

UNA APROXIMACIÓN A *DANCING AT LUGHNASA*¹

M^a Amelia FRAGA FUENTES
M^a Dolores GÓMEZ PENAS

Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN

En este trabajo se aborda la obra Dancing at Lughnasa del dramaturgo irlandés Brian Friel desde una perspectiva intercultural. Se analiza el peso que tiene la Guerra Civil española en este texto dramático y, partiendo del concepto de lo quijotesco, se presta especial atención a la representación masculina en la obra.

Palabras clave: Brian Friel, Irlanda, intercultural, Guerra Civil española, quijotismo.

ABSTRACT:

In this paper Brian Friel's Dancing at Lughnasa is tackled from an intercultural perspective. The part played by the Spanish Civil War in this text is dealt with as well. The male characters in the play are also analyzed in connection with the concept of Quixotism.

¹ Este trabajo de investigación ha sido financiado por el Ministerio Español de Ciencia y Tecnología con cargo a dos proyectos: REF^a HUM 2005-01550/FILO, y REF^a HUM 2007-62220/FILO, con el título "Estudio comparativo de la Interfaz Gramática-Discurso en Lengua Inglesa, su especial referencia a la coherencia y a la subjetividad". Ha obtenido igualmente financiación de la Xunta de Galicia (Rede de Lingua e Literatura Inglesa e Identidade XUGA 2007/145 y de los fondos FEDER).

Keywords: Brian Friel, Ireland, Intercultural, Spanish Civil War, Quixotism.

ARTÍCULO

*When I cast my mind back to that summer of 1936
different kinds of memories offer themselves to me*².

Estas primeras palabras de Michael, el narrador de *Dancing at Lughnasa* de Brian Friel, sitúan la acción de la obra en un contexto temporal concreto e indirectamente se refieren a los acontecimientos que marcarán el devenir de los diferentes personajes, constituyendo de este modo el eje de la obra dramática. La acción transcurre en la casa de la familia Mundy³, formada por cinco hermanas -todas ellas solteras- situada a dos millas del pequeño pueblo de Ballybeg⁴ en el condado de Donegal al noroeste de Irlanda. Los recuerdos que menciona Michael, en aquel entonces un niño de siete años, están vinculados por una parte con la adquisición del primer receptor de radio de la familia y, por otra, con el regreso a casa de Uncle Jack. Estos dos hechos tan dispares unidos a las visitas de su padre, Gerry Evans, provocan en él una cierta sensación de desasosiego relacionada con una serie de cambios que se avecinan y que, en palabras del propio Michael, suponen a la vez cambios rápidos y no deseados.

Dancing at Lughnasa se estrenó con gran éxito en abril de 1990 en Dublín y se ha convertido, junto con *Translations*, en una de las obras más populares de Brian Friel. Existe una versión cinematográfica dirigida por Pat O'Connor en 1998 con guión del dramaturgo Frank

² Brian Friel. *Dancing at Lughnasa*. Londres: Faber and Faber, 1990: 1. En citas sucesivas se utilizará un número entre paréntesis que se corresponde con la paginación de dicha edición.

³ Mundy evoca la palabra inglesa *Monday*. En irlandés *Monday* se dice Dé Luain que podría estar relacionado con Loone. Helen Lojek (2006: 79) menciona la relación existente entre Loone y el apellido de soltera de la madre de Friel: McLoone.

⁴ Como se sabe, Ballybeg es una localidad imaginaria creada por Friel que aparece con frecuencia en su obra dramática.

MacGuinness que ha tenido igualmente amplia repercusión, si bien no comparable con la obtenida por la obra dramática⁵.

A pesar de que predominan los personajes femeninos, sería simplificar en exceso los hechos el afirmar que la obra gira en torno a cinco mujeres fuertes y a unos hombres débiles y periféricos, puesto que estos hombres van a tener una incidencia importante en la vida de esas mujeres. Aunque, como se ha indicado anteriormente, todas las hermanas permanecen solteras, la más joven, Chris, es la madre de Michael, el narrador; la mayor de las hermanas y, en cierta medida, la persona con más autoridad de la familia es Kate, una maestra de cuarenta años. Todas ellas colaboran en las tareas del hogar, pero Maggie es por excelencia el ama de casa y se caracteriza fundamentalmente por su agudo sentido del humor, de hecho, buena parte del humor que encontramos en la obra surge de sus ingeniosos comentarios. Agnes y Rose se dedican, sobre todo, a calcear guantes para su venta; sin embargo, esto es algo que el desarrollo industrial muy pronto va a cambiar, dejando obsoleto aquel trabajo de tipo artesanal con el que obtenían unos pequeños ingresos muy necesarios para mejorar la precaria economía doméstica. El mundo de estas mujeres es más frágil de lo que en un principio pudiera parecer. Con respecto a Rose, Friel señala lo siguiente en sus notas a la obra antes del inicio del Primer Acto:

Rose is “simple”. All her sisters are kind to her and protective of her. But Agnes has taken on the role of special protector.

La acción en dicho acto tiene lugar a lo largo de un cálido día a principios de agosto en el que ocurren dos hechos excepcionales, por una parte, el baile de las hermanas Mundy y por otra, la inesperada visita de Gerry Evans. El espectador observa un contraste entre el estatismo de los personajes al comienzo de la obra cuando permanecen totalmente quietos, creando la sensación de un cuadro, y el extraordinario movimiento que va a suponer el baile de las Mundy. A diferencia de lo que ocurre en la versión cinematográfica -donde la secuencia del baile se desplaza hacia el final de la película y se

⁵ Véase a este respecto M. Aragay (2002).

percibe como un momento de unión y alegría entre todas las hermanas- en la obra dramática ese baile tiene, en realidad, un carácter marcadamente individualista y de completa desinhibición por parte de cada una de ellas. Como señala acertadamente Merriman (2004: 251) lo que los espectadores ven en ese baile no es tanto una celebración o una reafirmación de hermandad cuanto un arrebató íntimo y un grito de dolor.

