



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

EL SÍMBOLO DEL MAR EN LA OBRA *RIDERS TO THE SEA*
DE JOHN MILLINGTON SYNGE

TESINA QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA
GEORGINA CASTILLO FLORES
ASESOR: LARA Y ZAVALA VICTOR HERNAN DE JESUS



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Tabla de contenido	
Introducción	2
Capítulo 1. Sociedad, economía y política en Irlanda a inicios del siglo XX. La llegada de Synge a las islas Aran.....	7
1.1 Contexto social, económico y político general.....	7
1.2 John Millington Synge y las islas Aran	13
Capítulo 2: Tragedia “miniatura” perfecta. Análisis de <i>Riders to the Sea</i>	20
Conclusiones: El mar en la obra <i>Riders to the sea</i>	48
Bibliografía.....	52

Introducción

At times during Synge's last illness, Lady Gregory and I would speak of his work and always find some pleasure in the thought that unlike ourselves, who had made our experiments in public, he would leave to the world nothing to be wished away—nothing that was not beautiful or powerful in itself, or necessary as an expression of his life and thought. (Yeats s/n).

W. B. Yeats tenía la confianza de que el trabajo de J.M. Synge no sería olvidado. Sin embargo, para una cultura totalmente diferente a la irlandesa como lo es la mexicana, este autor pasa fácilmente desapercibido, tanto así que desde 1984, en el Colegio de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, no se han hecho más que dos tesis de su obra más conocida y en su tiempo polémica, “The Playboy of the Western World”.

Entre la bibliografía que hace referencia al trabajo de Synge se encuentran a autores como W. B. Yeats y T. R. Henn, e incluso al mismo Synge, con su libro *The Aran Islands*. En este escrito, donde narra su llegada y estadía en estas islas irlandesas, una de las primeras cosas que menciona y parecen impactarle es el mar que le rodea: “In about three hours Aran came in sight. A dreary rock appeared at first sloping up from the sea into the fog; then, as we drew nearer, a coast-guard station and the village [...] Whenever the cloud lifted I could see the edge of the sea below me on the right, and the naked ridge of the island above me on the other side” (21-22).

En la obra *Riders to the Sea*, que surgió por la inspiración de Synge en las islas Aran, el mar se asume como un factor determinante de la trama, elemento que es recurrente en obras como la *Iliada* y la *Odisea* de Homero. El uso del mar como tema reiterado es compatible, también, con la ponencia de T. R. Henn, escrita a cien años del nacimiento de Synge, en la que este crítico se refiere a la forma de escribir del autor:

Behind his technique there is, I believe, a profundity of reading and reference in a limited but well-meditated area of the classics...We may rehearse them briefly: the Bible and the Liturgy; Shakespeare; Montaigne; Cervantes; Petrarch; Villon and Ronsard; Moliere; Wordsworth, Shelley. And unlike Yeats, whose agile and voracious mind ranged so widely but I think superficially, Synge lived with his chosen authors; so that the references (shaded with subtlety in all kinds of ways) are yet integral with the dramatic statement. Behind most of the plays there is what I would call an epic perspective, hinted at rather than stated at a number of levels. Sometimes this quality is perceived in terms of a Homeric or Horatian simplicity. (9-10)

Al utilizar al mar en su obra *Riders to the Sea* (1904), Synge presenta una paradoja de este elemento. Es decir, no se queda con una sola representación simbólica, sino que logra conjugar

varias formas en las que podemos encontrar más de un significado del mar como símbolo poderoso y omnipresente. La perspectiva desde la que se aborda este estudio incluye el análisis de las representaciones simbólicas y los imaginarios sociales, sobre los que se interpreta la existencia del mar entre los personajes de la obra de Synge, y que surgen de sus vivencias y su convivencia con los lugareños de las islas Aran.

La obra trata de una familia católica irlandesa que vive en una de las islas Aran, las cuales forman parte de Irlanda. La familia se compone de una madre, dos hijas y un joven varón que es la última figura masculina de la familia, ya que el esposo y los demás hijos han muerto en el mar. Durante el desarrollo de la historia, se revela que otro hijo que se perdió en el mar con anterioridad ha aparecido sin vida en costas alejadas de su hogar, pero las hermanas intentan ocultar esta verdad de su madre quien está deprimida por las varias pérdidas en su familia. Sin embargo, el sufrimiento de la madre continúa ya que su último hijo ha decidido hacerse al mar para poder mantener a su familia. Finalmente, el último hijo muere al mismo tiempo que las hijas le revelan a su progenitora el paradero de su otro hermano. Esta trama gira alrededor de los sentimientos que se generan en las mujeres de la familia ante la presencia inexorable del mar y el destino trágico para los hombres al enfrentarse a él.

