of *The Daily Worker* when he wrote this play, and he concedes that his is a “play of political prophecy”. O’Casey adds, however, that he did not consciously inject Marxian propaganda into the play. [...] Undoubtedly O’Casey was strongly influenced by the political philosophy of his friend Jim Larkin, a dedicated friend of labor; moreover, the drama, both in its symbols and dialogue, clearly reflects Biblical patterns. (Rollins, 1963: 75).

⁶² Podemos leer el artículo completo “Red Star Over Ireland”, publicado el 5 de julio de 1940 por la revista semanal británica de carácter laborista *Tribune Magazine* en la página web de la misma: <http://archive.tribunemagazine.co.uk/article/5th-july-1940/18/red-star-over-ireland>.

Christopher Murray (2000: 107) considera que la obra, en apariencia de propaganda antifascista, tiene en realidad una gran carga de propaganda socialista. Creo, sin embargo, que caer en la tentación de catalogar *The Star* como un producto teatral de propaganda marxista es una simplificación que puede no corresponderse con la intención principal del autor, ya que la obra no pretende explorar las complejidades de las teorías filosóficas de Karl Marx, sino que se centra en la inmediatez práctica de la lucha antifascista, como el propio autor reconoce en una carta enviada a Rollins: “Star Turns Red: No: a victory for the workers which, of course, is part of the Marxian Dialectical struggle, but there is nothing of the Marxian Dialectical philosophy in the play.” (Rollins, 1979: 108).

En mi opinión, una de las debilidades más evidentes en *The Star Turns Red* es la resolución del conflicto en el cuarto acto de la obra, en el que se plasma, con tintes épicos y fantásticos, el viejo sueño de nuestro autor: el triunfo final de las fuerzas representantes del comunismo sobre las del fascismo. Si tenemos en cuenta que en el momento de escribir la obra la Guerra Civil española había concluido con la derrota de las fuerzas republicanas, instaurándose un régimen totalitario de corte fascista en España, y que el conflicto entre la Alemania nazi y la Unión Soviética permanecía aún latente, considero que O’Casey resuelve de una forma ciertamente artificiosa y un tanto atropellada el choque representado en *The Star* entre el fascismo y el comunismo. La facilidad de la victoria de “Red Jim” sorprende por ser un hecho claramente arbitrario y ajeno a la acción dramática con la que se cierra la obra. La intención del autor de saldar viejas deudas, aun en la ficción, con la victoria del comunismo sobre el fascismo, revela un evidente sesgo ideológico, que O’Casey

modula en parte para advertirnos de las nefastas consecuencias que tendría la hipotética victoria del fascismo en un país como Irlanda, y en parte para ensalzar la heroicidad de los que ofrecieron su vida por la clase obrera en la reciente historia irlandesa.

Otro de los evidentes puntos débiles de la obra, a mi parecer, es su excesivo didactismo y su exagerado afán propagandístico, rasgos que en definitiva lastran la calidad de la misma y, a la postre determinarían que éste fuera uno de los trabajos más prescindibles de nuestro autor para gran parte de la crítica de la época. Una excepción a esta corriente crítica negativa es la del comentarista teatral británico James Agate, quien, como señala Garry O'Connor, sobrevaloró sus cualidades, considerándola como una obra maestra: "I find the piece to be a *magnum opus* of compassion and a revolutionary work. [...] I see in it a flame of propaganda tempered to the condition of dramatic art, as an Elizabethan understood that art." O'Connor, 1988: 320).

Christopher Murray refleja en su biografía un hecho que puede resultar un tanto sorprendente, conocida la profunda amistad entre O'Casey y el crítico literario norteamericano George Jean Nathan. Afirma que el dramaturgo envió una copia manuscrita de la obra a su amigo en Nueva York pidiéndole que la promocionara entre el público estadounidense, aunque Nathan no tuvo reparos en realizar una crítica, recogida en el trabajo de O'Connor, en la que denostaba el trabajo de nuestro autor, hecho que probablemente influyera en la decisión de la editorial Macmillan de no publicar la obra en Estados Unidos: "Incontrovertibly poor...the feeblest play O'Casey has written. Communism, one fears, has now adversely affected Sean O'Casey as a dramatic artist." (O'Connor, 1988: 320-1).

Incluso Eugene O'Neill, con el que O'Casey, como ya hemos apuntado, había entablado una relación de profunda admiración mutua en 1934, compartiría dicha visión negativa acerca de *The Star*, hecho que refleja Murray en su trabajo: "I was sorry to read your report on the new O'Casey's play. I supposed these lousy times make it inevitable that many authors get caught in the sociological propaganda mill. With most of them it doesn't matter." (Murray, 2004: 258).

V.3. *RED ROSES FOR ME* (1943).

Red Roses for Me is not the mere return of a wanderer to his native country. O'Casey has returned neither physically nor spiritually to Ireland, and he never will. *Red Roses for Me* is in truth the synthesis of the realism of O'Casey's early tenement dramas and the symbolism of much of his later work; it was only to be expected that Ireland would be the framework for such a synthesis.⁶³

Publicada en noviembre de 1942 por la editorial Macmillan y estrenada en el *Olympia Theatre* de Dublín el 15 de marzo de 1943⁶⁴, es una obra de cuatro actos en los que se mezclan el realismo y el simbolismo. Junto con *The Shadow of a Gunman*, ha sido considerada por gran parte de los estudiosos como la más autobiográfica de nuestro autor. Para Ronald Ayling, tanto los escenarios como muchos de los

⁶³ Meek, Ronald L. "Red Roses for Me. A Review". *The Spike or Victoria University College Review*, Victoria University of Wellington, 1945, p. 7.

⁶⁴ A pesar de la investigación realizada acerca del ligero desfase entre las fechas de publicación y estreno de *Red Roses For Me*, no he encontrado ninguna explicación al hecho de que, en este caso, la publicación de la obra se produjese con anterioridad al estreno de la misma, cuando el proceso a seguir suele ser el inverso. En cualquier caso, lo que sí es innegable es que con *Red Roses* nuestro dramaturgo vuelve a estrenar una obra en su ciudad natal, hecho que no se producía desde el estreno de *The Plough and the Stars*, 17 años antes.

personajes o bien están basados en hechos de la vida real de O'Casey, o son un alter-ego del autor, como es el caso del protagonista Ayamonn Breydon: "He is an idealised self-portrait whose relationships with his mother and the local clergyman, together with his troubled love affair with a timid Roman Catholic, are autobiographical ingredients drawn from O'Casey's life within the Protestant community of Saint Barnabas in the somewhat isolated East Wall district of Dublin's dockland." (O'Casey, 1991: xxii-iii).

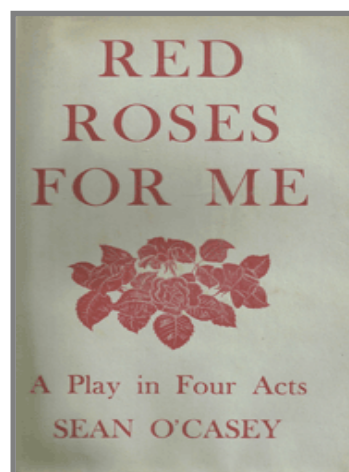
Christopher Murray, de nuevo incisivo, considera que "O'Casey is once again going back to rewrite history, and this time he inserts himself as its heroic victim." (Murray, 2000: 108). Podríamos considerar, a este respecto, hasta qué punto puede ser cierto que nuestro autor se decidiera a reescribir la historia en *Red Roses for Me* por conveniencia personal o si lo hizo más bien llevado por motivos estrictamente ideológicos. Como iremos viendo a medida que procedamos a analizar el argumento de la obra, Ayamonn se comporta en ocasiones más como un comunista romántico, dejándose llevar por el sentimentalismo de su afición al teatro, que como un comunista volcado en el activismo, aunque O'Casey trate de hacernos ver en diversos pasajes de la obra que Ayamonn es ambas cosas por igual.

Robert G. Lowery, por su parte, sostiene que el personaje de Sheila Moorreen está basado en Maire Keating, novia de nuestro autor a comienzos de la década de 1920. El trasfondo histórico de este trabajo, aunque no aparece especificado en ningún momento, es la huelga de los trabajadores del transporte de 1911. Michel Habart constató que "*Rosas Rojas* es la obra más representativa de O'Casey", ya que "ofrece una síntesis de su ideología y de su dramaturgia." (Habart, 1969:22).

Dado su carácter anecdótico, uno de los aspectos más desconocidos relacionados con la obra es tal vez la ruptura, a raíz del estreno de *Red Roses for Me*, de la amistad que nuestro autor mantenía con el actor y crítico literario Gabriel Fallon. La relación entre ambos se remontaba a 1924, cuando Fallon era un joven actor que formaba parte del elenco del *Abbey* y que había sido propuesto para realizar el papel de Charlie Bentham en la exitosa *Juno and the Paycock*. Con la publicación en 1965 de su trabajo biográfico *Sean O'Casey: The Man I Knew* Fallon dio a entender a la crítica internacional que su distanciamiento se debió no tanto al creciente sesgo comunista del autor sino al conflicto religioso planteado en la obra, el cual, según Hilary Pyle, debió de herir la sensibilidad católica del crítico literario:

Fallon's objectivity and telling criticism in the *Catholic Standard* offended the playwright's sensitive nature. [...] Fallon reviewed *Autobiographies* and was disappointed. He considers that the link of friendship finally snapped when he saw O'Casey's play *Red Roses for Me*, in 1946. A devout Catholic, he had never condemned O'Casey's communist bent, but here he felt was a direct attack on the Roman church in Ireland which stemmed from an inborn Protestant bigotry. (Pyle, 1966: 228).

Red Roses for Me es el trabajo que probablemente cuente con la trayectoria textual más complicada dentro de la producción dramática de nuestro autor, al haberse publicado varias versiones del mismo a lo largo de los años. Ante el discreto recibimiento de la obra por parte del público londinense tras su estreno en 1946, el



Edición de *Red Roses For Me*, Macmillan & Co., 1942.

propio O'Casey efectúa una revisión del texto original de 1942, consistente en pequeños cambios en los diálogos que pretendían dotar a la obra de un mayor ritmo y efectividad teatral. La nueva versión fue publicada en 1951 en el tercer volumen de

sus *Collected Plays*. Tras la producción neoyorquina de la obra en 1955, para la cual nuestro dramaturgo realiza algunas pequeñas modificaciones, el “Dramatists Play Service Inc.” de Nueva York lleva a cabo una revisión que mezcla los cambios aparecidos en la edición de 1951 con una recuperación de algunos detalles de la edición original de 1942. A diferencia de anteriores ocasiones, el autor no supervisa en ningún momento la versión norteamericana de *Red Roses for Me*, cosa que sí hace un año antes de su fallecimiento con la versión del texto aparecida en 1965 en el volumen titulado *Three More Plays*. El profesor Ronald Ayling incluyó ésta última en la compilación titulada *Seven Plays by Sean O’Casey*, que consideramos es la selección que mayor utilidad puede aportar a los estudiosos de la producción dramática de O’Casey, y que utilizaré como referencia textual en el análisis crítico de la segunda de las obras “comunistas” de nuestro dramaturgo. En cualquier caso, haré referencia a su debido tiempo a los cambios principales entre las versiones de 1951 y la editada por Ayling en 1991 en la que se retoma material presumiblemente de la versión original de 1942, y que alteran ligeramente al contenido del tercer acto de la obra.

Pasando a comentar el contenido de la obra, comenzaré diciendo que el primer acto de la misma tiene lugar en la modesta vivienda de dos habitaciones de la familia Breydon. Ayamonn, un joven de unos 22 años, está ensayando la obra de Shakespeare *Enrique VI* con su madre, Mrs. Breydon, que colabora dándole las réplicas. La mujer teme las consecuencias de una posible huelga, pero Ayamonn cree que no habrá tal, ya que los patronos concederán a los trabajadores el chelín semanal demandado. Se muestra igualmente preocupada por la salud de su hijo y por su relación con Sheila Moorreen, católica e hija de un sargento del *Royal Irish*

Constabulary, las fuerzas policiales británicas destacadas en Irlanda. Como podemos comprobar, O'Casey introduce desde el principio de la obra el consabido conflicto religioso y político tan arraigado en su país en la época en la que se desarrolla la acción de la misma: por medio de Mrs. Breydon, se hace referencia al tema del resquemor de la mayoría católica por la minoría protestante en un momento de la historia de Irlanda en el que pertenecer a una de las dos confesiones religiosas suponía exceder el ámbito de lo puramente religioso para entenderse también como una toma de postura desde el punto de vista político. Lejos de intentar simplificar el conflicto identificando catolicismo con nacionalismo irlandés y protestantismo con unionismo, veremos que en *Red Roses for Me* política y religión aparecen convenientemente entrelazados, en mi opinión con el objetivo de ensalzar el verdadero conflicto político existente: la opresión de la clase proletaria irlandesa a manos de una minoría patronal burguesa que se niega a conceder a los trabajadores un aumento ridículo de sueldo.

En la escena que sigue, Ayamonn espera a su amigo Mullcanny, pero se muestra contrariado por el fuerte aguacero que cae en ese instante sobre Dublín. Mrs Breydon desconfía del amigo de su hijo, al que considera bastante irreverente con todo lo que tiene que ver con la religión. En ese momento entran en escena varias mujeres de diferentes edades, acompañadas por algunos hombres. Por su aspecto podemos comprobar que se trata de católicos pobres, que acuden al hogar de Mrs Breydon para pedirle un poco de detergente en polvo con el que lavar la talla de una virgen que llevan con ellos. En esta escena el autor quiere mostrarnos la bondad de Mrs Breydon, a la que diversos críticos, entre los que podemos destacar a Murray (2004: 41), Ayling (1991: xxii), o el español Sastre (1969: 11), identifican con Susan

Casey, la madre del autor. La mujer deja de lado momentáneamente sus prejuicios religiosos para colaborar con sus vecinos católicos, a los que ofrece finalmente el jabón. Como vemos, la escena se carga de un simbolismo especial para el público irlandés, en su gran mayoría católico y acostumbrado a profesar culto a imágenes de la divinidad, hecho que resulta un sinsentido para la minoría protestante. La solidaridad de Mrs Breydon queda constatada con su intención de visitar a Mrs Cashmore, una anciana vecina que está enferma. Cuando abre la puerta para salir se encuentra con Sheila, descrita en las notas del primer acto como una joven atractiva de la misma edad que Ayamonn. Mrs Breydon la recibe con cierta reserva, pero la invita a pasar para descansar junto al fuego. Sheila le comunica a su novio que al día siguiente no podrán estar juntos, ya que su madre y ella van a asistir a un retiro espiritual. La muchacha le pide a Ayamonn que deje de preocuparse por los trabajadores y le recrimina por tener tantas aficiones, que junto con su trabajo, le están apartando de ella.

Poco después Brennan, el casero, aparece en escena. Ayamonn se muestra incómodo con la presencia del hombre, que se deshace en elogios con la belleza de Sheila. Brennan está organizando una velada para recaudar fondos a favor de los huelguistas, y le pide a Ayamonn que dé su visto bueno a la canción que Sammy, un carpintero del vecindario, ha compuesto para el acto. Sheila se impacienta y recrimina a su novio por prestar más atención a un grupo de exaltados que a ella. Cuando Brennan se dispone a acompañar con su acordeón la canción del tímido Sammy aparece en la sala Roory, que manifiesta su rechazo a ese tipo de actos que nada van a aportar en beneficio de los huelguistas. Brennan discute con el recién

llegado e insta a Sammy a cantar su canción, que lleva por título el mismo con que el autor nombró a su obra.⁶⁵

Sheila decide entonces marcharse, molesta con la atención que Ayamonn ha prestado a los intérpretes de la melodía. En ese instante aparece en la sala el mismo grupo de católicos pobres que había intervenido anteriormente para comunicar a los presentes que la talla de la virgen de Eblana ha sido robada tras haber sido modestamente adecentada con el jabón de Mrs Breydon. Brennan acusa a las devotas católicas de idolatría y de no prestar atención a la verdadera devoción que un cristiano debe tener por Dios, y se marcha indignado seguido por el joven cantante. Una de las mujeres, Eeada, sospecha del viejo protestante, al que acusa veladamente de haber robado la imagen de la virgen. Ayamonn, cumpliendo con el papel de factotum asignado por nuestro autor, se compromete a buscar la escultura aunque tenga que pasarse la noche en vela. Cuando todos se han marchado Roory recrimina a su camarada cariñosamente por su pasión acerca de la pintura y la cultura, en una época en la que ocuparse de temas tan mundanos es un lujo superfluo. En esta última escena del primer acto podemos comprobar que las referencias que Ayamonn realiza de sus pintores favoritos, Constable y Turner, y del intelectual victoriano John Ruskin, son en realidad detalles que relacionan al protagonista de la obra con el autor de la misma, cuyos gustos estéticos y literarios parecen coincidir con los expresados por el joven Ayamonn en su conversación con Roory. El acto culmina con la entusiasta interpretación por parte de ambos de la balada patriótica “The Bold Fenian Men”.