Si bien todos los personajes femeninos están claramente definidos, es sin duda en el momento del baile donde cada uno de ellos se manifiesta con absoluta libertad, respondiendo de esta manera a la música tradicional irlandesa que se oye a través del aparato de radio situado en la cocina de la casa. En esos instantes cargados de emoción una tras otra se van olvidando de toda esa serie de convenciones sociales que tanto pesan sobre su limitada vida cotidiana. Al relacionar este momento con los primeros recuerdos de Michael, Lojek (2004: 188) menciona la relevancia que en ese reducido mundo va a tener la radio⁶:

In Lughnasa the outside world enters with Father Jack and with Gerry Evans. Most interestingly, though, the outside world enters this Ballybeg cottage through the unreliable voice of Marconi.

Marconi, el nombre del inventor de la radio, es precisamente el apelativo que las hermanas utilizan cuando se refieren al aparato de radio, que tiene un funcionamiento errático a pesar de haber sido recientemente comprado. De hecho, el frenético baile de las Mundy acaba de forma bastante abrupta a consecuencia de un fallo en la retransmisión.

Han sido varias las razones que han motivado el presente artículo: en primer lugar nuestro interés personal por seguir

⁶En un trabajo posterior H. Lojek (2006: 82) incide nuevamente en esa idea, a la vez que enfatiza la ausencia de electrodomésticos en el hogar de las Mundy: “The wireless is a modern intrusion into an otherwise machineless world”. La dureza de los trabajos domésticos se ve reflejada a lo largo de toda la película.

profundizando en la obra dramática de Friel⁷, también una referencia casual de David Krause en *The Irish Times*⁸ sobre la caracterización de Gerry Evans como un personaje con actitudes en cierta medida quijotescas. Por otra parte, el hecho de que en el año 2005 se celebrase el cuarto centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote* nos animó a prestar particular atención a esta cuestión y, más ampliamente, a las referencias que sobre España y sobre la guerra civil española aparecen en *Dancing at Lughnasa*. Cabe señalar a este respecto que ya en una obra anterior - *Making History* - estrenada en 1988, Friel le había otorgado al tema de España un peso específico, si bien se trataba entonces de una España renacentista y todavía poderosa como la correspondiente a la época de Felipe II. De ahí, el enfoque intercultural⁹ que hemos dado al presente trabajo, en el que se ha pretendido analizar de manera especial tanto la función como la representación de dos personajes masculinos: Gerry Evans y Uncle Jack, aunque teniendo siempre presente que la voz del narrador es igualmente una voz masculina. Como indica Merriman (2004: 251): “the narrator constructs the remembered world of the Mundy sisters around events of significance in his own life”. A este respecto debemos constatar que Michael utiliza el nombre Uncle Jack porque se trata realmente del hermano mayor de su madre, es decir, su tío. Otros personajes lo denominan Father Jack teniendo presente que es un sacerdote católico que ha ejercido como misionero en Uganda, atendiendo leprosos durante los últimos veinticinco años.

Por otra parte, el atractivo pero irresponsable Gerry aparece en escena provocando una verdadera conmoción entre las hermanas. Cada una de ellas reacciona de forma diferente ante el anuncio de que

⁷ Anteriormente habíamos analizado la obra de Friel, *Translations*, véase M^a D. Gómez Penas y M^a A. Fraga Fuentes (2005: 133-242), e igualmente Gómez Penas y Fraga Fuentes (2006: 91-100).

⁸ D. Krause. *The Irish Times*, 16 Enero 1993.

⁹ Utilizamos el término intercultural en un sentido amplio, tal y como aparece analizado por J. M. Estévez Saá (2005: 13-15) Si bien, dicho término, aplicado al teatro, puede tener hoy en día connotaciones diferentes a las de nuestro trabajo; como ejemplo de ello señalamos lo siguiente: “Intercultural theatre usually seeks to actively incorporate in its work (to varying degrees) the texts, acting styles, music, costumes, dance, or scenery of a foreign culture. For some, this has offered prospects of artistic exploration and improved understanding across cultural borders” (G. J. Williams, 2006: 477).

se acerca a la casa por el sendero, con un sombrero de paja, sonriendo y balanceando su bastón. Las acotaciones escénicas -siempre tan importantes en las obras de Friel por la precisión con la que en ellas describe cada detalle- denotan el ambiente que se respira en la casa en aquellos instantes:

(The news throws the sisters into chaos. Only CHRIS stands absolutely still, too shocked to move. AGNES picks up her knitting and works with excessive concentration. ROSE and MAGGIE change their footwear. Everybody dashes about in confusion - peering into the tiny mirror, bumping into one another, peeping out the window, combing hair. During all this hectic activity they talk over each other and weave around the immobile CHRIS...) (24).

La parálisis inicial de Chris contrasta con la actividad de sus hermanas que, en general y a pesar de esta conmoción, no ven al joven Gerry con buenos ojos. Gerry, de origen galés, aunque se sienta ya irlandés¹⁰ - o al menos eso dice - es el hombre que unos años antes había dejado embarazada a Chris, la más joven de las hermanas Mundy, desentendiéndose por completo de la manutención y educación de su hijo Michael. Esto es lo primero que Kate recuerda al saber que ha reaparecido aquel día del verano de 1936.