El argumento de la obra *Riders to the Sea* suscita un interés particular por formular preguntas diversas; no obstante, para los fines de esta investigación se propone la siguiente interrogante como guía inicial: ¿Cómo se presenta el autor el símbolo el mar en esta obra de teatro? El mar en esta obra predetermina la vida de las familias y su muerte, paradoja que el autor no encubre y, por el contrario, muestra de manera elocuente e incluso trágica.

Identificar el valor simbólico del mar en esta obra y encontrar referencias en otras obras constituyen los motivos fundamentales para llevar a cabo esta tesina, cuyo objetivo es encontrar, mediante el análisis de la figura simbólica del mar en *Riders to the Sea* de J. M. Synge, la paradoja que este símbolo puede representar en la literatura. Para lo anterior, se buscará a lo largo de la obra teatral ya mencionada lo que el mar significa para los personajes, principalmente para la madre de familia.

De esta manera, tomando como base la ponencia “John Millington Synge: a Reconsideration”, de T. R. Henn, presentada el 7 de junio de 1971, donde se destaca la influencia de los clásicos griegos en los escritos de Synge, se identificarán las alusiones al mar en la obra de teatro que compete a la presente tesina a partir de la estructura, la cual Henn considera como la

perfecta tragedia “miniatura” de su lengua. Cabe mencionar, que este análisis se realizará considerando el texto desde una perspectiva literaria, no teatral.

En el capítulo uno se llevará a cabo el análisis del contexto social, económico y político que rodeaba a J. M. Synge, autor irlandés que nació en Rathfarnham, cerca de Dublin en 1871 y murió en 1909 a causa de la enfermedad de Hodgkin. Con objeto de ubicar la obra *Riders to the Sea* en su propio contexto y entender mejor la inspiración que llevó a Synge a escribirla, se hará hincapié en la experiencia del autor en las islas Aran.

Tras revisar el contexto de la obra, el capítulo dos contiene el análisis que se realiza de ella, con la finalidad de identificar cómo cada parte de la obra ayuda a la construcción del símbolo del mar. Tomando en cuenta la afirmación de T. R. Henn, *Riders to the Sea* es una “tragedia miniatura perfecta”, y para llevar a cabo su análisis se asumen los puntos utilizados por Aristóteles en su definición de este tipo de texto.

Finalmente, en las conclusiones, gracias al crítico literario T. R. Henn, es posible corroborar que Synge hacía referencias a un número limitado de autores. Por ejemplo, “Synge lived with his chosen authors; so that the references (shaded with subtlety in all kinds of ways) are yet integral with the dramatic statement” (10). En la última parte se realizará una revisión de cómo se refleja el símbolo del mar que vemos en la obra de Synge con aquél que se puede encontrar en la *Odisea*.

Para el desarrollo de este texto, resulta imprescindible partir del concepto básico del símbolo, debido a que se concibe el mar como un símbolo de importancia significativa en la obra de Synge, porque la trama gira alrededor de él. Corbin plantea que:

...el símbolo anuncia otro plano de conciencia diferente de la evidencia racional; él es la cifra de un misterio, el único medio de decir aquello que no puede ser aprehendido de otra manera; no está jamás explicado de una vez por todas, siempre ha de ser de nuevo descifrado, lo mismo que una partitura musical no está jamás descifrada de una vez por todas, reclama una ejecución siempre nueva. (citado en Chevalier 18)

El símbolo es, entonces, mucho más que un simple signo: lleva más allá de la significación, necesita de la interpretación y ésta de una cierta predisposición. Está cargado de afectividad y dinamismo. No sólo representa, en cierto modo, a la par que vela, sino que realiza, también, de alguna manera, al tiempo que deshace. Juega con estructuras mentales. Por esto se lo compara con esquemas afectivos, funcionales y motores, para mostrar bien que moviliza de alguna suerte la totalidad del psiquismo:

El símbolo y su desarrollo en forma de mito son otra historia, otra fantasía si se quiere, pero que tiene la virtud de acercarnos a la inmutable fuente oscura de donde surge toda luz y toda palabra. El símbolo es el instrumento de la creación y también el instrumento del retorno. (Chevalier 10)

Con objeto de identificar la forma en que el símbolo del mar se aborda en la obra, nos basamos en la teoría de las representaciones sociales, porque es congruente con el concepto y la definición de símbolo que hemos asumido. Con respecto a esta teoría, Serge Moscovici dice que “la representación social es un corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad” (citado en Perera 43).