⁶⁵ O’Casey compuso la letra de la melodía tradicional irlandesa que se canta en el primer acto, y, como veremos, al final de la obra. Con posterioridad, y probablemente debido a la sonoridad del título de la canción, el autor decidió bautizar su obra con el mismo título.

El segundo acto de la obra tiene lugar de nuevo en la casa de los Breydon. Mrs Breydon comenta con su hijo la desaparición de la virgen de Eblana, cuando Brennan entra sigilosamente en la sala. Bajo el brazo trae un voluminoso envoltorio, que al descubrirlo resulta ser la talla de la virgen totalmente restaurada y resplandeciente. Ayamonn insta a Brennan a devolver a la imagen a su lugar original lo antes posible, mientras que Mrs Breydon se sorprende a sí misma alabando la belleza de la escultura para poco después renegar de su presencia por ir en contra de su fe protestante. Como vemos, O'Casey insiste de nuevo en las contradicciones religiosas que presiden la vida de Irlanda en el momento de escribir la obra.

Poco después Brennan vuelve a aparecer en escena para interrumpir a Ayamonn, ensimismado con la lectura de una obra de Shakespeare. Tras él entra Roory, que le trae las entradas para un festival a favor de los trabajadores en huelga. Mientras Brennan, unionista protestante y Roory, republicano católico, se enzarzan en una discusión acerca de cuestiones religiosas y políticas, Mullcanny, que había estado espiando con curiosidad la disputa de ambos, entra en la sala para burlarse de la estéril rivalidad entre católicos y protestantes. En su queja podemos entender la opinión del autor acerca de la situación de enfrentamiento que a lo largo de los siglos se ha ido estableciendo en Irlanda y que en nada beneficia al futuro de la nación: "You see how they live in bitterness, the one with the other. Envy, strife, and malice crawl from the coloured slime of the fairy-tales that go to make what is called religion." (O'Casey, 1991: 287).

La voz de Sheila, que pregunta por Ayamonn, puede oírse afuera. El joven pide a Brennan y a Roory que se escondan en la otra habitación. La escena que sigue, con poca o nula relevancia para el devenir de la trama, nos muestra a Sheila

amenazando a Ayamonn con abandonarle si continúa centrando su atención en la música y el teatro. También le informa de la inminencia de la huelga, y le sugiere que si da la espalda a los trabajadores podría pronto ascender a capataz. Ayamonn se indigna con su novia, al comprender que le está pidiendo que se convierta en un esquirol y traicione a sus camaradas. En ese instante Mullcanny vuelve a entrar en escena. Aparece nervioso, desaliñado y herido, al haber sido atacado por una banda de agitadores. Acto seguido una piedra destroza el cristal de la ventana de la sala en la que se desarrolla la escena. Ayamonn sale para tratar de disuadir a los alborotadores, dejando a los presentes discutiendo de nuevo acerca de temas religiosos.

En la escena que sigue vemos a Ayamonn tratando de restar importancia al incidente que acaba de ocurrir, e informando a los presentes del “milagroso” retorno de la imagen de la virgen a la iglesia católica de donde fue sustraída. Mullcanny, que considera que el supuesto milagro no es más que pura superchería, se despide de Ayamonn y se marcha, acompañado por Brennan y Roory. Justo entonces el párroco protestante hace acto de presencia. Dos trabajadores de ferrocarriles entran tras él para comunicar a Ayamonn la celebración de la huelga al día siguiente. El párroco le comenta que las autoridades van a hacer uso de su fuerza para tratar de evitar la huelga, y uno de los trabajadores le pide que redacte un discurso para los asistentes a la asamblea. Sheila se opone a la petición, al percatarse del peligro que corre su novio si actúa como portavoz de los trabajadores, pero Ayamonn afirma que será un orgullo dirigirse a sus camaradas. La muchacha, desesperada, suplica al párroco que intente hacer entrar en razón a Ayamonn, convenciéndole de que mantener la huelga es una ofensa contra Dios. En esta escena podemos comprobar cómo el autor

muestra su convencimiento de que la religión debe mantenerse al margen de las ideologías, al hacer que el párroco defienda de forma coherente el modesto papel que, en su opinión, ha de jugar un ministro de Dios en su relación con las inquietudes de sus feligreses: “Who am I to say that God’s against it? You are too young by a thousand years to know the mind of God. If they be his brothers, he does well among them.” (O’Casey, op. cit., 298).

El acto concluye con la despedida del párroco, que bendice a los trabajadores, mientras que Sheila llora de impotencia al comprobar que sus súplicas no han servido para impedir que su amado Ayamonn desista de su intención de acudir a la asamblea de trabajadores. En el exterior aún puede oírse al coro de fieles católicos entonando un cántico en honor a la recuperada imagen de la virgen.

El tercer acto de la obra tiene lugar en una céntrica calle de Dublín cercana al río Liffey. En las acotaciones que abren el acto el autor nos informa con detalle acerca de los preparativos para la huelga de trabajadores, con barricadas levantadas por los huelguistas y un ambiente general de inquietud ante los sucesos que pueden estar a punto de desencadenarse. Eeada, Dympna y Finnoola, que en el acto anterior mostraban su devoción a la imagen de la virgen de Eblana, se encuentran ahora intentando vender a los paseantes su modesta y escasa mercancía, consistente en pasteles caseros, manzanas y violetas. El párroco, acompañado por un inspector de policía vestido con su uniforme de gala, hace acto de presencia. Las mujeres le abordan con la intención de venderles sus productos, pero el sacerdote se las quita de encima sacando unas pocas monedas del bolsillo y entregándoselas distraídamente. El inspector critica a Ayamonn, que, por lo que parece, es ya una figura destacada

por su decidida defensa de los trabajadores. El párroco se pone de su parte, afirmando que el joven es en el fondo un buen cristiano.

A continuación nos encontramos con la única escena de *Red Roses for Me* en la que he podido detectar algunas de las variaciones a que hacía referencia en páginas anteriores. En la edición de Ronald Ayling se incluye una página completa de material suplementario, consistente tanto en diversas acotaciones que introducen la escena como en la intervención de un grupo de personajes inédito hasta el momento. Supongo que O'Casey eliminó este material en la versión de 1951 para dotar de una mayor viveza a un acto en el que ya hay una excesiva acumulación tanto de escenas como de personajes que no aportan, en mi opinión, ninguna novedad a la trama la obra. A diferencia de la versión de 1951, la versión incluida en la edición de Ronald Ayling presenta nuevas acotaciones señalando que a lo lejos se oye un clamor proveniente de las filas de los huelguistas y la aparición de un grupo de tres trabajadores, que entran en escena para anunciar emocionados que tanto los trabajadores portuarios como los camioneros van a secundar la convocatoria de huelga, y para advertir de la inminencia de la asamblea en la que Ayamonn va a tomar la palabra:

A group of WORKINGMEN come in. They are excited, and they speak loudly to each other.

1ST WORKMAN [*exultingly*]. The dockers are with us to a man; and the lorry-drivers, too. They'll all be at our meetin'!

2ND WORKMAN. With their bands an' banners.

3RD WORKMAN [*timidly*]. I wonder will they call the soldiers out?

1ST WORKMAN [*loud and defiant*]. Let them; we'll stand up to them!

3RD WORKMAN [*doubtfully*]. What? Stand up against infantry an' the bang of their bullets?

[...]

1ST WORKMAN. [*exultingly*]. Hear that! Ayamonn rousin' the disthricht west from where we're standing'!

2ND WORKMAN. [*exultingly*]. Hear that! Mick rousin' them up in the streets around the upper bridge!

1ST WORKMAN. Come on, lads! We've work to do before the real meetin' begins! [*He goes out over the bridge.*]
2ND WORKMAN. Crooning a song of death to some, ourselves, we'll be, if they thry to stop us now. (O'Casey, op. cit., 304).

En ese momento se ve a Brennan cruzando el puente cercano, interpretando una canción popular de carácter erótico acompañada por los sonos de su acordeón, para escándalo de las mujeres allí presentes. De las ventanas de las casas cercanas se ven caer algunos peniques, que Brennan se afana por recoger. Roory y Ayamonn entran entonces en escena; el primero de ellos recrimina a Brennan por interpretar una canción subida de tono, en lugar de una canción patriótica irlandesa. Ayamonn, cumpliendo con el heroico guión establecido por nuestro autor, insta a los presentes a trabajar por el bien común, y augura que el futuro de la ciudad estará en manos de los trabajadores. En la escena que sigue se nos muestra un instante mágico que contrasta con la sobriedad extrema con que ha ido progresando la obra hasta el momento. La oscuridad que envuelve el fragmento de paisaje urbano en que se desarrolla el acto, creada por un cielo de grises nubarrones, deja a los personajes en penumbras. Ayamonn, iluminado repentinamente por un rayo de luz que se abre paso de entre las nubes, se erige en portavoz absoluto de sus conciudadanos, y, como investido de una aureola de misticismo, se dirige a los presentes exhortándoles a resistir por el bien futuro de la ciudad:

AYAMONN. Friend, we would that you should live a greater life; we will that all of us shall live a greater life. Our sthrike is yours. A step ahead for us today; another one for you tomorrow. We who have known, and know, the emptiness of life shall know its fullness. All men and women quick with life are fain to venture forward. [...] (O'Casey, op. cit., 308).

A continuación, según rezan las acotaciones, la escena se ilumina progresivamente con los tonos rojizos propios de la luz crepuscular, dotando a los modestos edificios del otro lado del río de una belleza hasta entonces inesperada, y a

Ayamonn se marcha para unirse a sus camaradas al otro lado del puente. El acto culmina con un súbito oscurecimiento de la escena, en la que se mezcla el ruido de las pisadas con los acordes de la misma canción, que comienza a ser interpretada con timidez por las voces que proceden del puente.

El cuarto y último acto de *Red Roses for Me* tiene lugar en las inmediaciones de la parroquia de St Burnopus. La escena, según las acotaciones, ha de mostrar la modesta dignidad del patio cubierto de césped y en el que pueden observarse algunos árboles en flor y parte del muro meridional y del atrio de la iglesia. El párroco está sentado en una silla plegable preparando las celebraciones de Pascua que se aproximan, cuando Samuel, el sacristán, se acerca para informarle escandalizado de que ha sorprendido a dos feligreses, Foster y Dowzard, adornando la iglesia con “emblemas papistas”, que resultan no ser más que simples ramos de narcisos. El párroco, haciendo gala de cierta perspicacia, apacigua los ánimos del sacristán y le comunica que los narcisos representan un bello símbolo de la resurrección de Cristo. Como podemos comprobar, O’Casey se burla en este pasaje de los fundamentalismos religiosos llevados hasta extremos que rozan el ridículo, en referencia al absurdo establecimiento de elementos diferenciales entre la fe católica y la protestante. Considero que para un marxista convencido como era nuestro dramaturgo, la pertenencia de la población a una u otra confesión religiosa, y las implicaciones políticas que se pudieran derivar de ello, no son más que problemas de carácter secundario. El principal reto al que se enfrenta la sociedad irlandesa tiene sobre todo que ver con superar las grandes desigualdades y combatir la injusticia generalizada, aspectos que presiden la vida de Irlanda en el momento histórico que describe la obra. De este modo, O’Casey muestra de una forma inequívoca su

compromiso con la sociedad de su país al retomar en *Red Roses* el tema de denuncia social que ya había introducido en su *Trilogía dublinaesa*, por lo que me parece muy certera la apreciación de Saros Cowasjee cuando afirma lo siguiente:

One can also trace in *Red Roses for Me* a number of features to be found in the *Dublin Trilogy*. Slum life is depicted with all its accompanying poverty and hunger; [...] There are quarrels between Protestants and Catholics, between rationalists and believers. The third act, on the Liffey, like the second act of *The Plough and the Stars*, is a vignette: the former of Dublin as it then was, the latter of Dublin as it one day could be. (Cowasjee, 1966: 77).

Poco después, Mrs Breydon y Sheila acceden a los terrenos de la parroquia. Ambas han acudido para manifestarle su preocupación por la actividad política de Ayamonn, cuando éste coincide con el inspector de policía en la verja de entrada a la parroquia. El inspector amenaza al joven para que desista de participar en la huelga, pero el párroco acude junto con Mrs Breydon y Sheila en defensa de Ayamonn, hecho que termina por irritar al inspector, que decide marcharse de allí. En otro detalle cargado de simbolismo, O'Casey indica en las acotaciones que el inspector abandona los terrenos parroquiales por la derecha, mientras que Ayamonn lo hace por la izquierda. El párroco, para tratar de relajar la tensión creada por el encontronazo entre Ayamonn y el inspector, pide a Mrs Breydon que prepare té para ellos tres. Sheila rechaza la invitación, aduciendo que no debería siquiera estar allí por ser católica, argumento que no le parece demasiado convincente al párroco, el cual afirma que no existe ninguna ley canónica que prohíba a un católico tomar el té preparado por un protestante. De nuevo, O'Casey critica el fundamentalismo religioso católico, en este caso haciendo referencia a las normas absurdas imbuidas en la población desde la curia católica irlandesa, que, por lo que podemos observar, no consideraría oportuno favorecer la confraternización de los católicos con personas de confesión protestante.

Al instante, se oye a lo lejos un gran griterío acompañado de una lluvia de objetos. El sacristán comenta que la multitud está arrojando piedras a dos hombres. En el exterior un grupo de personas, entre los que se encuentran Eeada, Dympna y Finnoola, marchan con decisión tras la verja de la parroquia. El dirigente porta una bandera roja, y todos ellos cantan una canción que incita a los obreros a la huelga. Poco después descubrimos que los dos individuos a los que la muchedumbre estaba intentando agredir no eran sino Dowzard y Foster, que entran en el atrio de la iglesia escapando del tumulto vestidos con el uniforme de capataz ferroviario, señal inequívoca de que no han secundado la huelga de los trabajadores. Foster maldice a sus perseguidores y desabrocha la chaqueta de su uniforme, mostrando con orgullo el fajín de la orden orangista que lleva debajo. El párroco, acompañado del sacristán y de Brennan, acude a abrirles la puerta del templo. Utilizando una retórica en la que se adivinan tintes de protestantismo acérrimo, Foster acusa a los huelguistas de ser únicamente seguidores de San Ignacio de Loyola, fundador de los Jesuitas, que pretenden sublevarse contra el orden establecido por los británicos. No contento con ello, presiona violentamente al párroco para que se deshaga de Mrs Breydon como ayudante en la parroquia, pero éste no parece muy dispuesto a hacer caso de las bravatas del capataz de ferrocarriles, por lo que Foster le acusa abiertamente de papismo.

Poco después, y como para conjurar la tensión acumulada, vemos al sacristán aparecer portando una cruz céltica realizada a partir de narcisos y musgo. En ese instante se oye a lo lejos un toque de corneta indicando el comienzo de una carga policial contra los obreros en huelga. Al igual que en otras ocasiones O'Casey había atacado con dureza en sus obras los extremismos y excesos por parte del bando

católico, como por ejemplo en el caso del Purple Priest en la ya comentada *The Star Turns Red*, en este caso no tiene reparos en hacerlo con respecto al bando protestante. El autor caricaturiza a Foster de una manera despiadada y nos muestra por medio de su siguiente intervención la contradicción que supone el pedir libertad civil y religiosa por parte de un hombre que aparece como figura representativa de la más arraigada tradición protestante y unionista instalada en el poder en Irlanda bajo el mandato británico:

FOSTER [*gleefully*]. Aha, there's the bugle soundin' th' charge, an' soon the King's horses an' th' King's men'll be poundin' th' righthands undher their feet! Law an' ordher in th' State an' law an' ordher in th' church we must have. An' we're fightin' here as they're fightin' there—for th' Crown an' ceevil an' reelegious liberty!
(O'Casey, op. cit., 324).