El que a Gerry Evans se le haya aplicado el término quijotesco proviene de su sorprendente decisión de enrolarse en las Brigadas Internacionales¹¹ y desplazarse a España para luchar del lado republicano.

¹⁰ Con todo, su acento no lo denota. Friel indica en la acotación escénica lo siguiente: *Gerry has an English accent* (26).

¹¹ En palabras de A. Viñas (1996: 277-278): “Las brigadas debían cumplir un papel esencial, cual era el de mostrar la capacidad de unión y de combate de los militantes antifascistas del mundo entero... Una activa propaganda en la prensa de izquierdas de todo el mundo alentó el reclutamiento. Hasta 60.000 voluntarios, de más de 60 nacionalidades, se abrieron paso a través de innumerables dificultades administrativas y legales para combatir en España. De ellos, cerca de un 85 por ciento eran comunistas. Casi la mitad de los voluntarios la componían artistas, estudiantes, escritores, periodistas, científicos, ingenieros, médicos y políticos. Las Brigadas fueron, sin duda, la unidad militar más intelectualizada de la historia. Se ha calculado que un 45 por ciento de sus integrantes eran intelectuales; un 44 por ciento, profesionales y obreros, y el resto, aventureros”. Sin duda, se podría incluir a Gerry dentro de este último grupo.

Este hecho le imprime un carácter marcadamente aventurero y, a la vez, conecta la obra con la realidad política y social española de 1936. El primer admirado de su decisión es el propio Gerry, si bien cuando le explica sus planes a Chris, también a ella le cuesta creer que haya decidido alistarse:

CHRIS: Are you serious?

GERRY: Bit surprised myself - as a matter of interest.

CHRIS: What do you know about Spain?

GERRY: Not a lot. A little. Enough, maybe. Yes, I know enough. And I thought I should try my hand at something worthy for a change. Give Evans a Big Cause and he won't let you down. It's only everyday stuff he's not so successful at. Anyhow I've still to enlist...(31).

Aunque bromeando, como es habitual en él, Gerry se reconoce poco hábil en asuntos cotidianos, con todo, espera encontrar en la guerra española esa gran causa que necesita para demostrar su valía. En este sentido, puede decirse que tiene algo de caballero medieval en busca de hazañas y aventuras que eleven su prestigio. Es un hombre atractivo y afable pero poco realista y fantasioso que cree en augurios, particularmente en aquellos relacionados con pájaros tanto de buen como de mal agüero. Es también algo supersticioso. Cuando Gerry le narra a Chris que se ha encontrado en aquel día de suerte con un ser portentoso y único - una vaca con un solo cuerno en el centro de la frente - ella bromea intentando convencerlo de que puede tratarse de un unicornio, algo que Gerry rechaza, de la misma manera que también rechazará don Quijote el nombre de Caballero del Unicornio, y optará en cambio por el de Caballero de la Triste Figura que Sancho le otorga¹².

Frente a esa gran causa que Gerry espera encontrar yéndose a combatir contra el fascismo en España, Kate ve sólo al insensato que ha tomado una decisión totalmente errónea, alistándose del lado del que ella considera 'comunismo ateo':

¹² Cabe señalar que el caballero *del Unicornio* era don Belianís o, en el *Orlando*, Rugero. Véase, Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes 1605-2005. Dirigida por F. Rico (2005: 224, n.).

KATE: I know you're not responsible for Gerry's decisions, Christina. But it would be in my conscience if I didn't tell you how strongly I disapprove of this International Brigade caper. It's a sorry day for Ireland when we send young men off to Spain to fight for godless Communism (52).

A través de Kate vemos representada, en buena medida, la posición más conservadora y, por otra parte, mayoritaria entre los irlandeses católicos¹³, para los cuales el sentimiento religioso sobrepasaba en gran manera las barreras de tipo económico y social, a diferencia de lo que ocurría en casi toda Europa. Ese sentimiento puede hacerse extensible, como afirma Stradling (1999: 192), a la población británica: “Incluso en el ámbito británico se ha demostrado recientemente que el catolicismo era un factor que dificultaba seriamente los intentos de la clase obrera por mostrar un frente unificado respecto a la guerra de España”.

El duro enfrentamiento entre la República Española y la Iglesia en el año 1936 provocó una gran indignación en la población irlandesa, debido sobre todo a la violencia que se ejerció contra los católicos. Si bien es verdad que se cometieron grandes y numerosos desmanes, no es menos cierto que los medios de comunicación de la época abundaban en exageraciones:

La representación errónea de los hechos estaba tan políticamente motivada y era tan sistemática como las propias atrocidades [...] En ningún otro sitio logró mejor su objetivo esta campaña que en el Estado Libre de Irlanda (Stradling, 1999: 199).

Ya en el Segundo Acto, Gerry comenta divertido que cuando se alistó en las Brigadas Internacionales lo hizo en una iglesia católica y le explica a Chris en qué consistió el breve interrogatorio al que fue

¹³R. A. Stradling (1999: 193) analiza la opinión pública irlandesa de entonces, mayormente favorable a la causa de la Iglesia: “Los datos sobre la opinión pública irlandesa sugieren que en 1936 tan sólo una minoría de la clase obrera urbana y de la intelectualidad de clase media de ambos sexos se mostraba indiferente – y menos aún hostil – a la causa de la Iglesia Católica en España”.

sometido, aclarándole, entre otras cuestiones, lo que para él es el Frente Popular:

CHRIS: What's the Popular Front?