Después de Moscovici, Denise Jodelet maneja las representaciones sociales como el proceso (basado en la lingüística, qué y cómo se dice; el comportamiento, cómo se reacciona; y la materialidad, el objeto en sí) para comprender y explicar el objeto de la representación. De acuerdo con Jodelet, dicho proceso inicia con el conocimiento práctico (“ingenuo”, “espontáneo”), el cual, al hacerse habitual, forma parte de la evidencia de nuestra existencia, parte de nuestra realidad, para después, a través de un proceso de simbolización, otorgarle al objeto de la representación diversos significados. Finalmente, esta forma de conocimiento se difunde entre sociedades que comparten el mismo conocimiento práctico.

Asimismo, es posible ver que, a partir del planteamiento de Jodelet, las sociedades que comparten un mismo contexto pueden crear representaciones simbólicas similares. A pesar de que algunos de los símbolos pueden contraponerse, en opuestos binarios, hacen referencia a una misma idea: vida y muerte, felicidad y tristeza, etcétera. Estas representaciones binarias del mar, la vida, la muerte, el peligro y el retorno se ven reflejadas en la obra de Synge.

Para comprender la obra de Synge, resulta imprescindible identificar las características del contexto en el que fue presentada; al respecto, William Butler Yeats expone amplia y claramente la situación psicosocial prevaleciente en Irlanda, como un país en proceso de construcción de su identidad nacional. Para fines de este proyecto, conviene ilustrar dicho contexto con el siguiente pasaje, perteneciente al libro de Yeats titulado *Synge and the Ireland of His Time*:

Thomas Davis, whose life had the moral simplicity which can give to actions the lasting influence that style alone can give to words, had understood that a country which has no national institutions must show its young men images for the affections, although they be but diagrams of what it should be or may be. He and his school imagined the Soldier, the Orator, the Patriot, the Poet, the Chieftain, and above all the Peasant; and these, as celebrated in essay and songs and stories,

possessed so many virtues that no matter how England, who as Mitchell said 'had the ear of the world,' might slander us, Ireland, even though she could not come at the world's other ear, might go her way unabashed. But ideas and images which have to be understood and loved by large numbers of people, must appeal to no rich personal experience, no patience of study, no delicacy of sense; and if at rare moments some 'Memory of the Dead' can take its strength from one; at all other moments manner and matter will be rhetorical, conventional, sentimental; and language, because it is carried beyond life perpetually, will be as wasted as the thought, with unmeaning pedantries and silences, and a dread of all that has salt and savour. After a while, in a land that has given itself to agitation over-much, abstract thoughts are raised up between men's minds and Nature, who never does the same thing twice, or makes one man like another, till minds, whose patriotism is perhaps great enough to carry them to the scaffold, cry down natural impulse with the morbid persistence of minds unsettled by some fixed idea. They are preoccupied with the nation's future, with heroes, poets, soldiers, painters, armies, fleets, but only as these things are understood by a child in a national school, while a secret feeling that what is so unreal needs continual defense makes them bitter and restless. They are like some state which has only paper money, and seeks by punishments to make it buy whatever gold can buy. They no longer love, for only life is loved, and at last, a generation is like an hysterical woman who will make unmeasured accusations and believe impossible things, because of some logical deduction from a solitary thought which has turned a portion of her mind to stone. (3-4)

Gracias al genio de Yeats, podemos ver en esta cita el reflejo de una sociedad que intenta construir su propia identidad, comenzando con ideales que representaban en sus expresiones artísticas, hasta llegar a crear un discurso obsesivo que en el fondo reconocen como irreal. Tal sociedad que busca su propia imagen rodea al mundo de Synge y se ve reflejado en sus obra *Riders to the Sea*, en la que trata de plasmar al campesino y su día a día.

El estudio se desarrolló con fuentes biblio, hemerográficas y electrónicas, a fin de desarrollar el análisis estructural de la obra para definir el sentido del símbolo de mar. Con el objetivo de ofrecer un marco referencial completo de la obra de Synge, se exponen, también, las características generales de los aspectos políticos, económicos y sociales prevalecientes en Irlanda y que, definitivamente, repercutían en lo que denominamos situación psicosocial en la que se inserta la obra de Synge.