Dowzard y Foster, envalentonados por la proximidad de las fuerzas del orden, arrebatan la cruz céltica de las manos del párroco y, acusándole de complicidad con los símbolos papistas en una comunidad protestante, comienzan a pisotearla. En ese instante comienza a cundir el pánico en el exterior del templo, y tras una breve pausa en la que se observa a los manifestantes huyendo de la brutalidad de las fuerzas del orden, Eeada acude al párroco en busca de refugio. Le informa de la dureza con que se está empleando la policía, que no duda en golpear a hombres, mujeres e incluso niños, y de que Dympna está siendo atendida de sus heridas en el hospital. Vemos mientras tanto a Finnoola aproximarse a los terrenos parroquiales, apoyándose cansada en la verja y derrumbándose en cuanto cruza la puerta de entrada. El párroco acude a socorrerla, recibiendo con estupor la noticia de la muerte de su amigo Ayamonn durante la carga de la policía. Finnoola le hace partícipe de la última voluntad del joven, dejar a su madre al cuidado del párroco. Tras el lamento del sacerdote, en el que el autor pone de nuevo en labios de uno de

sus personajes una cita bíblica, las acotaciones nos muestran que el telón ha de descender un instante para mostrar el transcurso de varias horas.

Al alzarse de nuevo el telón, la escena nos muestra los preparativos para el funeral de Ayamonn. La tarde ha caído y el párroco aparece revestido para la ocasión, mientras que en el interior del templo suena una pieza fúnebre. La multitud que comienza a agruparse en el exterior comenta que el joven ha muerto por la causa obrera, con lo que O'Casey nos muestra claramente su voluntad de representar en su alter-ego, Ayamonn, una figura modélica cuya trágica muerte servirá para redimir a la clase trabajadora de sus seculares penurias. Por medio de este personaje, que se aferra a la utopía de presenciar una ciudad de Dublín brillante y luminosa el día en que se haga realidad la revolución obrera, que se muestra comprensivo con la causa de los trabajadores dublínenses y respetuoso con los sentimientos religiosos de sus conciudadanos católicos, nuestro dramaturgo explora una vez más el escabroso tema del conflicto religioso y laboral en Irlanda. Como vemos, la determinación de este joven idealista por conseguir para su pueblo el final de la pobreza, la hipocresía y la intolerancia no es más que el reflejo de un sueño universal que, por desgracia, no ha podido hacerse realidad un siglo más tarde de los acontecimientos mencionados en la obra de O'Casey.

En ese momento el párroco pronuncia un discurso en tono de elegía por el eterno descanso de Ayamonn, aunque es recriminado por Foster, reticente a la entrada de la multitud católica en un templo protestante. Mrs Breydon y Sheila, que lleva un ramo de rosas color carmesí, asisten emocionadas a la entrada del féretro con el cuerpo sin vida del joven. En el diálogo que se entabla entre el inspector de policía y Sheila podemos adivinar el tema central de la obra: al igual que en la

huelga de los trabajadores de transporte en 1911, las reivindicaciones obreras se resumían en un aumento de un chelín semanal en los sueldos. En opinión del inspector la muerte de Ayamonn por una causa tan insignificante como un ridículo aumento de sueldo ha resultado del todo estéril, mientras que para Sheila, que actúa como portavoz del autor, morir por un chelín es simplemente la metáfora de sacrificarse en la lucha por un mundo mejor:

2ND MAN. That's the last, th' very last of him—a core o' darkness stretched out
in a dim church.
3RD MAN. It was a noble an' mighty death.
INSPECTOR [*from where he is near the tree*]. It wasn't a very noble thing to
die for a single shilling.
SHEILA. Maybe he saw the shilling in th' shape of a new world.
(O'Casey, op. cit., 328).

Y esa es, en efecto, la función de Ayamonn en la obra: ofrecer su vida por un mundo de belleza y justicia donde, como bien refleja Stephen Watt “the faces of workers and their wives are no longer traversed by ‘seams of poverty’ or marked by ‘dumb resignation’, the visible effects of a wretched existence that O'Casey specifies in his stage directions.” (Watt, 2004: 190), en referencia a las acotaciones que en el primer acto (O'Casey, op. cit., 265) enfatizaban el demacrado aspecto de los trabajadores que acudían a casa de Mrs Breydon para pedirle un poco de jabón con que adecentar la talla de la virgen.

La postura del inspector, incomodado por la contundencia de las palabras de la joven, cambia radicalmente, intentando exculparse de la muerte de Ayamonn. Enfurecido por la mirada de desprecio de Sheila, ordena dispersarse a la multitud que se había congregado en el patio de la parroquia. Solo Brennan permanece inmutable, declarando ser protestante y asiduo de esa parroquia. Poco después vemos al párroco y a Mrs Breydon salir juntos del templo. El párroco ofrece a la mujer pernoctar en la

casa parroquial, y, por expreso deseo de Mrs Breydon, ordena al sacristán dejar las luces de la iglesia encendidas toda la noche, para que el cadáver de su hijo no se encuentre tan sólo en medio de la oscuridad. El sacristán cumple la orden a regañadientes, afirmando para sí que la idea de iluminar la iglesia es una más de las costumbres de su párroco cercanas al catolicismo.

La obra culmina en una escena ciertamente efectista en la que Brennan obtiene del reacio sacristán su permiso para mantener el templo abierto durante un breve instante. El casero, que pese a haber expuesto en momentos puntuales de la obra su apego al dinero también ha mostrado su profunda humanidad, pretende con ello rendir un último homenaje a Ayamonn interpretando, acompañado de su acordeón, la primera estrofa de la canción que da título a la obra.

La muerte del protagonista nos sitúa ante el dilema brechtiano planteado al final de *Leben des Galilei*: ¿es afortunado o desgraciado el pueblo que necesita héroes? En *Red Roses for Me*, el sacrificio de Ayamonn es la tragedia fruto de la necesaria lucha por la liberación de la clase proletaria y la catarsis que pretende cambiar para siempre el rumbo de una nación castigada por la historia.

La conclusión a la que he llegado tras analizar *Red Roses for Me* es que la obra entraña una perspicaz vuelta de tuerca en el empeño de nuestro autor por combatir el fascismo en cualquiera de sus formas. Coincido con Hugh Hunt en su apreciación de que la obra supone una revisión más sutil de los presupuestos con los que se iniciaba este ciclo de obras comunistas: “*Red Roses*, like *The Star Turns Red*, reflects O’Casey’s dream of the eventual triumph of Communism, but the aggression of the earlier play is here softened and humanised. Abstract characters, such as the

Purple Priest and Red Jim, are replaced by men and women of flesh and blood.” (Hunt, 1980: 111).

Si en *The Star Turns Red* contemplábamos un fascismo militante y uniformado bajo la apariencia de jóvenes “Saffron Shirts” guiados ideológicamente por clérigos exaltados, en *Red Roses for Me* la lucha entre ideologías resulta, a mi entender, mucho más sutil. El fascismo ha adoptado en esta ocasión el disfraz de capitalismo, cuyo máximo exponente en la obra es el inspector de policía. Se trata de un capitalismo con tintes ciertamente paternalistas, que ejerce una opresión quizás más abstracta pero no por ello menos demoledora sobre la clase social a la cual van dirigidos sus abusos. En lugar de presentar un movimiento comunista compuesto por heroicos y jóvenes “Red Guards”, O’Casey nos muestra esta vez una clase trabajadora compuesta por hombres y mujeres cansados y hambrientos que luchan por un ideal que, simbólicamente, aparece sintetizado en la consecución de un irrisorio aumento en sus escasos sueldos. Coincido en este sentido con Saros Cowasjee, que opina que en *Red Roses* se ha efectuado un cambio en la estrategia por parte de nuestro autor, que desea hacernos partícipes de la posibilidad de explorar otras vías en su particular lucha contra el fascismo:

Red Roses for Me censures the capitalists far more severely than *The Star Turns Red*, and it does so far more effectively. O’Casey changes his method of attack completely: instead of showing the wicked capitalists on the stage he shows the effect of their system on the masses. [...] In making his capitalists human O’Casey is not condoning their inhumanity, but emphasising that the battle of Communism is not against individuals but against a system.

(Cowasjee, 1966: 78-9).

Me parece también interesante la apreciación del dramaturgo español Alfonso Sastre, que como ya vimos, llevó a las tablas madrileñas su versión de la obra de O’Casey. Sastre considera que la obra incide en todos aquellos aspectos, de

naturaleza tanto religiosa como política, que, según el autor irlandés, impedían la verdadera liberación de sus conciudadanos:

Rosas Rojas también es un compendio de todos aquellos temas queridos del autor: la lucha de clases, los trabajadores, pioneros de esta lucha en la que la humanidad encontrará un nuevo camino, la ingenuidad y la inercia del subproletariado, obstáculos importantes para la libertad social, la mezquindad y la hipocresía, junto con un rígido criterio en las costumbres, instrumentos de opresión.” (O’Casey, 1969: 10).

Para concluir, considero que la obra adquiere una relevancia que trasciende la época y el lugar en que transcurren los acontecimientos que se nos muestran, haciendo de nuevo bien patente el firme vínculo que O’Casey había establecido muchos años antes con la clase obrera de su país. En *Red Roses*, el autor defiende aquellos valores que estima como positivos y genuinos: el amor y el sacrificio desinteresado por el prójimo, al mismo tiempo que combate los excesos de una sociedad ajena a los cánones de perfección que se supone habría de traer el ansiado advenimiento del comunismo. Coincido con Ronald L. Meek al considerar que O’Casey es fiel a sus principios de defensa de la clase trabajadora, ya que en *Red Roses* “his ethic and his philosophy are the richer and the more enduring because he has never been isolated from the class which bore him and has never succumbed to the temptation to disown it.”⁶⁶ Como complemento a ello podemos citar a Virginia Stevens, que sostiene que el firme convencimiento marxista del dramaturgo le impulsa una vez más a buscar un destello de esperanza que ilumine el futuro de su pueblo, a pesar del aparente triunfo de la muerte en la escena que cierra *Red Roses for Me*: “Because O’Casey is a Marxist, even in the midst of death at the play’s end

⁶⁶ Ver de nuevo las interesantes apreciaciones de Ronald L. Meek en “*Red Roses for Me*. A Review”. *The Spike or Victoria University College Review*, Victoria University of Wellington, 1945, p. 6. http://nzetc.victoria.ac.nz/tm/scholarly/tei-VUW1945_Spik.html

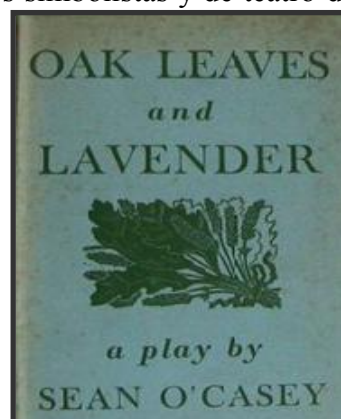
there is a sense of the eventual triumph of the people's cause, for these are the working people, the inheritors of history."⁶⁷

V.4. *OAK LEAVES AND LAVENDER* (1946).

It [*Oak Leaves and Lavender*] is my tribute to the big fight waged in England against Nazi domination. (Sean O'Casey)⁶⁸

Publicada en 1946 e incluida en el cuarto volumen de sus *Collected Plays* aparecido en 1949, es la tercera de las obras que la crítica ha incluido, a nuestro modo de ver de una forma un tanto apresurada, dentro de la categoría de "obras comunistas". Fue estrenada en el *Lyric Theatre* de Hammersmith, Londres, en 1947, con un discreto éxito de taquilla. Con un estilo difícil de clasificar, este trabajo en tres actos mezcla escenas realistas que pretenden retrotraer al público al ambiente bélico propio de la Segunda Guerra Mundial con detalles simbolistas y de teatro del absurdo como la danza fantasmal con la que el autor realiza un vínculo entre el pasado y el presente.

Como ya anticipamos en el capítulo III del presente trabajo, *Oak Leaves* cuenta con una línea argumental muy débil, siendo quizás su característica más destacada el original homenaje prestado por



Edición de *Oak Leaves and Lavender*, Macmillan & Co., 1946.

⁶⁷ Opinión del autor recogida en el artículo titulado "O'Casey's Wallpaper" publicado en la revista marxista *The New Masses* el 1 de julio de 1947. <http://www.unz.org/pub/OCaseySean.1947>.

⁶⁸ Según recoge Charles A. Carpenter en el artículo titulado "Sean O'Casey: A Descriptive Chronology of His Plays, Theatrical Career, and Dramatic Theories", que podemos consultar en la página web <http://harvey.binghamton.edu/~ccarpen/OCasey.htm>.

nuestro dramaturgo al heroísmo de los soldados británicos que tomaron parte en la contienda mundial contra el fascismo. A diferencia de las anteriores obras “comunistas”, la ciudad natal de nuestro autor, Dublín, no aparece ya como marco central del argumento de la obra. O’Casey ni siquiera trata de recrear de nuevo el ambiente de pobreza y privaciones en que había situado su *Trilogía Dublinesa*. En esta ocasión nuestro dramaturgo situará la acción fuera de Irlanda, por lo que la trama de la obra tendrá lugar en una mansión en el condado de Cornualles, al suroeste de Inglaterra. Como veremos, el autor va a dejar de lado momentáneamente el conflicto proletario desarrollado en otras obras de corte “comunista” para involucrarse en una guerra ideológica en la que se pondrá en cuestión el futuro del Imperio Británico, situado bajo la espada de Damocles de una posible invasión por parte de las tropas nazis.

La obra comienza con un preludio, en el que se nos muestra el salón de un palacio dieciochesco exquisitamente decorado en el que tres parejas vestidas con trajes de época entran en escena bailando un elegante “minuet”. Pronto notamos que algo extraño sucede: la rigidez con que se desenvuelven los bailarines al compás de una melodía de piano carente de ritmo y la monotonía grisácea de sus atuendos nos indican que la intención del autor ha sido abrir la obra con una escena típicamente expresionista con evidentes tintes fantásticos y fantasmales. Cuando el baile cesa, las damas comentan con una mezcla de temor y resignación la falta de luz en la sala. Uno de los caballeros trata de explicarles que las antorchas que antaño ardían en el palacio están ahora en manos de otros, quizá en referencia a que los tiempos han cambiado radicalmente, y que la luz que antaño brillaba con magnificencia, símbolo evidente del poder, ya no pertenece a unos pocos privilegiados. Afuera, en la calle,

se escucha la voz suave de una muchacha vendiendo ramos de lavanda a los paseantes, formando parte de una escena que posiblemente recordará a una estampa costumbrista muy asociada a la ciudad natal de nuestro dramaturgo, por lo que creo que muy probablemente se trate de un guiño que O'Casey hace al público irlandés.⁶⁹

Súbitamente, la escena se ilumina con destellos rojizos que brillan a través de los ventanales. El mismo bailarín explica a los presentes que los destellos provienen de sus sucesores, ya que la nación está en guerra. Mientras, el segundo de los bailarines observa con preocupación cómo las llamas invaden los edificios de la ciudad. En un arrebato de ira, el caballero trata de desenvainar una espada que ya no se encuentra en el lado izquierdo de su uniforme. Otro de los personajes, llamado "Young Son of Time" les comenta que las espadas yacen escondidas oxidándose mientras que los grandes héroes de su tiempo, como Marlborough, Clive y Wellesley han dejado huérfana a la nación. Las tres damas instan a sus parejas a danzar de nuevo y olvidar el presente tan sombrío en el que desarrollan sus vidas. Mientras tanto, la voz de la vendedora de lavanda comienza a escucharse de nuevo, ofreciendo su mercancía al mismo tiempo que los bailarines desaparecen lentamente de escena.

Al comienzo del primer acto comprobamos cómo las presencias fantasmales han sido sustituidas por dos personajes contemporáneos, Feelim O'Morrigan y

⁶⁹ Uno de los monumentos más característicos de la ciudad de Dublín es la estatua dedicada a Molly Malone, una vendedora ambulante de berberechos y mejillones que murió de fiebre en plena calle. En realidad no se sabe si Molly es un personaje real o ficticio, pero forma parte del imaginario colectivo dublinés al protagonizar una canción que se ha convertido en el himno de las clases populares dublinesas. Creo que puede ser interesante reproducir la primera estrofa de la canción popular:

In Dublin's fair city,
where the girls are so pretty,
I first set my eyes on sweet Molly Malone,
As she wheeled her wheel-barrow,
Through streets broad and narrow,
Crying, "Cockles and mussels, alive, alive, oh!"