GERRY: The Spanish government that I'm going to keep in power. 'I take it you are a Syndicalist?' 'No.' 'An Anarchist?' 'No.' 'A Marxist?' 'No.' 'A Republican, a Socialist, a Communist?' 'No.' 'Do you speak Spanish?' 'No.' 'Can you make explosives?' 'No.' 'Can you ride a motor-bike?' 'Yes.' 'You're in. Sign here.' (50).

Añade también su convencimiento – algo que al parecer era creencia generalizada en aquellos momentos del verano del 36 – de que la contienda en España sería breve y podría haber concluido ya para las Navidades de aquel mismo año.

Al margen de las referencias concretas a la guerra civil española hay todo un contexto histórico y social en la obra que se percibe a través de alusiones a personajes políticos tan diversos como Mussolini o Gandhi, pasando por otras directamente relacionadas con el mundo del espectáculo como Fred Astaire, Ginger Rogers, Shirley Temple o Charles Chaplin. Se oyen también pasajes de canciones populares de los años treinta, como las de Cole Porter que las hermanas Mundy escuchan por la radio o Gerry canturrea. Hay igualmente en la obra referencias a las operetas de Gilbert y Sullivan¹⁴ que probablemente ya se habrían convertido en un clásico por aquel entonces.

En el microcosmos de una comunidad católica como la de Ballybeg, con unas pautas sociales tan definidas, un hijo nacido al margen del matrimonio en 1929 tenía que suponer cierto escándalo, cuando menos daría lugar a rumores y cotilleos. Michael hace una referencia explícita a esta cuestión:

MICHAEL: ...it must have helped my aunts to bear the shame Mother brought on the household by having me – as it was called then - out of wedlock (9).

¹⁴ Como se sabe, W. S. Gilbert (1836-1911), libretista, y A. Sullivan (1842-1900), compositor, fueron autores de una serie de populares operetas. Jack habla con Kate sobre una de esas obras cuya letra él intenta recordar (46, 48).

Nos sorprende en cambio la naturalidad con la que Father Jack acepta el hecho de que Chris no tenga marido, y que incluso la considere muy afortunada por tener lo que en Uganda llaman un hijo del amor:

JACK: (To Chris) So Michael is a love-child?

CHRIS: I – yes – I suppose so...

JACK: He´s a fine boy.

CHRIS: He´s not a bad boy.

JACK: He´s a fine boy.

CHRIS: He´s not a bad boy.

JACK: You´re lucky to have him.

AGNES: We´re all lucky to have him

JACK: In Ryanga women are eager to have love-children. The more love-children you have, the more fortunate your household is thought to be. Have you other love-children? (40-41).

Una vez más, a través de la respuesta de Kate a su hermano, vemos que ella representa en la obra la personificación de la norma, de aquella pauta dominante en la sociedad católica irlandesa frente a concepciones primitivas y ritos alejados de las creencias cristianas y de las tradiciones europeas. Kate siempre intenta imponer –tanto a sus hermanas como a Jack- lo que ella considera como la fuerza de la razón:

KATE: (...) No harm to Ryanga but you´re home in Donegal now and much as we cherish love-children here they are not exactly the norm (...) (41).

Frente a lo que en aquella época se entendería como un desliz de Chris provocado por Gerry, Kate había parapetado el buen nombre y la respetabilidad de la familia tras la figura del hermano misionero. Así, el espectador observa cómo, incluso antes de que se produzca la escena del baile privado de las hermanas, todas ellas habían manifestado ya su deseo de acudir a un baile público, el del festival de Lughnasa. Originariamente este baile estaba asociado con una deidad

precrisiana, el dios Lugh¹⁵, pero en 1936 probablemente la mayor parte de la comunidad lo relacionaría de forma casi exclusiva con la recolección de las cosechas. Finalmente se impondrá el criterio siempre riguroso de Kate y las Mundy no llegarán a asistir al baile del que todo el mundo parecía hablar en Ballybeg. Aparte del baile de la cosecha, hay en las colinas detrás del pueblo otras celebraciones todavía más vedadas por su origen pagano y en especial por los excesos que en ellas se cometen. La maestra considera auténticos salvajes a quienes concurren a esos festejos y, con el fin de impedir que cualquiera de sus hermanas pretenda asistir a ellos, aduce -en tono airado- diversos argumentos como el siguiente:

KATE: (Very angry, almost shouting) And they're savages! I know those people from the back hills! I've taught them! Savages – that's what they are! And what pagan practices they have are no concern of ours - none whatever! It's a sorry day to hear talk like that in a Christian home, a Catholic home! [...]
(17).

Anteriormente Kate ya había insistido en el hecho de que aquél era, sobre todo, el hogar de un sacerdote católico, algo que ninguna de ellas debería olvidar jamás, debido a que esa circunstancia conllevaba un determinado comportamiento social por parte de todas y cada una de las hermanas.

Tanto en las directrices morales que se les imponen a las Mundy como en el tipo de censura que condiciona sus vidas -especialmente en lo relativo al baile- pero también respecto al uso de cosméticos, a los lugares o compañías que no deben frecuentar, canciones que no resulta apropiado cantar y demás, vemos que la sociedad opresiva en la que viven las mujeres de esta obra se asemeja más a la de las primeras décadas del régimen franquista que a la existente en la España del 36.

¹⁵ En la mitología irlandesa Lugh se relaciona con lugares que los romanos llamarían *luci*. Así, la fiesta de *Lughnasad* o “asamblea de Lugh”, se celebra en el claro de un bosque talado para colocar la tumba de Tailtiu, la nodriza del dios (Le Roux, F. y Guyonvarc’h, Ch-J. 1995: 115-6, 203-8) *Les Fêtes Celtiques*. Rennes. Citado por M. V. García Quintela (2002: 112).