Capítulo 1. Sociedad, economía y política en Irlanda a inicios del siglo XX. La llegada de Synge a las islas Aran

1.1 Contexto social, económico y político general

Con el objeto de comprender las dimensiones culturales, sociales e incluso políticas de la obra de John Millington Synge, resulta necesario situarla en su contexto y, por ello, recurriremos a fuentes que comparten el interés del autor por Irlanda y sus condiciones de vida, de las que Synge toma información e inspiración para plasmarlas en su obra. En el ensayo de William Butler Yeats, titulado “Synge and the Ireland of His Time”, se hace referencia a Thomas Davis, orador, escritor, organizador y presidente del movimiento revolucionario político, social y cultural que ocurrió a mediados del siglo XIX y marcó el pensamiento de los irlandeses: el Éire Óg, o Joven Irlanda, que se caracterizaba por el sentimiento nacionalista que intentaba impulsar a la comunidad irlandesa a independizarse de Inglaterra. Como vimos en la cita al final de la introducción, Yeats explica la forma de pensar de Davis: “Thomas Davis, [...] had understood that a country which has no national institutions must show its young men images for the affections...”. Sin embargo, reconoce que a pesar de lo que requería una nación, estos ideales no están consolidados en la acción: “...although they be but diagrams of what it should be or may be” (3).

Además de organizar rebeliones como las ocurridas por toda Europa en 1848, la Joven Irlanda se esmeró en proporcionar conocimientos para apoyar el concepto de nación, creando un fundamento irrefutable que se transmitía prácticamente de una persona a otra para sustentar el “sentimiento nacionalista”, como describe Yeats:

Young Ireland had taught a study of our history with the glory of Ireland for event, and this for lack, when less than Taylor studied, of comparison with that of other countries wrecked the historical instinct. An old man with an academic appointment, who was a leader in the attack upon Synge, sees in the 11th century romance of Deirdre a re-telling of the first five act tragedy outside the classic languages, and this tragedy from his description of it was certainly written on the Elizabethan model; while an allusion to a copper boat, a marvel of magic like Cinderella's slipper, persuades him that the ancient Irish had forestalled the modern dockyards in the making of metal ships. The man who doubted, let us say, our fabulous ancient kings running up to Adam, or found but mythology in some old tale, was as hated as if he had doubted the authority of Scripture. (7-8)

La literatura es un fenómeno social afectado por el contexto histórico a su alrededor, como afirma Yeats: “There was no literature, for literature is a child of experience always, of knowledge never; and the nation itself, instead of being a dumb struggling thought seeking a mouth to utter it or hand to show it, a teeming delight that would re-create the world, had become, at best, a subject of knowledge” (8).

A pesar de esto, la nación irlandesa supo sobreponerse poco a poco a esa falta de sentimiento nacionalista. La consolidación de esa nueva actitud comenzó a partir de 1890, y se logró a inicios del siglo XX, entre 1900 y 1910. Sin embargo, comenzó a decaer en la década de 1920 cuando, una vez separada de Inglaterra, los principales representantes, como Yeats y Lady Gregory, comenzaron a alejarse del escenario político y artístico. No obstante, esa nueva corriente llamada “Gaelic Revival”, “Irish Literary Revival”, “Irish Literary Renaissance” o “Celtic Twilight”, se sirvió de los mitos, las leyendas y de la tradición cultural irlandeses, para cubrir no sólo el aspecto literario, sino también los aspectos económicos, políticos y sociales.

De acuerdo con el libro *A Journey into Ireland’s Literary Revival*, de R. Todd Felton, la presentación de dos obras en el St. Teresa’s Total Abstinence Hall en la calle Clarendon Street de Dublín, la noche del 2 de abril de 1902, fue una marca crucial en el inicio de este movimiento cultural que ejercía una enorme influencia en las masas, sin recurrir a un discurso como el que manejaba Davis. Una de las obras presentadas fue *Deirdre*, de George William Russell (conocido por su pseudónimo *Æ*), cuya importancia radica en que rescata y vuelve a contar un mito irlandés antiguo; sin embargo, la obra que más impactó fue *Cathleen Ni Houlihan*,¹ escrita por William Butler Yeats y Lady Gregory. La importancia de dicha obra no sólo radicó en el tema de la celebración de la historia de Irlanda, sino en que tanto los actores (entre ellos la nacionalista Maud Gonne) como el público y el lugar donde se escenificó la obra fueran todos irlandeses:

... not just to reanimate a long-dormant tradition but to develop a new and distinct national cultural identity for Ireland, one that would throw off the unflattering stereotypes developed under British rule and replace them with

¹ De acuerdo con Felton: “the play depicts a family preparing for the eldest son’s wedding. When an old woman enters the cottage and tells the story of how her “four green fields” were taken from her, the young groom is so entranced that he pledges to fight, and if necessary die, to regain her lands. As the crone leaves the family’s tiny cottage, her youth and beauty are restored by the young man’s pledge to die for her, and she is transformed into a radiant queen, Cathleen Ni Houlihan, a mythical symbol of Irish nationalism” (3).

a rich and colorful fabric woven both from Celtic mythology and from the unvarnished experiences of ordinary Irish men and women. (Felton 5)

Es así que la obra se convierte en un reflejo de lo que se pretendía alcanzar con el nuevo movimiento “renacentista”, no sólo celebrar la historia de Irlanda y las tradiciones, sino contemplar y abrazar la cotidianeidad y realidad irlandesas tomando en cuenta toda la cultura que conllevaba desde los celtas, y así crear una nueva voz para una “Irlanda irlandesa” con un mínimo de influencia externa.²

El contraste entre la idea de Thomas Davis sobre el nacionalismo y el nuevo movimiento que estaba floreciendo resulta evidente, y Felton lo describe de la siguiente manera: “The members of the Revival were not propagandists but artists, and the Ireland portrayed was beautiful but full of complexities, blemishes, and contradictions” (Felton, 5). De esta forma, se refleja una amplia mezcla de ideologías en la misma sociedad y política irlandesas, en la que participan desde los ricos protestantes anglo-irlandeses hasta los granjeros y trabajadores católicos de escasos recursos. Esta mezcla resulta aún más evidente cuando los primeros autores anglo-irlandeses tomaban a los católicos como fuente de inspiración, como es el caso del escritor John Millington Synge, hijo de un terrateniente, pero cuyas obras reflejaban la vida cotidiana de los habitantes de las Islas Aran.

El proceso para el comienzo del “Gaelic Revival” inició a través de un conflicto político-social ocurrido en 1890. El político Charles Stewart Parnell, quien de acuerdo con Felton: “was the first of the ruling caste to speak for the whole nation in a constitutional crusade...” (9), se vio envuelto en un escándalo al ser el tercero en discordia durante el divorcio del capitán William O’Shea y su esposa Katherine. Estos dos se divorciaron en 1890 después de que se descubriera el amorío de mucho tiempo entre Katherine (a quien los medios llamaron Kitty, no sólo como hipocorístico de su nombre, sino como un eufemismo para prostituta) y Parnell. A pesar de que tiempo después Parnell y Katherine se casaron, la sociedad irlandesa católica no aceptó el escándalo, y Parnell perdió su puesto en el Parlamento de County Meath y el control del Irish Parliamentary Party. Es por esto que sus seguidores voltearon la mirada al aspecto cultural más que al político con la siguiente finalidad: “working to create opportunities

² Además, de acuerdo con Felton, esta obra tuvo otro propósito: “helped generate the momentum that led to the founding of the Abbey Theatre, which was for many the public center of the Irish Literary Revival” (Felton 7).

for the men and women of Ireland to express their ‘Irishness’” (Felton 8). A partir de este nuevo enfoque sobresalió Douglas Hyde, quien con la traducción de su colección de poemas tradicionales gaélicos permitió a otros escritores interesarse y acercarse a las características de lo que era el lenguaje de los irlandeses: “The direct translations enabled the writers to get the rhythm of Irish language spoken into their ears. Some of them would return to the source by learning Irish” (Felton 9). El papel que Parnell desempeñó al asentar las bases del “Irish Revival” lo describe Todd Felton al citar a Ulick O'Connor: “He epitomized the new Irishman and sent waves of regeneration through the people that hastened the process of recognition of the national being. It was the exhilaration and elation of this period that excited the imagination of writers and artists, and, as in the case of the Elizabethan age, led to the creation of significant literature” (9).