Monica Penrhyn. Feelim es un irlandés de mediana edad uniformado al uso de los mayordomos decimonónicos, y Monica es una atractiva joven vestida con un delantal y que luce un brazalete de la Cruz Roja. Su conversación es interrumpida por un estruendo de cristales rotos. Mark, un joven perteneciente al “Home Guard”⁷⁰ entra en la sala para informar a Monica que uno de los voluntarios destacados en el palacete ha sufrido un accidente, al caerse desde lo alto del ventanal que estaba intentando cegar. Monica acompaña a Mark para socorrer al accidentado, pero no tardan en entrar en escena dos jóvenes voluntarias llamadas Jennie y Joy, que piden a Feelim unas bebidas para aliviar el cansancio provocado por el ajetreo constante. Jennie, que aparece en las acotaciones como una voluptuosa joven de 24 años, comienza a cantar una canción erótica dirigida al mayordomo irlandés. Joy, más cohibida, finge escandalizarse por la canción de su compañera, pero en el fondo celebra su espontaneidad. Ambas abandonan la escena, dejando a Feelim un tanto perplejo por la desvergüenza de Jennie. De nuevo, al igual que ocurría con Minnie Powell en *The Shadow of a Gunman* y con Julia en *The Star Turns Red*, O’Casey caracteriza a Jennie centrándose en el atractivo, descaro y voluptuosidad de la joven. Considero una vez más que la utilización de la figura de la mujer como objeto no concuerda demasiado bien con la figura de un intelectual progresista como O’Casey, por lo que es posible que este detalle un tanto sexista se deba al afán del dramaturgo por proporcionar a la obra una razonable dosis de comedia y porque es consciente de

⁷⁰ Cuerpo de ciudadanos voluntarios que fueron creados durante la Segunda Guerra Mundial. Denominados en un principio “Local Defence Volunteers” (LDV) estuvieron operativos desde 1940 hasta 1944 y colaboraban, en su zona, con el ejército para defender al Reino Unido en caso de ataque exterior. Se trataba en realidad de personal que ya no podía servir, debido a su edad, en el ejército regular y ayudaba en labores de defensa y vigilancia de aeródromos, fábricas y almacenes de explosivos.

que presentar de esta forma un personaje femenino puede suponer un reclamo para una audiencia un tanto tradicional en cuanto a su percepción de la igualdad de sexos.

En ese instante Monica regresa de atender al accidentado. El hombre le confiesa a Monica la razón por la que decidió aceptar el trabajo de mayordomo en la mansión: escapar de las penurias de su Irlanda natal. Al acercarse a la ventana tapiada, Feelim nota un extraño aroma, que identifica como lavanda. Monica se inquieta repentinamente, y le comenta que existe una antigua leyenda por la cual el olor a lavanda aparece en una mansión antigua para presagiar la cercanía de una muerte, que aparece acompañada por la presencia de espíritus vestidos de época que bailan en silencio en los salones. Feelim, airado, comenta a la muchacha que de haberlo sabido no habría aceptado el puesto de trabajo en una mansión que parece ser el centro de todos los desastres. La conversación que ambos mantienen, que desde mi punto de vista resulta intrascendente en el conjunto de la obra, hace que la escena se prolongue innecesariamente.

En el exterior de la mansión, el ruido de los “Home Guards” que marchan en formación sirve de transición a la siguiente escena, en la que vemos aparecer a dos nuevos personajes, el hijo de Feelim, llamado Drishogue, y Edgar, hijo de la propietaria de la mansión. Ambos son dos jóvenes vestidos con el uniforme de cadete de la *Royal Air Force*, que acuden para recoger a sus respectivas novias, Monica y Jennie. Podemos ver en este punto cómo el autor marca las diferencias de personalidad entre ambos muchachos. Mientras Drishogue muestra su tedio con la situación prebélica y confía en obtener su título de piloto militar lo antes posible para entrar en acción, Edgar mantiene una postura más pragmática, ya que considera que

esa inactividad les está salvando momentáneamente la vida, y confía en seguir manteniendo una relación sin demasiados compromisos con Jennie.

Poco después una de las doncellas, Mrs. Watchit, interrumpe la conversación, al entrar en escena portando una bandeja con unas tazas de té para Feelim y los dos jóvenes. Drishogue recrimina a Edgar por su falta de compromiso y le recuerda que debe entregar su vida por una causa justa. Edgar confiesa no creer en ninguna causa justa por la que morir, a lo que su camarada replica que Inglaterra es la causa perfecta. En su respuesta, además de hacernos partícipes de la ideología comunista de Drishogue, Edgar hace referencia a la diversidad ideológica del país, por lo se manifiesta bastante escéptico ante la posibilidad de luchar hasta la muerte por una Inglaterra conservadora, liberal o laborista. En el alegato que a continuación pronuncia Drishogue, podemos, en mi opinión, ver reflejado el anhelo trascendente de O'Casey por salvar a la humanidad de los males que le acechan. Comprobamos en este punto cómo el autor modera su tradicional orgullo irlandés para alinearse a favor de la grandeza de su país de adopción, al que pone como ejemplo de nobleza y por el que merecería la pena dar la vida. De este modo, el apoyo que O'Casey recaba para la causa británica es tan evidente en esta obra que incluso los personajes más típicamente irlandeses, como Feelim y su hijo Drishogue, dejan de lado temporalmente su antipatía por Inglaterra para arengar a los presentes en favor de la defensa de la nación:

DRISHOGUE. For all of them in the greatness of England's mighty human soul set forth in what Shakespeare, Shelley, Keats, and Milton sang; [...] Go forth to fight, perchance to die, for the great human soul of England. Go forth to fight and to destroy, not the enemies of this or that belief, but the enemies of mankind. In this fight, Edgar, righteousness and war have kissed each other: Christ, Mahomet, Confucius, and Buddha are one. (O'Casey, 1952: 29).

A regañadientes, Edgar admite que las palabras de su compañero están cargadas de razón para, a continuación, afirmar que pese a todo él es joven y desea vivir. Feelim decide entonces hacer un pequeño receso y saborear el té que minutos antes había traído Mrs. Watchit. Los sucesos que a continuación van a desencadenarse constituyen sin duda una más de las socorridas escenas cómicas que pueblan la obra dramática de nuestro autor. Al servirse la bebida, Feelim comprobará con estupor cómo el líquido que sale de la tetera no es más que agua caliente, ya que la doncella había olvidado poner las hojas de té, por lo que el mayordomo entra en cólera. Dejando de lado otros tantos pasajes de tono cómico de la obra que creemos no aportan nada concreto al desarrollo de la acción, y que se centran básicamente en la amarga protesta de Feelim por la torpeza de los ingleses, vemos entrar de nuevo en escena a Jennie, que encuentra a los jóvenes un tanto taciturnos tras haber estado conversando acerca de la posibilidad de morir en combate. La muchacha, mucho más optimista, cree que hay que aprovechar el momento y disfrutar del amor. Monica entra poco después para reunirse con Drishogue, por lo que los cuatro jóvenes deciden marcharse.

Poco después entra en escena Dame Hatherleigh, la dueña de la mansión. Comenta con Feelim su preocupación por su esposo, que está combatiendo en la guerra, y por su hijo Edgar, que está a punto de convertirse en piloto de combate. Dame se explaya acerca de la grandeza de Inglaterra, descendiente, según ella, de las diez tribus de Israel. Está convencida de que el Arca de la Alianza se halla bajo la colina de Tara, mítica capital de la Irlanda celta. Como vemos, O'Casey utiliza el personaje de Dame para parodiar a aquellas figuras de la nobleza británica convencidas de que Gran Bretaña se ha convertido en el pueblo elegido por designio

divino para salvar al mundo civilizado. A este respecto, debemos tener en cuenta que, a raíz de la entrada en guerra de Gran Bretaña, la nación, de la mano del primer ministro Winston Churchill, adquirió un gran protagonismo como abanderada internacional en la lucha antifascista. Pese a realizar en la obra una parodia de esa idea un tanto trasnochada, O'Casey mantiene una evidente confianza en que la alianza entre Gran Bretaña y la Unión Soviética, forzada en cierto modo por la gravedad de las circunstancias, sirva para derrotar al común enemigo, el ejército alemán que se dispone a invadir los territorios de ambas naciones. Así lo manifiesta en su volumen de autobiografías *Sunset and Evening Star*, en un pasaje en que se refleja la labor solidaria que se estaba llevando a cabo en Totnes, la pequeña localidad en que residía nuestro dramaturgo desde 1938, y en el Reino Unido en general, para socorrer a la Unión Soviética, país que comenzaba a sufrir los estragos de la invasión de las tropas alemanas:

The panzers were racing over Russia! Totnes was busy presenting things, making toys, holding concerts and dances to provide funds for Mrs. Churchill's Russian Red Cross Fund. In the window of the Anglo-Soviet Headquarters stood three huge photographs, four feet tall and three feet wide, of Churchill to the right, Stalin to the left, with Franklin D. Roosevelt in the centre. [...] The work for England and for the Soviet Union went forward in the little town of Totnes. The rose and crown looked fine beside the hammer and the sickle.
(O'Casey, 1963: 580).

A continuación asistimos a otra de las muchas escenas pretendidamente cómicas que salpican la obra, centrada en la discusión que Feelim mantiene con otro de los criados llamado Michael y con Mark acerca de las cuentas de la casa y el racionamiento en el consumo de gas y electricidad. En ese instante, Monica entra en la sala perseguida por Drishogue. La muchacha trata de librarse del apasionado abrazo de su novio y le emplaza a retomar su juego de enamorados esa misma noche, ya que debe asistir a un cursillo de primeros auxilios. Feelim, que ha estado

observando la escena amorosa, recrimina a su hijo en un pasaje en el que O'Casey nos muestra una vez más su confianza en el progreso del comunismo soviético:

FEELIM. For goodness' sake go a little more orderly—we're not in Russia now.
DRISHOGUE. Wish to God we were.
FEELIM [*sarcastically*]. Perfection there, eh?
DRISHOGUE. Far from it; only a hard, bitter, glorious struggle towards it.
(O'Casey, op. cit., 46).

Es entonces cuando Mrs Watchit regresa a escena para presentar a Drishogue a Mrs Deeda Tutting, una mujer de mediana edad de aspecto severo. Ha acudido para tratar de convencer al joven de que el sueño comunista es una utopía perdida. Según afirma, ha trabajado junto a su marido en la Unión Soviética y ha sido testigo del miedo y de la miseria que atenazan a la población. En la escena que sigue se concentra toda la tensión ideológica del primer acto, y podremos constatar una vez más el afán didáctico de O'Casey, que tratará de convencer a la audiencia de la justicia de las tesis comunistas. De este modo, observamos en la respuesta de Drishogue la obstinada convicción de nuestro autor por tratar de minimizar las penurias y la falta de libertad del régimen comunista soviético, ya que el joven considera que la situación es incluso peor en Gran Bretaña que en Rusia:

DRISHOGUE. Others with eyes as clear as yours, lady, have seen brighter and manlier things there. The fear you say you saw may have been the deep, dark fire of courage [...] If you want, woman, to see fear in th' eye, the pinched and pallid face, the shrunken figure, the tattered garment, ribbed to welcome every gusty wintry wind, look here at home—you'll find them plentiful in every town and city!
(O'Casey, op. cit., 48).

Deeda trata de convencer al joven de que sus afirmaciones acerca de la dureza del régimen soviético son ciertas. Les cuenta cómo su esposo se convirtió en disidente y fue por ello internado en un campo de concentración. Feelim da la razón a la dama, afirmando que eso sucede cuando el mundo da la espalda a Dios. Drishogue se muestra reacio a creer en las manifestaciones de Deeda, exculpando a

Stalin de los supuestos abusos cometidos en la Unión Soviética. La polémica degenera en una apología del régimen nacionalsocialista alemán por parte de Deeda, la cual considera que es superior al comunismo soviético en muchos aspectos. Insiste en que bajo la presuntuosa fachada del régimen soviético se esconde el caos y la incompetencia, y que la mejor solución será entrar en guerra contra el Ejército Rojo para derrocar al comunismo soviético. La airada reacción de Drishogue, en la que adivinamos la opinión de nuestro dramaturgo, constituye una advertencia a todos aquéllos que discrepen de la fortaleza y de la heroicidad de la Unión Soviética: “Woe unto any nation making war on the Soviet Union! She will slash open the snout, and tear out the guts of any power crossing her borders!” (O’Casey, op. cit., 51).

Deeda no se deja impresionar por las bravatas de Drishogue, al que acusa de ingenuo por no querer aceptar las penosas condiciones de vida de los trabajadores soviéticos. En nuestra opinión, la intransigencia del joven puede llegar a resultar un tanto insufrible para el espectador o el lector de la obra. O’Casey muestra sin ambages su simpatía por el comunismo soviético, haciendo que la última palabra recaiga siempre en Drishogue, que se expresa de una forma ampulosa y supuestamente poética para defender hasta sus últimas consecuencias las bondades y el triunfo último del régimen comunista soviético:

DRISHOGUE [*to Deeda—fiercely*]. You waste God’s time and mine, woman. Over in the east, the people took their first fine step forward, and they look over the rim of the world now. [...] Our spring will still have many a frosty morning and a frosty night, our summers hot hold many a burden for us; our autumn glory will still be tinged with many a starless night. [...] But winter’s night of hopeless woe is gone forever, and the people’s energetic joy shall sound like well-cast bells through every passing season! (O’Casey, op. cit., 52).

El acto concluye con la entrada de Dame Hatherleigh, que interrumpe la discusión para apremiarles a que acudan a apagar un fuego en el exterior. Feelim y el

resto de sirvientes se aprestan a acatar la orden de su señora, que pide a un desorientado Drishogue que guarde sus esfuerzos para una heroica tarea que le espera dentro de poco.

La escena que abre el segundo acto se desarrolla en el mismo lugar. Comienza a amanecer un nuevo día en la mansión de Dame Hatherleigh. Jennie y Joy conversan acerca del último bombardeo y de sus respectivas noches de amor con Edgar y Mark. Jennie abre un escritorio y extrae una botella de ginebra y dos vasos. Ambas muchachas brindan a la salud de Dame, a la que critican por la dureza de las tareas que les ha encomendado. Poco después Monica, en combinación y bata, seguida por Drishogue, de uniforme, entran en la sala. Han pasado la noche juntos y confiesan sus temores a que la guerra perturbe su relación. Drishogue afirma que debe marcharse antes de que los habitantes de la casa despierten.

El temblor en los cristales provocado por una explosión lejana les hace volver a la realidad. Drishogue abre la ventana y percibe un agradable aroma a lavanda proveniente de los campos cercanos. Monica se alarma, ya que cree en los malos augurios relacionados con el aroma de la planta, y le suplica a su novio que procure no exponerse al peligro ahora que va a convertirse en piloto de combate. En el pasaje que sigue, en el que puede entreverse un evidente sesgo antifascista, asistimos a lo que para nuestro autor representaría el ideal de justicia comunista. Drishogue se convierte en el portavoz de nuestro autor para manifestar que su ideología le impulsa a luchar no sólo por Inglaterra, sino por la humanidad, y para expresar su deseo de que las masacres provocadas en la Guerra Civil española por parte de las tropas nazis no vuelvan a repetirse:

DRISHOGUE [...] I'm fighting for the people. I'm fighting against the stormy pillagers who blackened the time-old walls of Guernica, and tore them down; who loaded their cannon in th' name of Christ to kill the best men Spain could boast of; who stripped the olive groves and tore up orange trees to make deep graves for men, heaping the women on the men, and the children on the women. I was too young then to go out armed for battle, but time has lengthened an arm long enough to pull the Heinkels and the Dorniers out of the sky, and send them tumbling down to hell!
(O'Casey, op. cit., 61).

Cuando ambos se están despidiendo aparece en escena Abraham Penrhyn, padre de Monica, a la cual reprende por estar junto a Drishogue. Monica le reprocha el no haberse comportado como un buen marido con su pobre madre muerta, y como un padre con ella, afirmando que desde que tenía 10 años sólo Dame Hatherleigh ha cuidado de ella. En ese momento aparece Feelim, que reprende a Abraham por haber abandonado sus labores como agricultor. La relación entra ambos hombres no parece ser muy fluida, pero tienen en común su disconformidad con el noviazgo entre sus respectivos hijos. Feelim pone a los "Home Guardsmen" que hacen instrucción afuera como ejemplo de entrega y patriotismo, y les alerta del grave peligro de invasión que existe y de que las labores en la mansión progresan con demasiada lentitud.