Aunque Kate pretenda cerrar toda discusión con razonamientos como el previamente señalado, la figura del sacerdote misionero no se corresponde con lo que la pequeña comunidad rural de Ballybeg, y más concretamente sus cinco hermanas, esperaban en un principio de él.

Ya no resulta posible presentarlo como modélico frente a la irresponsabilidad del padre de Michael, y no sólo por el deteriorado estado físico y mental con el que regresa a su casa de Irlanda tras veinticinco años en África - donde había contraído la malaria - sino, sobre todo, por la gran influencia que los ritos, costumbres y creencias de aquellas gentes habían ejercido y continuaban ejerciendo sobre él¹⁶. De hecho, las autoridades eclesiásticas lo habían repatriado de Uganda y lo querían recluido en casa, al margen de cualquier acto público de la comunidad¹⁷.

Como se ha señalado en alguna ocasión (McMullan, 1999: 92), la verdadera autoridad masculina de la obra radica en el párroco católico de Ballybeg, al que nunca vemos en escena, pero que representa el poder de la Iglesia no sólo para mantener a Father Jack apartado de su ministerio sino paradójicamente, para castigar de forma indirecta a toda la familia por el deterioro mental y los cambios de comportamiento del misionero. A Kate, que sostiene la economía familiar, se la dejará sin trabajo en la escuela con el falso pretexto de que, por la disminución del número de alumnos, ya no resulta necesaria. El espectador percibe claramente la arbitrariedad de un despido que aboca a la única de las hermanas con empleo fuera del hogar a limitarse al ámbito precario de lo doméstico, a reducirse a ese mundo culturalmente considerado como de lo femenino.

Parece evidente, aunque no se hace totalmente explícito en la obra, que tras la desastrosa emigración emprendida por Agnes y Rose a finales de aquel verano del 36, hay, sobre todo, razones de tipo

¹⁶ Esa primera pérdida de identidad que sufre Jack es un antecedente de la que afectará a todo el clan Mundy que al final se desperdiga y debilita con la marcha de las dos hermanas, Agnes y Rose, y posteriormente con la de Michael.

¹⁷ A este respecto R. Rollings (1993: 84) señala lo siguiente: "...the church superiors ship him back to Ireland where the parish priest avoids him. So Jack becomes a leper in the Irish colony".

económico. Por un lado están los avances tecnológicos, como la apertura de una fábrica con máquinas de tricotar que realizan un trabajo más rápido y económico del que puede llevar a cabo cualquier persona calcetando en su propia casa; pero también influye en la situación crematística de la familia Mundy la actitud inflexible de la autoridad eclesiástica.

Según la narración de Michael, su tío Jack se repone casi por completo en el aspecto físico, gracias a los cuidados permanentes de sus hermanas. Incluso va recuperando una expresión fluida en inglés¹⁸ tras veinticinco años hablando suajili, pero sus creencias y prácticas religiosas parecen haber cambiado radicalmente en África y, en ese terreno, no llega a producirse una vuelta atrás. Como se ha señalado acertadamente (Jones, 2000: 159), *Dancing at Lughnasa* fue escrita en un momento de apogeo de la Teología de la Liberación.

Por varias razones, esta figura masculina también permite establecer comparaciones con la de don Quijote. A diferencia de lo que le ocurre al hidalgo al final de la segunda parte de la obra cuando recupera por completo la cordura gracias a los cuidados del ama y la sobrina, y puede incluso hacer su testamento para alegría de todos, en el caso de Jack, que tiene aproximadamente la misma edad que don Quijote¹⁹, el cambio no será tan completo ni tendrá precisamente un legado positivo que dejarle a sus hermanas.

A lo largo del año que vive desde su regreso de África hasta su muerte, como consecuencia de un ataque al corazón, la figura del misionero parece ir desmoronándose a ojos de la comunidad, que nunca llega a homenajearlo como pensaba hacer, ni en último término a esperar siquiera que se recupere lo suficiente como para volver a officiar misa. Esto al menos es lo que se desprende del relato que hace Michael. No olvidemos que todo lo vemos a través del tamiz que supone su memoria, si bien, el propio Friel describe al sacerdote como

¹⁸ Si bien, Friel (17) indica en las acotaciones que apenas quedan rastros de acento irlandés en la expresión del sacerdote.

¹⁹ Al introducir los distintos personajes, Friel señala que Jack tiene cincuenta y tres años. Por su parte el hidalgo castellano anda por los cincuenta, la similitud entre los dos personajes se evidencia una vez más.

frágil y envejecido para sus cincuenta y tres años presentando, cuando aparece en escena, un aspecto confuso e inquieto.

Cuando Jack parecía haber tenido un magnífico aspecto era bastantes años antes, durante la Primera Guerra Mundial, en el breve período en el que fue capellán castrense del ejército inglés. Michael sabe de ese hecho a través de una fotografía que Kate guarda en su libro de oraciones pero que evita mostrar. En palabras del propio muchacho:

It was a picture taken in 1917 when he was a chaplain to the British forces in East Africa and he looked – magnificent. But Aunt Kate had been involved locally in the War of Independence; so Father Jack’s brief career in the British army was never referred to in that house. All the same the wonderful Father Jack of that photo was the image of him that lodged in my mind (8).

Jack conserva aquel uniforme y llega a ponérselo por un momento en el acto final de la obra, aunque esté deteriorado y necesitado de una buena limpieza; un deterioro que se ha interpretado como reflejo de la caída en desgracia por parte del propio sacerdote ante sus superiores (Jones, 2000: 165).