El “Gaelic Revival” también ejerció una influencia importante en los aspectos económicos y políticos. La preocupación por crear una Irlanda "nacionalista" no solamente se refería a la cuestión cultural, sino a la producción, el autoconsumo y el régimen político del país. Las personas que vivieron este movimiento dieron cuenta de ello en publicaciones como el *Claidheamh Soluis*, editado en lengua gaélica para promover la cultura irlandesa, y el *The Sacred Heart Review. For God and Country*. En este último, en el volumen 27, núm. 15, con fecha del 12 de abril de 1902, se mencionan la estabilidad y la posibilidad de desarrollo que el movimiento cultural le proponía a la población para evitar las migraciones a otros países y ayuda a desarrollar las industrias irlandesas:

[The Gaelic Revival] believes that a revival of Irish industries and Irish art should go hand in hand with the revival of the ancient language. Its leaders, from the platform and through the press, insist upon Irishmen supporting Irish manufactures; and the inconsistency of thundering against British aggression, and, at the same time, wearing English goods, is pointed out constantly... This fostering of Irish manufacture, of Irish skill and craft and art in all things possible, tends to keep the people at home. Irishmen have hitherto been wanting in the self reliance and enterprise, if not the money, necessary to develop the great resources of the country — its water-power, peat bogs, coal-fields, copper and lead mines — and to establish large manufactures, and the chronically disturbed condition of the country has frightened away the capitalist of other lands. (13)

La ventaja económica del “Irish Revival” consistía en permitir que el dinero generado por los irlandeses se quedara en el país, aportándole una cierta independencia con respecto a Inglaterra. La idea de regresar al lenguaje, a las tradiciones y al folclor gaélicos alentaba, no sólo en el

aspecto cultural, la estadia de lo “irlandés” en su mismo lugar. Este tema no sólo fue tomado por intelectuales o políticos, sino que en los periódicos incluso se llegaba a hablar de eclesiásticos que apoyaban el “Irish Revival”, como es el caso del reverendo Dr. McCormack, obispo de Galway, a quien se cita hablando sobre el desarrollo de las industrias irlandesas:

Some people think that the bed-rock of this revival is the revival of the Irish language, and, therefore, you have begun at the proper point. You must revive the Irish industries. I remember when everything I wore was made in my father's house, but now everything is bought in the shop. With the revival of our ancient language, we will bring about a revival of Irish industries. There is another bleeding going on, and that is, our money is going to England for everything on us. This must be put a stop to. (13)

Con una cierta independencia económica, a Irlanda le fue posible también preocuparse por su situación política. La sociedad comenzaba a prestar más atención a su propia sociedad que a lo que sucedía con su enorme vecino, el cual había logrado desarrollarse política, social y económicamente debido a las dos revoluciones industriales. Es así que, gracias al nuevo pensamiento que traía consigo el “Gaelic Revival”, el pueblo comienza a reaccionar ante la situación de sometimiento, principalmente psicológico, en que vivía. Todo esto se resumió de forma didáctica en 1902, en un número del *The Sacred Heart Review. For God and Country*, como una denuncia:

The shibboleth of the political patriots is and has been: “We are downtrodden by the hated Saxon. Until he takes his foot from our neck, we can do nothing. What's the use of trying? Let us lie here and howl about it.” The Gaelic revival says: 'We are in a bad position, but let us make the best of it. There are some things that we may yet do in spite of unjust laws. There are some things which Saxon laws do not forbid, though they may discourage. Let us study the Gaelic language. Let us know Gaelic literature. Let us be sober and self-respecting. Let us believe in and patronize Irish industries. Let us stop buying the vile newspapers that are filled with the uncleanness of British cities. Let us devote more time to the study of our old traditions and less to public-house carousing. Let us try to make the life of our small towns comfortable and intellectual, so that we may keep the people at home, instead of seeing them flying by thousands to the dangers of foreign cities. Let us encourage Irish art. Let the work in our churches and public buildings be done by Irishmen instead of by foreigners. Let our stained-glass and statuary be made in Ireland, instead of imported from Munich. These are things the 'base, bloody and brutal' Saxon does not forbid us to do. But they are essential to the upbuilding of an Irish nation, if we are ever to have one. Therefore, let us set ourselves to do them. (13)

Es pertinente resaltar el importante papel que el teatro desempeñó en el desarrollo de esta conciencia nacionalista, ya que en 1902 se presentó una obra ante un público totalmente irlandés con temas de Irlanda. Sin embargo, el 27 de diciembre de 1904 abrió sus puertas el Teatro Abbey, el cual fue un parteaguas en el movimiento: “the first modern repertory theatre in the true sense of the word, having a repertory of over forty plays, any of which could be staged at a day's notice” (Mikhail, xi). Esta gran apertura para el teatro se dio gracias a los esfuerzos de escritores como Lady Gregory, W. B. Yeats y Edward Martyn. "Its precursors were the Irish Literary Theatre and Frank and Willie Fay's National Dramatic Society. With patronage from Miss Annie Horniman, premises were purchased on Old Abbey Street" (Abbey Theatre). Dos de las obras con las que abrió este teatro fueron *On Baile's Strand* de W.B. Yeats y *Spreading the News* de Lady Gregory.