Obviando de nuevo otra de las escenas cómicas que poco o nada aportan al desarrollo de la trama, vemos que al poco tiempo entran en escena Mark y Michael, con pintura de seguridad y cinta adhesiva para proteger los cristales de la sala de posibles bombardeos. También aparecen Mrs Watchit y Mr Constant, un hombre de aspecto tímido, quejándose de las restricciones del gobierno para sacar su dinero del país. Suplica a Dame que utilice sus influencias para conseguir enviar a su esposa, que cree estar embarazada, a los Estados Unidos, en caso de invasión alemana. Dame se excusa alegando que todos ellos han de comportarse con patriotismo y sumar sus fuerzas para defenderse del enemigo.

Poco después uno de los hombres les comenta angustiado que los alemanes han bombardeado Londres, y que el “East End” ha sido la zona más perjudicada. Afirma que las mujeres y los niños están atemorizados, por lo que ruega a la dama les conceda asilo en la mansión. Michael se muestra indignado al considerar que no tienen armas con que defenderse del enemigo, y Dame opina que su deber es luchar en lugar de buscar refugio. En ese momento el agente Dillery entra apresuradamente para informarles de que los americanos han enviado al gobierno británico un cargamento de armas para defenderse de la invasión. Feelim, exaltado, arenga a los presentes para proseguir con los preparativos, y la multitud que espera en el exterior acoge la noticia con júbilo.

La emoción que flota en el ambiente se desvanece repentinamente cuando Dame Hatherleigh recibe por medio de un telegrama la noticia de que una amiga acaba de perder a su esposo en la guerra. Feelim intenta consolarla, haciéndole participe de las múltiples pérdidas que se están produciendo en cada una de las familias del país. Es entonces cuando entra en escena Drishogue, acompañado de una entristecida Monica. El joven les informa de que tienen orden de incorporarse de inmediato a su escuadrón para entrar en combate. Drishoghe se despide de su padre y de Dame, los cuales deciden marcharse un instante para dejar a los jóvenes un momento de intimidad. Edgar, acompañado por Jennie, aparece para despedirse de Dame, Feelim y el resto de personajes. En las acotaciones el autor hace especial énfasis en los efectos de iluminación y sonido que han de simultanearse a continuación. El zumbido de bombarderos alemanes que sobrevuelan el cielo de Londres aparece acompañado de los acordes de “La cabalgata de las Walkirias”, mientras que a través de los ventanales se observan destellos luminosos de la

artillería antiaérea y explosiones cercanas. Como vemos, O'Casey concluye el acto con un efecto propio del teatro de vanguardia, por lo que a tenor de su eficacia no creo casual que algunas décadas después apareciera una escena muy similar con el mismo acompañamiento musical en un film sobre la guerra de Vietnam.⁷¹

El acto toca a su fin con la multitud entonando un canto de despedida a los aviadores en el que se les exhorta a combatir por Inglaterra. Entre tanto, la pieza musical alcanza su punto más álgido cuando Feelim y el resto de los personajes salen apresuradamente para tratar de minimizar los efectos del bombardeo, dejando sola a Dame contemplando las llamas provocadas por las explosiones que comienzan a extenderse en el exterior.

El tercer y último acto de la obra se abre con la misma sala transformada en una especie de fábrica de armamento, con maquinaria en el lugar en el que antes ocupaban cortinajes y elegante mobiliario. La ventana central aparece reforzada con sacos de arena y vemos a Dame Hatherleigh permanecer de pie lánguida ante ésta, como si no se hubiera movido de allí desde el final del acto anterior. A la izquierda de la sala se encuentra Feelim, afanado en escribir un informe. Para su regocijo, Mark le informa de que las bajas en las filas enemigas son mayores que en las de sus compatriotas. Al marcharse a descansar, Mark se dirige a Dame para aconsejarla no

⁷¹ Históricamente la pieza del compositor alemán Richard Wagner se ha relacionado con alguna acción bélica, probablemente por la evidente carga épica que encierra la composición musical. Se dice que la *Cabalgata de las Walquirias* fue retransmitida por las radios de onda corta de un grupo de tanques alemanes antes de lanzar un ataque durante la batalla de Memel en la Segunda Guerra Mundial. También sirvió para acompañar varias ediciones de *Die Deutsche Wochenschau*, el noticiario de guerra alemán, en especial aquellas que narraban escenas de los bombardeos de la *Luftwaffe*. La pieza ha sido recurrentemente utilizada en películas y programas de televisión. En los comienzos de Hollywood, la partitura original aparece en la película de D. W. Griffith *The Birth of a Nation* (1915), aunque ciertamente ha pasado a la historia de la cinematografía por su uso en el film de Francis Ford Coppola *Apocalypse Now* (1979), donde sirve de banda sonora al ataque de un poblado vietnamita por parte de una escuadrilla de helicópteros estadounidenses. Es evidente que el director norteamericano conocía las implicaciones bélicas de la melodía de Wagner, pero no considero tan seguro que supiera de su utilización en la escena de *Oak Leaves* que acabo de comentar.

mantenerse tan cerca de la ventana, pero la mujer parece abstraída en sus pensamientos y no le presta demasiada atención. Manifiesta su preocupación por el estado de su hijo Edgar, y confiesa haber visto presencias fantasmales bailando ante ella cada vez que anochece. Feelim, alarmado por la fragilidad de la salud mental de Dame, intenta confortarla, pero la mujer rechaza violentamente su ayuda. Acusa a Feelim y a sus paisanos irlandeses de egoísmo por no haber colaborado con los británicos para combatir a los alemanes.

Un capataz irlandés entra en la sala para informar al mayordomo que han fallecido dos pilotos en el aeródromo. Feelim se alarma al conocer que uno de ellos llevaba una cadena con un pequeño ángel, señal de que el fallecido era católico, y que probablemente se trataba de Edgar. En el pasaje que sigue O'Casey hace referencia al autoritarismo de Eamon De Valera, figura, como ya vimos, prominente en la lucha por la independencia de Irlanda, y por quien nuestro autor nunca mostró una especial simpatía. Feelim polemiza acerca de la labor del político en la historia reciente de Irlanda, mientras que el capataz opta por defender los logros conseguidos por De Valera, y recalca que ya no se encuentran hombres como él en la nación. Una vez más ha de ser el personaje que actúe como portavoz de O'Casey, en este caso el mayordomo Feelim, el que se arroga el peso de la razón, dejando desarmado de argumentos al capataz, que finalmente optará por marcharse. En la crítica de Felim podremos observar que no priman tanto los argumentos políticos como los religiosos, referidos al nacionalcatolicismo instalado en el poder a raíz de la independencia de Irlanda: "Don't I know that well—leadin' th' country to ruin an' revolution! Turnin' th' poor people into shock brigades of confraternities an' holy

sight-seein' sodalities, so that they're numb with kneelin', an' hoarse with th' dint of reciting litany an' prayer!" (O'Casey, op. cit., 91).

Momentos después entran en escena Joy, Mrs. Watchit y algunas de las voluntarias arrastrando dentro de la sala a un muchacho llamado Pobjoy, al que acusan de objetor de conciencia y de obstaculizar sistemáticamente el trabajo que las muchachas realizan en el entorno de la mansión. De acuerdo con sus convicciones, Pobjoy manifiesta su rechazo por la violencia y por las labores que indirectamente conduzcan a la muerte de otras personas. En este caso, Feelim muestra una actitud comprensiva hacia la violencia, a la cual considera como algo innato en la vida del ser humano: "[...] but life is full of violence, and we're in the middle of life. Birth is noisy, and death isn't quite a quiet thing [...]" (O'Casey, op. cit., 94).

Con todo, discrepamos de la opinión de la ya mencionada Bernice Schrank, la cual sostiene en su artículo titulado "The Politics of O'Casey War Plays: Pacifism and Progress in *The Silver Tassie* and *Oak Leaves and Lavender*" que el autor mantiene la misma actitud con respecto a la violencia que su personaje Feelim: "The clearest summary view of O'Casey's attitude toward violence occurs in *Oak Leaves and Lavender* when Feelim O'Morrigan argues that violence is not aberrational, but an implicit condition of life. [...] Feelim observation that violence is at the heart of all life might easily be O'Casey's." (Schrank, 1995: 76). A pesar de que la obra que nos ocupa contiene una indiscutible carga política, no podemos compartir la visión de Bernice Schrank en relación con la supuesta apología de la violencia realizada por el autor. En nuestra opinión, O'Casey se limita a reflejar una realidad evidente en la historia de la humanidad, que por desgracia se estaba repitiendo durante los primeros años de la década de 1940. Aun cuando *Oak Leaves* contiene una referencia explícita

a la violencia que conllevan las guerras, considero que el objetivo fundamental de nuestro autor a lo largo de la obra consiste más bien en efectuar un retrato personal y una denuncia puntual de las diferentes actitudes hacia la guerra contra el totalitarismo fascista que se empeñaba en extender sus garras por todo el continente europeo. Además, y desde su conciencia de clase, O'Casey arremete en *Oak Leaves* contra aquellos que habían buscado la protección de sus mansiones señoriales para escapar del compromiso que mantenía unida a la nación en una gran causa común, tratando de minimizar los efectos de una inminente la invasión alemana. En una carta remitida a Ronald G. Rollins el 2 de octubre de 1959 el dramaturgo comenta este último aspecto, considerando que la guerra que describe en la obra era el inevitable precio a pagar por preservar a las futuras generaciones de la amenaza del fascismo:

Oak Leaves and Lavender. Right, on the whole. Life must become brutal in strife, otherwise it wouldn't be any damned good: one side would never get the other one down. [...] However, the last wasn't a war for us—it was a fight for life, and it had to be waged; and if we had lost it, whatever good there was in man would have gone. As for 'gracious living'—this in a manor house here and a manor house there is not 'gracious living' but a selfish indulgence paid for in the sweat from other faces. To have a condition of gracious living, the whole nation must share it—all the people, at the time. (Rollins, 1979: 109-10).

Un poco más adelante, Feelim se sorprende de la falta de valores del objetor Pobjoy, el cual manifiesta su indiferencia ante las grandes figuras de la historia británica, como Shakespeare o Nelson. La conversación degenera en una reprimenda de los presentes hacia la postura del pueblo irlandés, representado por Feelim, con respecto a la ayuda prestada al pueblo británico durante la Segunda Guerra Mundial. Una mujer anciana interviene para acusar a los irlandeses de oportunismo y cobardía, y alaba la actitud de los habitantes del Ulster por haber permanecido leales a la corona británica. Viéndose atacado por múltiples flancos, Feelim saca a relucir su orgullo patrio y comienza a defender con vehemencia a sus compatriotas recordando

a los presentes la valentía de las tropas irlandesas, que tradicionalmente combatieron del lado de los monarcas ingleses en todas las batallas desde la Edad Media hasta la Primera Guerra Mundial. Como vemos, O'Casey se muestra en este punto de la obra especialmente interesado en evitar la tentación que parte de su audiencia pudiera tener de atacar la ambigüedad del pueblo irlandés durante la Segunda Guerra Mundial. Para ello, Feelim va a erigirse en representante del sentimiento patriótico irlandés, recordando al resto de los personajes las injusticias que han aquejado a su pueblo a lo largo de la historia. El personaje recuerda con amargura la abnegación de los soldados irlandeses, que no dudaron en sacrificar sus vidas por Gran Bretaña mientras que los terratenientes ingleses pagaban esa fidelidad expulsando a los colonos irlandeses de sus propias tierras.

En ese momento entra en escena Abraham Penrhyn, enfurecido con Feelim por no haber enviado a los hombres de la casa a sofocar el incendio de su granja. Éste intenta consolarle diciéndole que se sentirá mejor si empuña un arma para luchar contra los alemanes. Casi al mismo tiempo Monica, abatida y desolada, acude para comunicar que otro de los fallecidos en el accidente de aviación fue Drishogue, y que Jennie también murió al intentar salvar de las llamas a Edgar. Como no podía ser de otra forma, Feelim afronta la mala noticia con entereza. Monica también le comunica que Dame está sucumbiendo al dolor al conocer la noticia del fallecimiento de su hijo. El funeral va a tener lugar en breves instantes y los féretros aparecen cubiertos con la bandera británica. Monica ha colocado una cinta de seda verde en la bandera que cubre el ataúd de Drishogue, en honor a su origen irlandés. Feelim manifiesta su deseo de vengar la muerte de su hijo en términos que podrían

resultar ridículos para un hombre de su edad, pero que muestran su heroica determinación de no ceder ante el avance de los alemanes:

[...] Th' damned villains, bloodied all over with th' rent-out lives of child and woman! They owe Feelim O'Morrigan a son; an', be Christ! Old as he is, he'll help to make them pay to th' uttermost farthing in th' blood of their youngest an' their best! Let their bombs explode, an' wreck an' tear, an' tumble everything! It'll take more than they can make an' carry to punch us out of where we stand to fight them!
(O'Casey, op. cit., 106).

Monica le confiesa a su suegro que no todo está perdido, ya que está embarazada y que ambos se casaron por lo civil un mes antes del fallecimiento de Drishogue. Prefirieron no comunicar su decisión porque ambos consuegros se negaban a aceptar la relación de sus respectivos hijos. Feelim no acepta la noticia, ya que, como católico, cree que ese matrimonio no es legal. Mark interviene para defender a Monica y proclamar que el hijo fruto de su amor será adoptado por toda la comunidad.

Mientras tanto, comienza a oírse en el exterior el sonido de una banda de cornetas y tambores interpretando una melodía que invita al luto por los fallecidos. Los ataúdes, portados a hombros de agricultores locales y "Home Guardsmen", son introducidos en la sala. A la cabeza del cortejo fúnebre se sitúan Dame Hatherleigh, Monica y Feelim. Todos los presentes dedican unas palabras de lamento por los jóvenes fallecidos, y lentamente abandonan la escena, a excepción de Dame, que permanece en el mismo lugar que al comenzar el acto, mirando hacia el ventanal en actitud retraída. Cuando la música se desvanece en la distancia, el capataz hace sonar un silbato, y la maquinaria industrial instalada en el salón se pone por primera vez en funcionamiento. Tras unos instantes de frenética actividad, la sala se oscurece y, con instrucciones precisas en las acotaciones, llegamos a la última escena en la que el realismo deja paso al simbolismo que predominaba en el prelude de la obra. Los

bailarines espectrales vuelven a hacer presencia, situándose cerca de Dame, la cual no parece ser consciente de la aparición de los espíritus del pasado. En ese momento, una de las damas pregunta a su pareja si oye a lo lejos el sonido de una melodía triste. El caballero trata de tranquilizar a la dama afirmando que se trata de almas que buscan compañía en el reino de las sombras.

En un pasaje en el que se manifiesta la voluntad del dramaturgo por mantener encendida la llama de la esperanza, Dame afirma que la vida debe continuar a pesar de la muerte y de la destrucción: “[...] sweet lavender rears tops of gentle purple; many a sturdy oak shall strut from a dying acorn; and a maiden’s lips still quiver for a kiss.” (O’Casey, op. cit., 111). En idéntico sentido, otro de los bailarines afirma que la lavanda florecerá de nuevo y que las hojas de roble desafiarán la tempestad, con lo que el significado del título de la obra se hace finalmente patente simbolizando, en nuestra opinión, el renacer de la vida y la capacidad de recuperación del pueblo británico tras el desastre de la guerra. Dame Hatherleigh, que parece haberse convertido en una más de las presencias fantasmales, se dirige a ellas manifestando su deseo de reunirse muy pronto con su hijo. La obra concluye con los bailarines danzando de nuevo el “minuet” con la misma lentitud y artificialidad que en el prelude de la obra, mientras que en el exterior de la mansión se escucha de nuevo el suave canto de la vendedora ambulante ofreciendo lavanda a los paseantes.

La conclusión que podemos extraer de la tercera y última de las obras “comunistas” de O’Casey es que se ha variado el enfoque para dar protagonismo a los combatientes británicos de la gran cruzada antifascista que supuso la Segunda Guerra Mundial. Comparto de nuevo la apreciación de Michael Habart, que

considera a este respecto que “*Lavanda y hojas de roble* saludará muy altamente el heroísmo de los combatientes de la guerra antifascista.” (Habart, 1969: 16).