Cabe señalar la fluidez en la comunicación que se establece desde un primer momento entre Gerry y Uncle Jack. Es igualmente en este mismo acto donde ambos intercambian sus sombreros a instancias de Jack que conserva un llamativo tricornio con plumas blancas de avestruz, regalo del Inspector Jefe inglés²⁰. El intercambio se produce de forma muy ceremoniosa y siguiendo un ritual complejo que impone el propio Jack, algo que contrasta con el aspecto desastrado de su uniforme. Con todo, a Gerry parece causarle muy buena impresión y comenta lo bien que le vendría para llevárselo a España:

JACK: Gerry, my friend, where are you?
GERRY: Out here, Jack.

²⁰ Resulta significativo, casi premonitorio, que su amigo, el Inspector Jefe inglés, llamase a Jack “The Irish Outcast” (39), es decir, el irlandés marginado.

JACK: There you are. (To all) I put on my ceremonial clothes for the formal exchange. There was a time when it fitted me – believe it or not. Wonderful uniform, isn't it?

GERRY: Unbelievable. I could do with that for Spain.

JACK: It was my uniform when I was chaplain to the British army during the Great War.

KATE: We know only too well what it is, Jack (68).

Jack no llega a aparecer en escena con alzacuello o con traje eclesiástico²¹, sino precisamente con aquellas ropas militares que le unen al ejército británico, siempre considerado como un ejército invasor por la práctica totalidad de los irlandeses. Esta ceremonia entre los dos personajes masculinos tiene mucho de simbólico, como si antes de hacerse brigadista y partir camino de la recién iniciada guerra civil española²² Gerry se convirtiese en soldado por mediación de todo un veterano.

Volvemos a observar aquí otro paralelismo con el Quijote. Como sabemos, en el capítulo tres de la primera parte Don Quijote considera que debe ser armado caballero antes de emprender sus hazañas y salir en busca de aventuras; un hecho que resulta de gran comicidad por desarrollarse en una venta y no en un castillo, y porque pasa la noche velando las armas en un corral a falta de capilla. Ya antes del amanecer Don Quijote es armado caballero por el propio ventero.

Al final del ceremonioso intercambio que acaba de tener lugar en escena, Jack luce el sombrero de paja de Gerry²³, y éste un espectacular tricornio que todavía llevará puesto cuando se despida de Chris y de su hijo antes de partir de Ballybeg hacia la aventura

²¹ Con todo, cabe señalar el hecho de que en la breve representación estática de todos los personajes al inicio de la obra, Jack aparece con un uniforme de capellán de la armada británica que sí tiene alzacuello.

²² Huelga recordar que la guerra estalló el 18 de julio de 1936. Esta escena tiene lugar a principios de septiembre de ese mismo año, como se detalla en las acotaciones al principio del Segundo Acto.

²³ Aunque el sombrero de paja de Gerry debe parecerse más al popularizado por Maurice Chevalier que al bombín de Charles Chaplin, Friel compara a Gerry con este último en las acotaciones escénicas.

española. Tras ella, en el caso de Gerry, no hay una ideología concreta sino más bien ideas fantásticas de realización personal:

GERRY: [...] And there's bound to be something right about the cause, isn't there? And it's somewhere to go – isn't it? Maybe that's the important thing for a man: a named destination – democracy, Ballybeg, heaven [...] (51).

Aparte de ese ritual entre Uncle Jack y Gerry que ha tenido lugar en el exterior de la casa y a la vista de todos, hay al final del Primer Acto otro ritual igualmente importante, aunque de carácter más privado, que se produce entre Gerry y Chris. Se trata, en este caso, de un baile simbólico del que Michael es testigo y que representa la unión entre sus padres, aunque éstos nunca lleguen a casarse, ya que no estamos aquí ante una estructura familiar convencional²⁴. La armonía entre ambos se refleja cuando bailan en silencio acompasadamente y con gran concentración. Bailar, como reconoce la estricta Kate, es prácticamente lo único que Gerry es capaz de hacer a la perfección, y tal vez sea lo único por lo que Kate le admira:

KATE: That's the only thing that Evans creature could ever do well – was dance [...] They dance so well together. They are such a beautiful couple (33).

A través del baile se nos muestra reiteradamente en esta obra la posibilidad de establecer una comunicación profunda incluso al margen de las palabras. Así vemos cómo Jack recuerda lo que le había ocurrido en su viaje de regreso a Irlanda:

JACK: [...] Do you know what I found very strange? Coming back in the boat there were days when I couldn't remember even the simplest words. Not that anybody seemed to notice. And you can always point, Margaret, can't you?

MAGGIE: Or make signs.

JACK: Or make signs.

MAGGIE: Or dance (40).

²⁴ De hecho, aunque Chris lo ignore, el espectador llega a saber que Gerry tenía otra familia en Gales compuesta por esposa y tres hijos.

Respecto al considerable potencial que en este texto dramático encierra el baile, Lojek (1994: 88-89) enumera una serie de situaciones en las que éste juega un papel importante, a la vez que señala:

In Friel's *Dancing at Lughnasa*, dance is a repeated metaphor for the true understanding which is linked to silent communication. Dance is central to the ancient pagan Irish harvest festival at Lughnasa, to the Uganda harvest festival Father Jack describes, to village courtship in general, and to the particular courtship of Michael's parents, Gerry and Chris.