Otro escritor que contribuyó al movimiento del "Gaelic Revival" dentro del Teatro Abbey en sus primeros años y que formó triunvirato con Yeats y Lady Gregory, fue John Millington Synge (Newtown Villas, Rathfarnham, Dublin, 16 de abril de 1871) (Wallace, 82). A este curioso personaje, a pesar de estar involucrado en el movimiento del "Irish Revival", no le interesaba el aspecto político en absoluto. Yeats, a quien Synge conoció en París en diciembre de 1896, describe a este autor de la siguiente forma:

Synge seemed by nature unfitted to think a political thought, and with the exception of one sentence, spoken when I first met him in Paris, that implied some sort of nationalist conviction, I cannot remember that he spoke of politics or showed any interest in men in the mass, or in any subject that is studied through abstractions and statistics. (VII)

Seamus Deane confirma la impresión de Synge descrita por Yeats, con respecto al “Irish Revival”,³ como un ente con una idea diferente del nacionalismo, entendido como un nacionalismo cultural:

...restless inhabitant of a paradigm that was both cultural and racial in an increasingly polarized field of contestation between community and crowd, on the one hand, and individuality as embodiment of or liberation from the national character, on the other. (99)

³ Deane considera a John Millington Synge y a James Clarence, poeta irlandés, como seguidores de las ideas de Edmund Burke (1767-1769).

Este nacionalismo cultural a veces no encajaba con las ideas religiosas, lo cual se vería reflejado en la mala recepción de algunas obras de Synge; principalmente *The Playboy of the Western World*, debido, según Felton, a la franqueza de su lenguaje y la violencia de su tema del parricidio, así como, de acuerdo con Martin Wallace, al shock religioso que tuvieron los católicos por la referencia a “females, standing in their shifts” (286).

Fue precisamente cuando se conocieron que W. B. Yeats le sugirió a Synge que se acercara a las islas Aran:

...to find both inspiration and stories. A year and a half later Synge did just that. The experience helped him craft lilting, Gaelic-inflected dialogue based on the everyday speech of Irish peasants. He also penned a landmark study of the people of the Aran Islands, as well as a set of five plays that changed the landscape of Irish drama. (Felton 12)

Es así que Synge, interesado en el desarrollo del “Gaelic Revival”, lleva a través del teatro una forma diferente de entender el espíritu “irlandés”.

1.2 John Millington Synge y las islas Aran

Las islas Aran se encuentran situadas en la desembocadura de la bahía de Galway, en la costa oeste de Irlanda:

The geography of the Aran Islands is very simple, yet it may need a word to itself. There are three islands: Aranmor, the north island, about nine miles long; Inishmaan, the middle island, about three miles and a half across, and nearly round in form; and the south island, Inishere—in Irish, east island,—like the middle island but slightly smaller. They lie about thirty miles from Galway, up the centre of the bay, but they are not far from the cliffs of County Clare, on the south, or the corner of Connemara on the north. (Synge, xi)

Fue justo a estas islas que J. M. Synge llegó año y medio después de que W. B. Yeats le recomendara hacer esa visita en 1896, debido principalmente a que comenzaba a presentar sus primeros ataques de la enfermedad que más adelante acabaría con su vida: la enfermedad de Hodgkin. A partir de ese momento, Synge visitó las islas Aran durante cinco veranos consecutivos. Fueron estas experiencias las que le permitieron escribir el libro *The Aran Islands*, donde de primera mano podemos conocer estas islas a través del mismo J. M. Synge y lo que nos permite conocer diversos aspectos de este lugar tan peculiar, principalmente de sus habitantes, cuya forma de vivir era lo que más le interesaba a Synge.