Por medio del protagonista Drishogue, el autor hace una especial mención a las virtudes del comunismo soviético, glosadas en términos cuasi-épicas al final del primer acto en la polémica que el joven comunista mantiene con la disidente Mrs Deeda Tutting. En mi opinión, el autor simplifica conscientemente a lo largo de la obra la confrontación ideológica entre el comunismo y el fascismo, pretendiendo que la audiencia tome partido inmediatamente por la primera de las ideologías sin cuestionarse el cómo ni el por qué de sus supuestas virtudes, por lo que coincidimos con Michelle C. Paull cuando afirma que el debate ideológico que O’Casey mantiene en su obra es un tanto estéril:

Such ideological debates about the merits of Soviet communism or any ‘value’ of Fascism cannot be resolved in any meaningful way within the time frame of a play or within the arena of the theatre – nor should the audience expect them to be. The illuminated swastika marks a point of political attention for O’Casey’s audience, but not a moment of ideological resolution. The swastika functions as a kind of ‘warning light’ to the audience; arguments on stage solve nothing. Such discussions of political ideology need to take place off stage, outside the arena of the theatre and in the audience’s own homes and lives.⁷²

Por ello, considero que el mensaje de O’Casey carece de credibilidad, al hacer que la obra cobre por momentos una dimensión excesivamente propagandista que, a nuestro entender, repercute en la calidad de la misma. De este modo, no es de extrañar que éste sea uno de los trabajos menos conocidos por el público en general y del que menos representaciones se han llevado a cabo tras su publicación en la década de 1940.

⁷² Podemos consultar esta y otras consideraciones acerca de *Oak Leaves and Lavender* en Paull, Michelle C. “O’Casey’s Plays Without a Theatre” *Drummings: A Journal of O’Casey Studies*. En www.seanocasey.co.uk/articles.htm

Como aspectos positivos, y coincidiendo con el mencionado Saros Cowasjee, podemos destacar que el preludeo y el epílogo que cierra el tercer acto proporcionan un sentido de unidad a la trama y ayudan a mantener la coherencia general de la transición entre los estilos simbolista y realista que configuran el conjunto de la obra. Por medio del parlamento de los espíritus dieciochescos, el autor pretende reconciliarse con su patria de adopción, haciendo suya la máxima del poeta latino Horacio que proclamaba “dulce et decorum est pro patria mori”, al darnos a entender que merece la pena defender hasta la muerte el ideal que representa ser un ciudadano británico libre. Sin embargo, mi opinión acerca de *Oak Leaves* es que nos encontramos ante un drama fallido, dado que el excesivo número de escenas irrelevantes y supuestamente cómicas que el autor incluye con el objeto de reforzar una línea argumental ya de por sí débil aporta bastante poco al conjunto de la obra y retrasa innecesariamente el desenlace de la misma. Christopher Murray cree que la obra fue una de las mayores decepciones en la trayectoria de nuestro dramaturgo: “*Oak Leaves* was the greatest flop of O’Casey’s life.” (Murray, 2004: 299). De idéntico tono es la opinión de Gabrielle H. Cody, al considerar que nuestro dramaturgo desperdió la oportunidad que le brindaba el momento histórico para construir una trama creíble en lugar de intentar adoctrinar al público británico: “When *Oak Leaves and Lavender* was staged in London in 1947, there was a clear indication that somehow he had missed the historical moment, and his production was a major flop. It seemed that O’Casey, the estranged Irishman living in England’s puritanical society had little to say to English audiences.” (Cody, 2007: 984-5).

Hugh Hunt, por su parte, considera que *Oak Leaves* es uno de los trabajos más flojos en el conjunto de la obra dramática de O’Casey. Hunt incide en el

desencanto que la obra supuso para el dramaturgo, destacando que el propio O'Casey llegó a reconocer en su ámbito privado que la obra había supuesto un fracaso sobre el que debía reflexionar de cara a futuros trabajos:

If *Red Roses For Me* is possibly the best of his exile plays, *Oak Leaves and Lavender* is the least good. O'Casey himself acknowledged it as a failure in a letter written on 28 May 1947 to his son Breon: 'I myself have left more failures behind me (what other called failures) than I bother to sit down to count. Even today, I leave behind me the failure of *Oak Leaves and Lavender*, having learned a lot from it which I hope may serve me in the future.'

(Hunt, 1980: 113).

En líneas generales, y para concluir con el análisis de esta obra, coincidimos con Cowasjee en su crítica a la debilidad en el diseño del personaje protagonista Drishogue en comparación con la vivacidad que nos transmitían los principales personajes comunistas de las obras anteriores:

Apart from the fine characterisation of Feelim, and a certain amount of skill in weaving dance, music, song, and humour into the structure of the play (which was done much better in *Red Roses for Me*), there is nothing to interest us even moderately. Drishogue, the spiritual descendant of the Dreamer, Jack, and Ayamonn, is as flat a character as one could conceive. He is a Communist, and we don't blame him for that; he has no love for England, and we are not bothered about that; he is fighting Nazi Fascism, and we applaud him for that; but he is a conceited and opinionated bore, and this we cannot forgive.

(Cowasjee, 1966: 83).

Una vez analizados los planteamientos comunistas en las tres obras de este capítulo, considero haber aportado suficientes argumentos que demuestran que la denominación más idónea para dichos trabajos habría sido el de "obras antifascistas" en lugar de "obras comunistas", ya que, en mi opinión, esa fue la intención original de nuestro dramaturgo. Mediante este conjunto de trabajos, O'Casey hizo patente, por un lado, su afán de denunciar con contundencia los abusos del fascismo instalado en algunas sociedades europeas, y por otro, prevenir de su posible extensión a lo

largo y ancho del continente en un momento histórico en que la sociedad occidental era rehén de la creciente amenaza del nazismo propugnado por Adolf Hitler.

Como ya vimos en la primera de las obras en discusión, *The Star Turns Red*, la pretensión fundamental de O'Casey es hacernos ver que sólo el proletariado marxista es quien en realidad defiende el establecimiento de un modelo de sociedad en la que imperen la justicia y la solidaridad, mientras que los partidarios de la Iglesia Católica y las fuerzas paramilitares fascistas se afanan por mantener el *statu quo* en una sociedad en la que el campen a sus anchas el capitalismo y una moralidad alejada de los postulados del cristianismo primigenio. Ya apuntamos en la página 308 que tratar de catalogar *The Star* como un producto teatral de propaganda puramente marxista sería una simplificación que dudo hubiera sido a priori la intención principal del autor, ya que la obra no pretende incidir en el marxismo como un hecho teórico y alejado del mundo real, sino que ofrece ejemplos palpables de esas teorías, creando un clima favorable a la lucha antifascista de la clase obrera.

En la segunda de las obras estudiadas en el presente capítulo, *Red Roses for Me*, política y religión aparecen convenientemente entrelazados, en mi opinión con el objetivo de ensalzar el verdadero conflicto político existente: la opresión de la clase proletaria irlandesa a manos de una minoría patronal burguesa que se niega a conceder a los trabajadores un aumento ridículo de sueldo. Según hemos podido comprobar, es evidente la crítica de nuestro dramaturgo a una moral dogmática que refrena al pueblo irlandés, y por extensión, a toda la sociedad de su tiempo, de caminar con paso decidido hacia la tan necesaria liberación social.

Como ya vimos, *Red Roses for Me* entraña una perspicaz vuelta de tuerca en el empeño de nuestro autor por combatir el fascismo en cualquiera de sus formas. La

obra constituye una llamada desesperada a la lucha de clases en una sociedad acostumbrada a dar la espalda a los conflictos sociales, al ensalzar la nobleza de los trabajadores en lucha contra las fuerzas de la represión. En este caso, como ya hemos demostrado, O'Casey realiza una denuncia mucho más sutil que en *The Star Turns Red* de la connivencia de la oligarquía irlandesa con la iglesia católica en su intento por mantener subyugada a la sufrida clase trabajadora irlandesa. El fascismo ya no se nos muestra con el uniforme de los grupos paramilitares que, como en *The Star Turns Red*, amenazaban con extender el terror si se alteraba el orden imperante hasta el momento. En *Red Roses* el fascismo aparece revestido con los ropajes de un capitalismo despiadado, incapaz de empatizar mínimamente con la clase obrera.

En el caso de *Oak Leaves*, tercera y última de las obras en que la ideología de nuestro autor se muestra de una forma más evidente, la conclusión que podemos extraer es que O'Casey se desvía conscientemente del esquema seguido en sus dos obras anteriores para dar protagonismo al heroísmo de los combatientes británicos durante la gran cruzada antifascista que supuso la Segunda Guerra Mundial.

Antes de concluir el presente capítulo creo conveniente hacer una reflexión muy breve acerca de la vigencia de las obras de Sean O'Casey en el panorama teatral en los albores del siglo XXI. Tras varios años de investigación minuciosa sobre la obra del dramaturgo irlandés he llegado a la conclusión de que, por desgracia para el mundo del teatro, la puesta en escena de las obras del autor ha decaído en los últimos tiempos, salvando las honrosas excepciones ya reseñadas en el capítulo III. Por los datos de los que disponemos, no se tiene previsto incluir ninguna de las obras de O'Casey ni en las futuras programaciones de los distintos festivales internacionales de artes escénicas ni de ningún teatro de referencia ya sea en Europa o en Estados

Unidos. Resultaría ciertamente amargo aceptar que tanto los programadores culturales como la crítica literaria actual puedan llegar a considerar la obra de O'Casey como un fenómeno provinciano, fruto de un momento histórico superado y sin relación con el mundo actual. En nuestra opinión, su denuncia sigue plenamente vigente en el mundo en el que vivimos, que ha sido incapaz de poner fin a las desigualdades, la injusticia y la falta de libertad, y que se muestra reticente al compromiso desinteresado por las necesidades ajenas.

Desde su muerte en 1964, echamos en falta figuras de su talla en el panorama teatral contemporáneo. El tiempo transcurrido desde entonces no ha hecho sino dejar al descubierto las carencias de un presente que pretendíamos feliz y opulento, convirtiendo el legado del dramaturgo en el testimonio de un mundo que ha evolucionado con rapidez en lo tecnológico pero no en su vertiente moral ni en su ética. Tan reales son las reuniones de obreros y personajes populares en las obras del dramaturgo irlandés como lo son las manifestaciones de indignados en nuestras calles y plazas, hechos que convierten el universo dublinés del autor en un irónico precedente del presente desesperanzado en que vivimos. De este modo, comprobamos cómo la inequidad del Dublín más clasista contra la que se rebeló nuestro dramaturgo se ha extendido en nuestra sociedad como un cáncer al que es casi imposible encontrar una cura: la nefasta crisis que nos atenaza no es más que un fidedigno reflejo de los atropellos que O'Casey se atrevió a denunciar en sus obras hace ya casi un siglo, dejando al descubierto las miserias y los vicios de los habitantes de una Irlanda que comenzaba a dar sus primeros pasos como nación soberana tras muchos siglos de dominio británico. O'Casey siempre consideró que podría hacer de la ironía, la música y la canción algunas de sus principales señas de

identidad y vías de escape a la desesperación, como en su día reflejó Arthur Miller: “That was the thing about O’Casey, his gift of laughter that left you in tears for the human race. What high seriousness that was, to be able to release simultaneously his wrath at injustice, his wild joy in the language he was blessed with, and all of it wreathed in ironical wit and the deepest sorrow.” (O’Casey, 1998: X).

Hoy, el medio siglo transcurrido desde su fallecimiento no hace sino demostrar lo poco que nuestra sociedad ha avanzado. El dramaturgo vivió una época que ahora, por desgracia, vuelve a repetirse. O’Casey buscó un destello de dignidad en sus personajes principales, enfrentándolos a idealistas de salón, sacerdotes sin temor de Dios y burgueses cómodamente instalados en la misma torre de marfil desde la que los políticos que hoy nos gobiernan continúan controlando nuestros destinos. Aunque los que amamos el teatro creamos que el sentimiento humanístico que el dramaturgo desplegó a lo largo de su trayectoria teatral permanece intacto, lamentamos la ausencia de alguien dispuesto a dar un paso adelante, a recoger el testigo por él dejado y levantar acta literaria del desconcierto en que nos ha sumido el matrimonio de conveniencia entre una democracia complaciente y un capitalismo instalado en el poder con total impunidad.

Por todo ello, creo que podría resultar ciertamente ilustrativo finalizar el capítulo haciendo más por última vez las acertadas reflexiones del mencionado Michel Habart acerca de la vocación decidida de cambio social que nuestro dramaturgo deseó impulsar a lo largo de su vida y su obra, de las enseñanzas que podríamos extraer de la misma, y de la valiosa aportación que para la literatura de nuestro tiempo supone la obra de Sean O’Casey:

“O’Casey, dice Hug Walpole, es un tipo de escritor incómodo”. Y es verdad: plantea al director difíciles problemas. ¿No es ésta, quizás, una de las razones por la cual ese extraordinario creador de tipos es tan poco y a menudo tan mal escenificado? “Incómodas” son esta obra, esos retos, en los que O’Casey tiene necesidad de dar toda la medida de su voz. Drama policial con *The Shadow of a Gunman*, drama familiar con *Juno and the Paycock*, drama épico con *The Plough and the Stars*, drama activista con *The Star Turns Red*, elegíaco con *Red Roses for Me*, etc., la obra de O’Casey es, en verdad, de un incómodo eclecticismo. (Habart, 24)

CONCLUSIONES

No hace demasiados años el prestigioso crítico teatral José Monleón escribía que “el teatro nombra y afronta el caos. No para sustituirlo, como sucede con el mal teatro, por un orden doctrinario, que conjuga los comportamientos como ilustraciones de unos conceptos establecidos, sino para alzar las preguntas, para hurgar en los conflictos, para mostrar la perplejidad e implicar la razón y la emoción en la interpretación de la existencia humana y las relaciones sociales.”⁷³ Creo que las palabras de Monleón constituyen una reflexión muy oportuna que sirve para ilustrar mi propósito en este trabajo: analizar los puntos en común existentes en las obras teatrales de una serie de autores que coincidieron en basar su labor literaria sobre tales parámetros: alzar la voz, plantearse preguntas incómodas y desordenar las conciencias de la sociedad.

En uno de los versos de Day-Lewis con los que abría la tesis, el poeta británico exponía que “It is the logic of our times / That we who lived by honest dreams / Defend the bad against the worse”; es decir, el momento histórico, “la lógica de nuestro tiempo”, condiciona la tarea del intelectual, haciendo que la literatura y el arte en general deban necesariamente tomar partido en tiempos de dificultad. Retomando las palabras de José Monleón, el teatro ha de nombrar y afrontar el caos, ha de explorar sin miedo los conflictos para marcar la dirección a seguir a aquellos que tienen la responsabilidad de resolverlos.

⁷³ Monleón, José. “2007. ¿Por qué el teatro?” *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*. Invierno 2007, pp. 11-12.

Creo haber demostrado como válida mi hipótesis de trabajo según la cual un gran número de intelectuales, poetas y dramaturgos a nivel internacional, entre ellos Sean O'Casey, se dejaron seducir por una idea, por un sistema y que, sin caer en lo doctrinario, pusieron su talento al servicio de una causa que consideraron justa. Desde un principio se tuvo presente que este trabajo tendría que basar sus fundamentos en un marco teórico en el que la literatura y la historia habrían de entremezclarse necesariamente, por lo que me fijé como objetivo fundamental el analizar y establecer los motivos comunes y las posibles divergencias existentes en la obra literaria de Sean O'Casey en relación con la de algunos de los autores más significativos adscritos a la corriente cultivada fundamentalmente durante las décadas centrales del pasado siglo, y catalogada posteriormente por la crítica con la ambigua etiqueta de "literatura de compromiso". A este respecto, he entendido que sería necesario utilizar como referencia determinadas manifestaciones culturales de aquel momento, como fueron los grandes congresos de intelectuales celebrados a lo largo de la década de 1930 en Moscú, París y Madrid, y concentrarme en la labor de denuncia internacional llevada a cabo por un numeroso y heterogéneo grupo de escritores ante acontecimientos de relevancia a escala mundial como la Guerra Civil española. Dejando en un segundo plano la crítica estrictamente política fundamentada en postulados izquierdistas, muchos de aquellos intelectuales optaron por mostrar su descontento con el devenir de los acontecimientos que, a lo largo de la década de 1930, iban a desembocar inexorablemente en la crisis, la supresión de libertades democráticas y la guerra a escala global.