Lojek menciona también que el término "ceremonia" se aplica a todos estos bailes, cuyas dimensiones sagradas se perciben nítidamente en la obra. El propio Michael incide en estas ideas en su última intervención:

MICHAEL: ...Dancing as if language had surrendered to movement – as if this ritual, this wordless ceremony, was now the way to speak, to whisper private and sacred things, to be in touch with some otherness. Dancing as if the very heart of life and all its hopes might be found in those assuaging notes and those hushed rhythms and in those silent and hypnotic movements. Dancing as if language no longer existed because words were no longer necessary... (71).

La aventura de Gerry en España, como las primeras aventuras de Don Quijote, es breve y carente de heroísmo puesto que lo deja descalabrado²⁵, no al caerse del caballo sino - en este caso - de una moto en Barcelona²⁶, lugar al que, como sabemos, también llegará el hidalgo castellano en la segunda parte de la obra²⁷.

²⁵ Michael - en su monólogo final - describe en qué manera el accidente sufrido por su padre, y que le provoca una cojera permanente, va a afectarle para el resto de la vida. En adelante Gerry ya no podrá dedicarse a una de sus principales actividades: dar clases de baile de salón.

²⁶ El pequeño grupo de irlandeses que se unió a las Brigadas Internacionales entró por los Pirineos vía Barcelona, camino del frente de Córdoba. Fue precisamente en la Diagonal de Barcelona el 28 de octubre de 1938 donde tuvo lugar el desfile de despedida de las Brigadas Internacionales ante las principales autoridades republicanas, y en presencia de unas 300.000 personas. A. Beevor (2005: 549-550) señala la emoción tanto de catalanes como de brigadistas en aquella ocasión

La utilización que Friel hace de la figura del narrador en *Dancing at Lughnasa*, ese Michael adulto que distinguimos perfectamente del Michael niño, constituye un recurso que le permite moverse con gran libertad de delante a atrás en el tiempo. El monólogo final del narrador y la síntesis que éste hace de los hechos más significativos acontecidos en su familia a partir de aquel verano contribuyen, junto con otros elementos como la iluminación y el empleo de la música, a crear una atmósfera más nostálgica que trágica en la parte final de la obra, aunque dicho final haya recibido alguna crítica por ser más descriptivo que dialogado, como cabría esperar de una obra teatral. De hecho, el dramaturgo ya echa mano de ese mismo recurso al final del Primer Acto.

Si bien es verdad que apenas sabemos nada del Michael adulto, él es quien parece haber salido más fortalecido tras todos aquellos acontecimientos del verano del 36, bien porque en parte ha dulcificado unos recuerdos que, como siempre en Friel, constituyen una recreación subjetiva de la realidad vivida, bien por el gran afecto y la educación que ha recibido. Frente a las dos figuras masculinas con rasgos quijotescos que Michael tiene como modelos a partir de aquel verano, él se nos revela como el personaje masculino más realista y pragmático, si cabe el más Sancho. En esos rasgos del sensato Michael adulto - aún siendo el hijo ilegítimo de un padre ausente - percibimos la impronta que sobre él han dejado aquellas cinco mujeres irlandesas católicas, su madre en primer lugar, Maggie con la que tiene una afinidad especial, y sus restantes tías tan llenas de afecto hacia él. Michael hace un relato de su infancia que nos permite verlo en un entorno familiar eminentemente femenino en el que es protegido pero en el que él también aprenderá a proteger, en particular, a su propia madre. Chris se verá obligada a trabajar durante años en la nueva fábrica sin llegar a sentirse nunca a gusto con aquel empleo, pero al menos Michael le evitará el dolor de llegar a conocer la doble

memorable en la que estos últimos “dejaban en suelo español 9.934 muertos, 7.686 desaparecidos, prisioneros o huidos y 37.541 heridos”.

²⁷ En el capítulo LXI, a su entrada en Barcelona, Don Quijote se caerá de Rocinante y Sancho de su rucio a causa de la travesura de unos diabólicos muchachos.

vida de su padre, Gerry Evans, ocultándole la carta que su hermanastro le ha enviado:

MICHAEL: My mother never knew of that letter. I decided to tell her -decided not to- vacillated for years as my father would have done; and eventually, rightly or wrongly, kept the information to myself (61).

Hay un elemento del atrezo que está presente en escena a lo largo de toda la obra y que los espectadores observamos siempre en proceso de ejecución, se trata de las cometas de Michael. No llegamos a verlas claramente hasta la parte final, y se nos revelan entonces con un aspecto inesperadamente hosco²⁸. Al ver esas máscaras representadas en las cometas por primera vez, el espectador puede pensar en el rostro de Maggie transformado en una auténtica máscara antes de empezar a bailar frenéticamente. Recordemos que, en el Primer Acto, al escuchar el sonido de la música irlandesa emitida por el aparato de radio, Maggie había dejado de amasar y, antes de lanzarse a bailar se había pasado las manos llenas de harina por la cara, tal y como, una vez más, el autor indica con todo detalle en la correspondiente acotación escénica:

Now she spreads her fingers (which are covered with flour), pushes her hair back from her face, pulls her hands down her cheeks and patterns her face with an instant mask. At the same time she opens her mouth and emits a wild, raucous 'Yaaaah!' - and immediately begins to dance, arms, legs, hair, long bootlaces flying. And as she dances she lilts -sings- shouts and calls, 'Come on and join me! Come on! Come on!' For about ten seconds she dances alone - a white-faced, frantic dervish. Her sisters watch her (21).

Esto parece indicar que las cometas son más simbólicas que lúdicas y, lo que resulta más sorprendente, no tienen connotaciones con el mundo de la infancia como cabría esperar. Con todo, a Gerry le

²⁸ De nuevo, Friel hace una acotación escénica muy precisa en la que señala lo siguiente: (*For the first time we all see the images. On each kite is painted a crude, cruel, grinning face, primitively drawn, garishly painted.*)

parece que denotan una sensibilidad artística, y espera que a Jack también le agraden:

GERRY: I think they're just wonderful. Look, Jack...I'll tell you something: this boy isn't going to end up selling gramophones (70).

Es Michael quien las elabora a la vez que va recreando los acontecimientos que narra a lo largo de la obra. Las cometas no llegan a levantar el vuelo a diferencia de lo que va a hacer el propio joven; aunque con cierto remordimiento, él deseará salir de la parálisis en la que se ha convertido su hogar en la pequeña localidad rural de Ballybeg.

MICHAEL: And when my time came to go away, in the selfish way of young men I was happy to escape (71).

Aunque no se trate de una obra de carácter autobiográfico y estemos fundamentalmente ante unos personajes de ficción, es reseñable el hecho de que en 1936, cuando estalla la guerra civil española, el propio Friel tendría siete años, exactamente la edad de Michael, y también resulta significativo que *Dancing at Lughnasa* esté dedicada a las tías del autor con estas afectuosas y entusiastas palabras:

“In memory of those five brave Glenties²⁹ women”.

²⁹ En relación con la infancia de Friel, Jones (2000: 2) nos recuerda lo siguiente: “Friel spent his holidays a short distance across the border with his mother's family at Glenties in rural County Donegal. Here he experienced a freedom and a place to which his imagination could respond. The emotional significance of this locale pervades his work”. Con respecto a la anécdota de su vida personal que pudo haber inspirado a Friel en un primer momento para escribir *Dancing at Lughnasa*, véase Lojek (2006: 79).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAGAY, Mireia (2002). "Ireland, Nostalgia and Globalisation: Brian Friel's *Dancing at Lughnasa* on Stage and Screen". *IJES*, vol 2 nº 2, 83-93.
- BEEVOR, Antony (2005). *La Guerra Civil Española*. Barcelona: Crítica.
- CERVANTES, Miguel de (2005). *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes 1605-2005. Dirigida por Francisco Rico. Galaxia Gutenberg.
- ESTÉVEZ SAÁ, José Manuel (2005). "Una Hermenéutica de lo Popular a través del Discurso". En José Manuel Estévez Saá y Mercedes Arriaga Flórez (eds.) *Cultura y Literatura Popular: Manifestaciones y Aproximaciones en (Con)Textos Irlandeses, Angloamericanos y Otros*, 17-26. Sevilla: Arcibel.
- FRIEL, Brian (1990). *Dancing at Lughnasa*. Londres: Faber and Faber.
- GARCÍA QUINTELA, Marco V. (2002). "Imágenes, Textos, Paisajes e Ideas: Los santuarios castreños en contexto". *Semata*, 14: 37-147.
- GÓMEZ PENAS, M^a Dolores (coord.) (2005). *A Identidade Galega e Irlandesa a través dos Textos/Galician and Irish Identities through Texts*. Santiago : Universidad de Santiago de Compostela.
- GÓMEZ PENAS, M^a Dolores y FRAGA FUENTES, M^a Amelia (2006) "Classical References in Contemporary Irish Drama: a Brief Analysis". En M.S. Domínguez Pena *et al.* (eds.) *Ireland in the Coming Time*, 91-100. Florida: Netbiblo.
- JONES, Nesta (2000). *Brian Friel*. Londres: Faber and Faber.
- LOJEK, Helen (1994). "Brian Friel's and George Steiner's Linguistics: Translating the Irish Contemporary Literature". *Contemporary Literature*, spring 1994, 35, 1, 83-99.
- (2004). "Brian Friel's Sense of Place". En Shaun Richards (ed.), *The Cambridge Companion to Twentieth Century Irish-Drama*, 177-190. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2006). "*Dancing at Lughnasa* and the Unfinished Revolution". En Anthony Roche (ed.) *The Cambridge*

- Companion to Brian Friel, 78-90*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MALEFAKIS, Edward (1996). *La Guerra de España 1936-1939*. Madrid: Taurus.
- McMULLAN, Anna (1999). ““ In touch with some otherness””: Gender, Authority and the Body in *Dancing at Lughnasa*. *Irish University Review*, 29.1, 90-100.
- MERRIMAN, Vic (2004). “Staging contemporary Ireland: heartsickness and hopes deferred”. En Shaun Richards (ed.) *The Cambridge Companion to Twentieth Century Irish-Drama*, 224-257. Cambridge: Cambridge University Press.
- ROLLINS, Ron (1993). “Friel's *Dancing at Lughnasa*: Memory, Ritual and Two Messengers for the Gods”. *The Canadian Journal of Irish Studies*, Vo. 19 N^o 2 December, 83-86.
- STRADLING, R. A. (1999). “Campo de batalla de las Reputaciones: Irlanda y la Guerra Civil Española”. En Paul Preston (ed.) *La República Asediada*. Barcelona: Ediciones Península.
- VIÑAS, Ángel (1996). “Intervención y no intervención extranjeras”. En Edward Malefakis (ed.) *La Guerra de España 1936-1939*, 263-288. Madrid: Taurus.
- WILLIAMS, G. J. (2006). “Director, text and performance in the postmodern world”. En Zarrilli, Phillip, Bruce McConachie, Gary Jay Williams, Carol Fisher Sorgenfrei (eds.) *Theatre Histories: An Introduction*, 450-482. Nueva York: Routledge.