De este modo, se ha creído conveniente llevar a cabo un trabajo comparativo con algunos dramaturgos que, al igual que O'Casey, mostraron un compromiso tanto

político como social acorde con las circunstancias del momento histórico. En relación a todo ello, no podemos olvidarnos de la etiqueta “teatro comprometido” como variante de la “literatura de compromiso” a la que hacen honor no sólo el autor objeto de mi tesis, sino otros grandes nombres del teatro universal como Bertolt Brecht, Lillian Hellman, Arthur Miller o Clifford O’Casey. Todos estos dramaturgos cultivaron un tipo de teatro con evidentes puntos en común pero también con diferencias notables. Esta sección ha tenido como objetivo primario el de contribuir a situar en su justa medida a nuestro dramaturgo, al mostrar los paralelismos, disparidades y las evidentes influencias existentes entre su obra y la de todos los autores anteriormente reseñados. Considero haber aportado las pruebas suficientes a lo largo del segundo capítulo de la tesis para demostrar que la obra de Sean O’Casey nunca constituyó un caso aislado en el panorama teatral de su época, dadas las múltiples influencias tanto temáticas como estilísticas que vinculan su obra con la de dramaturgos a priori tan dispares como Ibsen, Strindberg, Brecht, Hellman, o Miller. A pesar de las necesarias diferencias en la praxis teatral de cada uno de estos autores, todos ellos compartieron la necesidad de situar al hombre común, sus inquietudes y su lucha diaria como protagonistas de una dramaturgia que estaba evolucionando hacia presupuestos mucho más abiertamente sociales.

En la segunda parte del trabajo, me he concentrado en la biografía y en una selección de obras de Sean O’Casey, prestando atención en primer lugar a la evolución de la propuesta estética del autor a lo largo de su dilatada trayectoria teatral. Posteriormente, he abordado en profundidad uno de los temas fundamentales de la tesis: hasta qué punto los hechos históricos, pertinaces y desafiantes, han marcado los condicionantes estéticos de un autor tan complejo como O’Casey.

Nacido en el seno de una sociedad que trató de encontrar en el nacionalismo la vía de escape a los múltiples problemas que la aquejaban, nuestro autor termina imprimiendo en su obra un sello especial condicionado en gran medida por sus convicciones marxistas y su admiración por el comunismo soviético. Entiendo que la pervivencia y el interés de su obra radican precisamente en estos dos factores que dan forma a un evidente compromiso con la sociedad de su tiempo.

A tal efecto, mi objetivo fundamental a lo largo del cuarto capítulo de la tesis ha consistido en demostrar cómo en la *Trilogía Dublinesa* se encuentra ya el esbozo, tanto temático como ideológico, de algunas de las producciones que verían la luz en años posteriores. En este sentido, creo que en la crítica efectuada en dicha trilogía al nacionalismo comienza a atisbarse uno de los temas capitales que conformarán el corpus ideológico de nuestro autor: un peculiar concepto de la lucha de clases y una crítica implacable a los poderes fácticos que retrasaron el necesario progreso de Irlanda.

En el quinto y último capítulo se han dado pruebas fehacientes de la evolución ideológica efectuada por Sean O'Casey tras romper traumáticamente con su pasado nacionalista y su posterior posicionamiento como intelectual comprometido con el destino de la clase a la que sentía ligado desde su nacimiento. A raíz de su exilio en Gran Bretaña, y con el correspondiente cambio de perspectiva acerca de una realidad irlandesa con respecto a la que nunca llegó a sentirse del todo ajeno, no dudará en denunciar por medio de las obras estudiadas a lo largo del capítulo (*The Star Turns Red, Red Roses for Me, Oak Leaves and Lavender*) catalogadas por los estudiosos un tanto superficialmente como “comunistas”, los abusos a los que históricamente ha sido sometida la clase trabajadora tanto en su país como en el resto del mundo.

Partiendo de la reflexión de Bernice Schrank, que afirma que “O’Casey is a political writer whose entire corpus explores both the ways by which society may be transformed and humanized” (Schrank, 1995: 76), he basado mi hipótesis en los testimonios de diversos críticos para demostrar que nuestro autor puso su talento al servicio de una causa que puede denominarse política o humanista, pero que encaja perfectamente en el sentimiento de la época. Aunque este ha sido el principal objetivo del capítulo, he tenido en cuenta que para transmitir el mensaje el escenario tiene sus reglas y sus componentes; de este modo ha sido imprescindible dedicar el espacio que se merece a destacar aspectos tales como el análisis de la caracterización de los personajes, su aspecto físico, el decorado, la música, la canción, el color, o los efectos de luminotecnia que, entre otros, aparecen especificados con claridad en las acotaciones de las obras de O’Casey.

A tenor de los argumentos expuestos, considero haber conseguido demostrar que las obras analizadas en el quinto capítulo trascienden la categorización de simples obras comunistas para acercarse más a la catalogación de “obras antifascistas”. O’Casey demuestra en ellas su preocupación por el destino de una sociedad amenazada por un fascismo que se manifiesta de múltiples maneras (aliado con la iglesia católica en *The Star Turns Red*, como patronal que reprime al proletariado en *Red Roses for Me*, y como fantasma de la guerra que amenaza con llevar el nazismo al corazón de Gran Bretaña), haciendo del marxismo una praxis efectiva más que una formulación teórica como la que se empeñaba en airear su personaje “The Covey” en *The Plough and the Stars*.

Para concluir, querría destacar la lucidez que una vez más Christopher Murray despliega en la siguiente reflexión, con la que se resume con precisión el

compromiso que suscribió O'Casey con una sociedad amenazada por la pobreza y la opresión a lo largo de una obra notable por su variedad y su originalidad, aspectos por desgracia no muy comunes en la historia del teatro contemporáneo: "As artist, O'Casey saw his primary responsibility to do justice to life itself in all its fullness, colour and value. Ironically, but joyously too, the song of life rises up over human misery in his work. And art, he declared, is the song of life." (O'Casey, 2000: xiii).

A handwritten signature in black ink, reading "Sean O'Casey". The signature is written in a cursive style with a long horizontal line underneath the name.

BIBLIOGRAFÍA CITADA Y COMPLEMENTARIA.

I. FUENTES PRIMARIAS

- ♦ O'CASEY, Sean. *Autobiographies I. I Knock at the Door; Pictures in the Hallway; Drums under the Windows*. London: Macmillan, 1963.
- ♦ _____. *Autobiographies II. Inishfallen, Fare Thee Well; Rose and Crown; Sunset and Evening Star*. London: Macmillan, 1963.
- ♦ _____. *Collected Plays. Vol 1*. London: Macmillan & Co. Ltd., 1951.
- ♦ _____. *Collected Plays. Vol 2*. London: Macmillan & Co. Ltd., 1951.
- ♦ _____. *Collected Plays. Vol 3*. London: Macmillan & Co. Ltd., 1951.
- ♦ _____. *Collected Plays. Vol 4*. London: Macmillan & Co. Ltd., 1951.
- ♦ _____. *Feathers from the Green Crow*. Columbia: University of Missouri Press, 1962.
- ♦ _____. *Plays 2*. Introduced by Arthur Miller. London: Faber & Faber, 1998.
- ♦ _____. *Rosas rojas para mí*. Versión de Alfonso Sastre. Madrid: Scelicer, 1969.
- ♦ _____. *Seven Plays by Sean O'Casey*. Introduced by Ronald Ayling. Basingstroke: Macmillan, 1991.
- ♦ _____. "The Delicate Art of Growing Old" *Harper's Magazine*, 219:1311 (1959: Aug.)
<http://pcift.chadwyck.co.uk>
- ♦ _____. *The Flying Wasp*. London: Macmillan, 1937.
- ♦ _____. *The Green Crow. Selected Writings of Sean O'Casey*. London: Virgin Books, 1994.
- ♦ _____. *The Letters of Sean O'Casey*. Vol. 4 (1959-64). Ed. by David Krause. Washington DC: The Catholic University of America Press, 1992.
- ♦ _____. *Three Dublin Plays: The Shadow of a Gunman, Juno and the Paycock, The Plough and the Stars*. Introduced by C. Murray. London: Faber & Faber, 2000.
- ♦ _____. *Two Letters of Sean O'Casey*. *Socialist Register*, Vol 2 (1965)
<http://socialistregister.com/index.php/srv/issue/view/449>
- ♦ _____. *Under a Colored Cap: Articles Merry and Mournful with Comments and a Song*. London: Macmillan, 1963.

II. FUENTES SECUNDARIAS

II. 1. LIBROS.

- ♦ **ABBOTSON**, Susan. *Critical Companion to Arthur Miller: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts On File, Inc., 2007.
- ♦ **AZNAR SOLER**, Manuel. *II Congreso Internacional de escritores antifascistas (1937)*. Vol.2. Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana. Barcelona: Laia, 1978.
- ♦ **AZNAR SOLER**, Manuel y Scheneider, Luis M. (eds). *II Congreso Internacional de escritores antifascistas (1937)*. Vol.3. Ponencias, documentos y testimonios. Barcelona: Laia, 1978.
- ♦ **BARFOOT**, C.C. (ed). *Ritual Remembering. History, Myth and Politics in Anglo-Irish Drama. The Literature of Politics, the Politics of Literature*. Amsterdam-Atlanta (GA): Rodopi, 1995.
- ♦ **BENSTOCK**, Bernard. *Sean O'Casey*. Cranbury (NJ): Associated University Presses, Inc., 1970.
- ♦ **BIGSBY**, Christopher. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*. Vol.1. 1900-1940. Cambridge: C.U.P., 1982.
- ♦ _____ . *Arthur Miller: A Critical Study*. Cambridge: C.U.P., 2005.
- ♦ _____ . (ed). *Arthur Miller and Company*. London: Methuen, 1990.
- ♦ _____ . (ed). *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Second Edition. Cambridge: C.U.P., 2010.
- ♦ **BINNS**, Niall. *La llamada de España. Escritores extranjeros en la Guerra Civil*. Barcelona: Montesinos, 2004.
- ♦ **BLOOM**, Harold (ed). *Bloom's Modern Critical Views: Arthur Miller*. New Edition. New York: Chelsea House Publishers, 2007.
- ♦ _____ . *Comprehensive Research and Study Guide. Major Dramatists. Bertolt Brecht*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2002.
- ♦ _____ . *Novelists and Novels. Bloom's Literary criticism. 20th Anniversary Collection*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005.
- ♦ **BRADLEY**, Laura. *Brecht and Political Theatre. The Mother on Stage*. Oxford: O.U.P., 2006.
- ♦ **CODY**, Gabrielle (ed). *The Columbia Encyclopedia of Modern Drama*. Vol. 2. New York: Columbia University Press, 2007.
- ♦ **COY**, Javier y Juan José. *Teatro norteamericano actual (Miller, Inge, Albee)*. Madrid: editorial prensa española, 1967.
- ♦ **COWASJEE**, Saros. *Sean O'Casey*. London: Oliver and Boyd, 1966.
- ♦ **CUNARD**, Nancy (ed). *Authors Take Sides on the Spanish War*. London: Left Review, 1937.

- ◆ CUNNINGHAM, Valentine. *British Writers of the Thirties*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- ◆ _____ (ed). *Spanish Front. Writers on the Civil War*. Oxford: O.U.P.,1986.
- ◆ ESPEJO ROMERO, Ramón (ed.) *La Muerte de un viajante* de Arthur Miller. Madrid: Cátedra, 2010.
- ◆ GARCÍA RAYEGO, Rosa & Eulalia Piñero (eds). *Voces e imágenes de mujeres en el teatro del siglo XX. Dramaturgas norteamericanas*. Madrid: Universidad Complutense, 2002.
- ◆ GARCÍA RUÍZ, Victor & Gregorio Torres (ed). *Historia y antología del teatro español de posguerra*. Madrid: Ed. Fundamentos, 2006.
- ◆ GONZÁLEZ, Alexander (ed). *Modern Irish Writers: A Biocritical Sourcebook*. Westport (CT): Greenwood Press, 1997.
- ◆ GORKY, Maxim, et al. *Soviet Writers' Congress 1934: The Debate on Socialist Realism and Modernism in the Soviet Union*. London: Lawrence and Wishart, 1977.
- ◆ GOTTFRIED, Martin. *Arthur Miller : His Life and Work*. Cambridge (MA): Da Capo Press, 2004.
- ◆ GRENE, Nicholas. *The Politics of Irish Drama. Plays in Context from Boucicault to Friel*. Cambridge: CUP, 1999.
- ◆ GRIFFIN, Alice & Geraldine Thorsten. *Understanding Lillian Hellman*. Columbia: University of South Carolina Press, 1999.
- ◆ GURPEGUI, J. Antonio, (ed). *Estudios de teatro actual en lengua inglesa*. Madrid: Huerga y Fierro, 2002.
- ◆ HERRERO MARTÍN, Rosana. *The Doing of Telling on the Irish Stage. A Study of Language Performativity in Modern and Contemporary Irish Theatre*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008.
- ◆ HELLMAN, Lillian. *Pentimento*. London: Quartet Books, 1976.
- ◆ HOGAN, Robert & Richard Burnham. *The Years of O'Casey, 1921-1926. A Documentary History*. Gerrards Cross: Colin Smythe Ltd., 1992.
- ◆ HUGHES, Langston. *Good Morning Revolution*. Westport: Lawrence Hill & Company, 1973.
- ◆ HUNT, Hugh. *Sean O'Casey*. Dublin: Gill & Macmillan, 1980.
- ◆ HURTLEY, Jacqueline, et al. (eds). *Ireland in Writing: Interviews with Writers and Academics*. Amsterdam: Rodopi Books, 1998.
- ◆ KIBERD, Declan. *Irish Classics*. London: Granta Books, 2000
- ◆ KOSAK, Heinz. *O'Casey: The Dramatist.*, Totowa (NJ): Barnes and Noble Books, 1985.
- ◆ KRAUSE, David and Robert Lowery, (eds). *Sean O'Casey Centenary Essays*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1980.

- ◆ _____ . *Sean O'Casey: The Man and his Work*. London: Macmillan, 1975.
- ◆ **LONERGAN**, Patrick & Riana O'Dwyer (eds). *Echoes Down the Corridor. Irish Theatre-Past, Present and Future*. Dublin: Carysfort Press, 2007.
- ◆ **LOWERY**, Robert G. & Patricia Angelin (eds). *My Very Dear Sean. George Jean Nathan to Sean O'Casey. Letters and Articles*. Cranbury (NJ): Associated University Presses, 1985.
- ◆ **LUCKHURST**, Mary (ed). *A Companion to Modern British and Irish Drama*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- ◆ **MALONE**, Maureen. *The Plays of Sean O'Casey*. Carbondale: Univ. of South Illinois Press, 1969.
- ◆ **MORGAN**, Eileen, Stephen Watt and Shakir Mustafa (eds). *A Century of Irish Drama. Widening the Stage*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- ◆ **MURRAY**, Christopher. *Sean O'Casey: Writer at Work. A Biography*. Dublin: Gill & Macmillan, 2004.
- ◆ _____ . *Twentieth-Century Irish Drama. Mirror up to Nation*. New York: Syracuse University Press, 2000.
- ◆ **MURRAY GRIEVE**, Christopher. *The Company I've Kept*. Berkeley: University of California Press, 1966.
- ◆ **NEWMAN**, Robert P. *The Cold War Romance of Lillian Hellman and John Melby*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1989.
- ◆ **ODETS**, Clifford. *Waiting for Lefty & other plays*. New York: Grove Press, 1979.
- ◆ **O'CASEY**, Eileen. *Sean*. London: Pan Books, 1973.
- ◆ **O'CONNOR**, Garry. *Sean O'Casey. A Life*. Glasgow: Paladin Grafton Books, 1989.
- ◆ **OSBORNE**, John. *Look Back in Anger*. London: Faber & Faber, 1957.
- ◆ **OWENS**, Louis. *John Steinbeck's Re-vision of America*. Athens (GA): Univ. of Georgia Press, 1985.
- ◆ **REEF**, Catherine. *John Steinbeck*. New York: Clarion Books, 1996.
- ◆ **RODRÍGUEZ CELADA**, Antonio. *Arthur Miller, la sociedad, el existencialismo y el mito*. Salamanca: Almar, 1980.
- ◆ **RODRÍGUEZ CELADA**, Antonio, Daniel Pastor García, Rosa M^a López Alonso (eds). *Las Brigadas internacionales: 70 años de memoria histórica*. Salamanca: Amarú ediciones, 2007.
- ◆ _____ . Manuel González de la Aleja & Daniel Pastor García. *Los internacionales: English Speaking Volunteers in the Spanish Civil War*. Pontypool: Warren & Pell Publishing, 2009.
- ◆ **ROLLINS**, Ronald G. *Sean O'Casey's Drama. Verisimilitude and Vision*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1979.
- ◆ **RONSLEY**, Joseph (ed). *Myth and Reality in Irish Literature*. Ontario: Wilfrid Laurier UP, 1977.
- ◆ **SAMI**, Gholamreza. *Ragged Individualism: America in the Political Drama of the 1930s*. Bloomington (IN): AuthorHouse, 2011.

- ♦ SAVRAN, David. *Communists, Cowboys and Queers. The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- ♦ SCHNEIDER, Mario. *II Congreso Internacional de escritores antifascistas (1937)*. Vol.1. Inteligencia y Guerra Civil en España. Barcelona: Laia, 1978.
- ♦ SIMMONS, James. *Sean O'Casey*. London: Macmillan, 1983.
- ♦ SPENDER, Stephen. *World Within World: The Autobiography of Stephen Spender*. London: Hamish Hamilton, 1951.
- ♦ USANDIZAGA, Aránzazu. *Escritoras al frente. Intelectuales extranjeras en la Guerra Civil*. San Sebastián: Nerea, 2007.
- ♦ WEBER, Betty N. and Hubert Heinen (eds). *Bertolt Brecht: Political Theory and Literary Practice*. Athens (GA): University of Georgia Press, 1980.
- ♦ WEINTRAUB, Stanley. *The Last Great Cause. The Intellectuals and the Spanish Civil War*. New York: Weybright and Talley, 1968.

II. 2. ARTÍCULOS.

- ♦ AYLING, Ronald. "Popular Tradition and Individual Talent in Sean O'Casey's Dublin Trilogy," *Journal of Modern Literature*, 2:4 (1972: Nov.). <http://pcift.chadwyck.co.uk>
- ♦ BARNES, Clive, "The Plough and the Stars". *New York Times* (18 Nov. 1976). http://shodhganga.inflibnet.ac.in/.../09_chapter%203.
- ♦ BENTLEY, Eric. *Are You Now Or Have You Ever Been?* Teacher's Study Guide. Venice (CA): L.A. Theatre Works, 1994. <http://www.latw.org>
- ♦ _____ . "The Theater of Commitment", *Comentary*, 42:6 (1966:Dec.). <http://pcift.chadwyck.co.uk>
- ♦ BLAKE, Ann. "The fame of Sean O'Casey: A Reconsideration of the Dublin Plays." *Sydney Studies in English*. Vol. 12 (1986). <http://escholarship.usyd.edu.au/journals/index.php/SSE/article/view/425/400>
- ♦ CROWTHER, Bosley "Young Cassidy: Sean O'Casey's early years. Movie review". *The New York Times*, 23 march 1965. <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=950DE>
- ♦ D'ARCY, Margaretta. "A Socialist Hero on the Stage. Some of the problems involved in dramatising the life and work of James Connolly." *History Workshop*, 3 (1977: Spring).
- ♦ DE CASTRO, Cristóbal. "Novísimos". *La Libertad*. Año VIII, num 1902. 28 de abril de 1926, p.1. <http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/>
- ♦ DE LA MILLA, Fernando. "Sean O'Casey o las comedias "para leídas". *La Esfera: ilustración mundial: Año XIII, Número 653-1926 julio 10*, p. 15. <http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/>

- ◆ **DIETZ**, Bernd. “W.H. Auden en la década de 1930: *Spain*, o el estigma de un pasado imposible.” *Atlantis*, (1982: May).
- ◆ **ERVINE**, Saint John. “The Plough and the Stars by Sean O’Casey”, *The Observer* (16 May 1926). http://shodhganga.inflibnet.ac.in/.../09_chapter%203.
- ◆ **EVANS**, Ryan K. “Dying for the Shadow: The Heroism of Minnie Powell and the Working Class in Sean O’Casey’s *The Shadow of a Gunman*.” (2010). <http://www.weber.edu/WSUImages/aelurus/AelurusVol1Shadow.pdf>
- ◆ **FITZGERALD**, Mary. “Sean O’Casey and Lady Gregory: The record of a friendship.” *Sean O’Casey Centenary Essays*. Eds. Krause, David and Robert Lowery. Gerrards Cross: C. Smythe, 1980.
- ◆ **HABART**, Michael. “Introducción a Sean O’Casey.” *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*. Nº 114 (1969: Oct.)
- ◆ **HARMON**, Maurice. Rev. of *The Letters of Sean O’Casey. Vol. I: 1910-1941*, by David Krause, ed. *Review of English Studies*, n.s.:28:110 (1977: May).
- ◆ **HUGHES**, Eamonn. ‘...What’s far worse, it’ll have two mothers’: Rhetoric and Reproduction in Sean O’Casey’s Dublin Quartet. *Estudios Irlandeses*, Number 0, 2005. <http://qub.academia.edu/EamonnHughes>
- ◆ **KELLY**, Seamus. “*The Plough and the Stars* at the Abbey” *Irish Times* (16 Aug. 1966), p.6. http://shodhganga.inflibnet.ac.in/.../09_chapter%203.
- ◆ **KOSOK**, Heinz. “The Silver Tassie and British Plays of the First World War.” *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 10:1/2 (1985) pp. 91-96.
- ◆ **LARSON**, Gerard A. “An Interview with Mrs. Sean O’Casey.” *Educational Theatre Journal*, 17:3 (1965:Oct.) <http://pcift.chadwyck.co.uk>
- ◆ **LOWERY**, Robert G. “The Socialist Legacy of Sean O’Casey”. *The Crane Bag*, Vol. 7, No. 1, *Socialism & Culture* (1983). <http://www.jstor.org/stable/30060562>
- ◆ **MARTIN**, Robert A. “Arthur Miller: Public Issues, Private Tensions.” *Studies in the Literary Imagination*, 21:2 (1988). <http://sagepub.com>
- ◆ **MEEK**, Ronald L. “Red Roses for Me review”. *The Spike or Victoria University College Review*, Victoria University of Wellington. (1945). <http://www.nzetc.org/tm/scholarly/tei-VUW1945>
- ◆ **MENGS**, Antonio. “Auden y el matiz de la belleza.” <http://www.adamar.org>
- ◆ **MITCHELL**, Arthur. “George Orwell and Sean O’Casey” *History Ireland*, 2009. <http://www.historyireland.com/volumes/volume6/issue3/features/?id=212>
- ◆ **MONLEÓN**, José. “Ha llegado Bertolt Brecht.” *Triunfo*. Año XXI, n. 228 (15 oct. 1966), pp. 24-27. <http://hdl.handle.net/10366/55267>
- ◆ _____, “Rosas rojas para mí.” *Triunfo*. Año XXIV, n. 386 (25 oct. 1969), pp. 17-19. <http://hdl.handle.net/10366/46003>

- ◆ NEWSINGER, John. "In Praise of Sean O'Casey." *History Workshop*, (1997: Autumn). <http://pcift.chadwyck.co.uk>
- ◆ _____ . "In the Hunger-Cry of the Nation's Poor is Heard the Voice of Ireland: Sean O'Casey and Politics 1908-1916." *Journal of Contemporary History*, 20:2 (1985: April). <http://pcift.chadwyck.co.uk>
- ◆ PAULL, Michelle C. "O'Casey's Plays Without a Theatre" *Drummings: A Journal of O'Casey Studies*. <http://www.seanocasey.co.uk/articles.htm>
- ◆ PÉREZ, Moisés. "Canta, gallo acorralado". Revista teatral *Primer Acto*, nº 165, feb. 1974, pp. 56-58.
- ◆ PHILLIPS, Terry. "Sean O'Casey and Radical Theatre." *Kritica Kultura* 15 (2010). Ateneo de Manila University. <http://www.ateneo.edu/kriticakultura.com>
- ◆ PIXLEY, Edward E. "The Plough and the Stars—The Destructive Consequences of Human Folly." *Educational Theatre Journal*, 23:1 (1971: Mar.) <http://pcift.chadwyck.co.uk>
- ◆ PRIZEL, Natalie. "Juno and the Paycock, Yeatsian Intertextuality, and Materialism." The Modernism lab at Yale University. Yale University, New Haven, CT, USA, 2010. http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/Juno_and_the_paycock#Irish_Modernism.2C_Genre.2C_and_the_Representation_of_Violence
- ◆ PUJALS, Esteban. "W. H. Auden (1907-73) o el derrumbamiento del grupo poético de Oxford." *Arbor*, 86:336 (1973:dic.) <http://pcift.chadwyck.co.uk>
- ◆ PYLE, Hilary. "Review of *Sean O'Casey: The Man I Knew* by Gabriel Fallon." *Review of English Studies*, n.s.:17:66 (1966:May). <http://pcift.chadwyck.co.uk>
- ◆ RADEK, Karl. "Contemporary World Literature and the Tasks of Proletarian Art." <http://www.marxists.org/archive/radek/1934/sovietwritercongress.htm#s3>
- ◆ RODRÍGUEZ CELADA, Antonio. "Arthur Miller". <http://www.liceus.com>
- ◆ RODRÍGUEZ SANZ, Carlos. "Cuento para la hora de acostarse". Revista teatral "Primer Acto", nº 81, otoño de 1967, pp 53-54.
- ◆ ROLLINS, Ronald G. "O'Casey's *Cock-A-Doodle Dandy*." *Explicator*, 23:1(1964: Sept.) <http://pcift.chadwyck.co.uk>
- ◆ _____ . "Sean O'Casey's *The Star Turns Red*": A Political Prophecy. *Mississippi Quarterly*, 16:2 (1963: Spring) <http://pcift.chadwyck.co.uk>
- ◆ SARTRE, Jean-Paul. *Situations II. Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.
- ◆ SCHRANK, Bernice. "Fabulous Cocks and Fallible Clerics: Fantasy as Politics in Sean O'Casey's *Cock-a-Doodle Dandy*". *The Canadian Journal of Irish Studies*, Vol. 25, No. 1/2 (Jul.-Dec., 1999). <http://www.jstor.org/stable25515269>
- ◆ _____ . "Performing Political Opposition: Sean O'Casey's Late Plays and the Demise of Eamon De Valera." *Bells: Barcelona English language and literature studies*. 2000. Vo11. <http://www.raco.cat/index.php/bells/article/149267>
- ◆ _____ . "Poets, Poltroons and Platitudes: A Study of Sean O'Casey's *The Shadow of a Gunman*." *Mosaic*, 11:1 (1977: Fall). <http://pcift.chadwyck.co.uk>

- ◆ _____ . “The Politics of O’Casey’s War Plays: Pacifism and Progress in *The Silver Tassie* and *Oak Leaves and Lavender*.” *Ritual Remembering: History, Myth and Politics in Anglo-Irish Drama*. Eds. Barfoot, C. and R.Van Den Doel. Amsterdam-Atlanta (GA): Rodopi, 1995.
- ◆ SHANNON, Phil. “Arthur Miller: a principled playwright.” <http://www.greenleft.org.au/node/42184>
- ◆ SMITH, Bobby L. “Satire in O’Casey’s *Cock-A-Doodle-Do*.” *Renascence*, 19:2 (1967: Winter). <http://pcift.chadwyck.co.uk>
- ◆ SMITH, Malcolm. “George Orwell, War and Politics in the 1930s.” *Literature and History*, 6:2 (1980:Autumn) <http://pcift.chadwyck.co.uk>
- ◆ _____ . “Poetry”. *Fact* IV, July 1937
- ◆ SPENDER, Stephen. “Importance of W.H. Auden”, *London Mercury*, 39 (April 1939). p. 616.
- ◆ THORBERRY, Robert. “Writers Take Sides, Stalinists take Control: the Second International Congress for the Defence of Culture.” (Spain 1937). *The Historian*, Vol.62, n°3. 2000.
- ◆ UNKNOWN AUTHOR. *Awake and Sing!* Another Odets Drama. *The Sydney Morning Herald* , Monday 23 November 1936, page 4. <http://trove.nla.gov.au/ndp/del/article/17284806>
- ◆ WATT, Stephen. “Organic Intellectuals and Knowledge Factories” *Review Essays* (2004). <http://www.jaonlinejournal.com/archives/vol22.1/watt-organic.pdf>
- ◆ WESTBROOK, Brett. “Fighting for What’s Good: Strategies of Propaganda in Lillian Hellman’s *Negro Picture* and *The North Star*.” *Film History*, 4:2 (1990).

II. 3. DOCUMENTALES.

- ◆ O’CASEY, Shivaun. *Under a Coloured Cap*. Written and Directed by Shivaun O’Casey and Produced by Mary Beth Yarrow. (RTE: Green Crow Productions, 2004). <http://www.seanocasey.co.uk/Information/bibliography.html>
- ◆ O’RIORDAN, Karena. *Sean O’Casey Versus Ireland*. Written and Produced by Karena O’Riordan. <http://www.youtube.com/watch?v=dMFRE8Gzb0s> (part 1); <http://www.youtube.com/watch?v=VdiRpl2RxYS> (part 2).

II. 4. FUENTES COMPLEMENTARIAS.

- ◆ **AA.VV.** *Corresponsales en la Guerra de España*. Editado por el Instituto Cervantes y la Fundación Pablo Iglesias, 2006.
- ◆ **DÍEZ-ZUBIETA, José**: “Pascua sangrienta. 1916, Sublevación irlandesa.”. *La aventura de la Historia*. Nº 90. Abril de 2006, pp 30-35.
- ◆ Ediciones digitales de los diarios *Daily Telegraph* (22/05/98, 20/07/03, 07/10/04, 13/12/04) y *The Mirror* (24/05/1999).
- ◆ *Hoja del Lunes*. Lunes, 27 de octubre de 1969, página 4. Biblioteca virtual de prensa histórica: <http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/>
- ◆ **KEOGH, DERMOT**: “Irlanda: la lucha por la independencia”. *Historia Universal*, siglo XX. Octubre de 1983, pp 65-78.
- ◆ <http://www.seanocasey.co.uk/News/newshub.htm>
- ◆ <http://www.abbeytheatre.ie/about/history-1/>
- ◆ <http://www.historyireland.com/volumes/volume6/issue3/features/?id=212>
- ◆ <http://lion.chadwyck.co.uk>
- ◆ http://irishliterature.library.emory.edu/section_content_ocasey_lowery-d24e1
- ◆ http://www.arthistoryclub.com/arthistory/Sean_O'Casey
- ◆ <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=5791647>
- ◆ http://www.irish-society.org/Hedgemaster%20Archives/sean_o'casey.htm
- ◆ <http://www.artandculture.com/arts/artist?artistId=766>
- ◆ http://dSPACE.dial.pipex.com/town/parade/abj/76/PG/pieces/ocasey/sean_ocasey.html
- ◆ <http://usna.edu/EnglishDept/ilv/ocasey.htm>
- ◆ <http://theatrehistory.com>
- ◆ <http://universalteacher.org.uk/drama/ploughandstars.htm>
- ◆ <http://www.guerracivil.org/Diaris/980623mundo.htm>
- ◆ <http://buscador.eluniversal.com/1998/06/24>
- ◆ <http://www.irishdemocrat.co.uk/reviews/gunman-tricycle>
- ◆ http://www.irishdemocrat.co.uk/features/the_1926_abbey_rising
- ◆ <http://www.comunistpartyofireland.ie>
- ◆ <http://www.socialistparty.net>
- ◆ <http://www.marxist.com/james-connolly-easter-rising.htm>
- ◆ <http://www.socialistparty.net/pub/archive/histconnolly.htm>
- ◆ <http://www.workersliberty.org/story/2011/04/06/dublin-labour-war-1913>
- ◆ http://en.internationalism.org/wr/292_1916_rising.html.
- ◆ <http://www.swp.ie>
- ◆ <http://www.siptu.ie/AboutSIPTU/History/JamesLarkin/>

- ◆ http://www.threemonkeysonline.com/threemon_article_sean_o_casey_
- ◆ <http://www.aidan.co.uk/photo4736.htm>
- ◆ http://www.irish-architecture.com/buildings_ireland/dublin/bridges/seanocasey.html
- ◆ <http://www.morningstaronline.co.uk>
- ◆ http://www.ml2000.org.uk/clients/o-casey_sean.htm
- ◆ <http://arts.guardian.co.uk>
- ◆ <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/projects/stpats/ocasey.htm>
- ◆ <http://www.ria.ie/projects/dib/ocasey.html>
- ◆ <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html>
- ◆ <http://nalocos.blogspot.com.es/2010/10/brecht-y-la-guerra-de-espana.html>
- ◆ <http://archive.tribunemagazine.co.uk/article/5th-july-1940/18/red-star-over-ireland>
- ◆ <http://harvey.binghamton.edu/~ccarpen/OCasey.htm>
- ◆ http://nzetc.victoria.ac.nz/tm/scholarly/tei-VUW1945_Spik.html
- ◆ <http://www.unz.org/pub/OCaseySean.1947>