Antes de iniciar con los detalles de sus encuentros con los oriundos de las islas Aran, el escritor nos describe en su texto la geografía de estas islas. Gracias al detalle en su descripción, es posible no solamente imaginar la combinación de grises del mar, las rocas y el cielo que cubren y rodean a las islas, creando un desolado desierto rocoso, sino que también casi podemos escuchar el sonido del mar que parece devorar todo a su paso:

... I was wandering out along the one good roadway of the island, looking over low walls on either side into small flat fields of naked rock. I have seen nothing so desolate. Grey floods of water were sweeping everywhere upon the limestone, making at times a wild torrent of the road, which twined continually over low hills and cavities in the rock or passed between a few small fields of potatoes or grass hidden away in corners that had shelter. Whenever the cloud lifted I could see the edge of the sea below me on the right, and the naked ridge of the island above me on the other side. Occasionally I passed a lonely chapel or schoolhouse, or a line of stone pillars with crosses above them and inscriptions asking a prayer for the soul of the person they commemorated. (22)

There was no green to be seen, and no sign of the people except these beehive-like roofs, and the outline of a Dun that stood out above them against the edge of the sky. (26)

En estas islas desérticas, los habitantes apenas resistieron los estragos de la gran hambruna irlandesa, ocurrida entre 1845 y 1849, ocasionada por un hongo llevado desde América en las papas, alimento principal de estas regiones. Ya que el gobierno británico no pudo lidiar con las consecuencias a largo plazo de este problema, no fue sino hasta 1890 que Arthur J. Balfour, el British Chief Secretary for Ireland, junto con Joseph West-Ridgeway, el subsecretario, y George Wyndham, visitaron la costa oeste de Irlanda, que se dieron cuenta de la miseria en que se encontraba esta zona, y fue así que se estableció la Congested Districts Board, una institución que, de acuerdo con el Galway City Museum, se encargaba de ayudar a los distritos clasificados como pobres y sin desarrollo.⁴ Esta institución instauró una industria pesquera en la isla Aranmor (o Irishmore), actividad económica principal de los habitantes de las islas; sin embargo, la intervención de esta institución resalta el que las islas Aran se encontraban en una situación tal de abandono por parte de Inglaterra que su desarrollo parecía haberse frenado en el tiempo, a excepción de Irishmore:

⁴ También llamados “congested districts” – areas regarded as exceptionally poor and underdeveloped – along the western seaboard” (Galway City Museum).

Kilronan, the principal village on Aranmor, has been so much changed by the fishing industry, developed there by the Congested Districts Board, that it has now very little to distinguish it from any fishing village on the west coast of Ireland. The other islands are more primitive, but even on them many changes are being made, that it was not worth while to deal with in the text. (Synge, xi)

Gracias a esta descripción hecha por el mismo Synge, es posible notar que dos de las islas Aran, que él describe como primitivas, parecían encontrarse en un mundo alejado de lo que sucedía en el resto de Irlanda. Sin embargo, la referencia a la industria pesquera nos permite notar que en realidad estas islas albergaban una población de escasos recursos que parecía casi no haber sido tocada por los movimientos culturales ni industriales del mundo. Andrew McNeillie, autor que después de 70 años de los viajes de Synge pasaría once meses en las islas Aran y escribiría un libro similar con sus anécdotas, compara su propia experiencia con la de Synge, con lo que podemos reafirmar la preferencia de Synge por la austeridad de la verdadera vida de los campesinos en las islas Aran, principalmente en la isla de Inishmaan (“middle island”):

Even in 1898 Synge found Inishmore too touched by capital, too tainted by the filthy modern tide, detecting in eye and expression ‘the anxiety of men who are eager for gain’, and even in its children ‘an indefinable modern quality’. He sought his romantic, unfallen vision on Inishmaan, least accessible of the three islands, in brief visits in summer and early autumn. (IX)

De acuerdo con Yeats, la vida que se ajustaba mejor a Synge era de la siguiente forma: “...life, lived as it were in a ship at sea, suited him...” (11), las islas Aran, excepto Aranmor, conservaban una “realidad” más puramente gaélica que el resto del país, la cual se puede ver reflejada con el lenguaje de los habitantes de la isla, el que Synge intentó aprender y perfeccionar, y por culpa del cual tuvo algunos problemas para comunicarse en sus primeros viajes:

As I moved on a boy and a man came down from the next village to talk to me, and I found that here, at least, English was imperfectly understood. When I asked them if there were any trees in the island they held a hurried consultation in Gaelic, and then the man asked if 'tree' meant the same thing as 'bush,' for if so there were a few in sheltered hollows to the east. (25)

En este austero paisaje, es posible decir que Synge se sentía más cómodo al convivir con los pocos pobladores de las islas Aran: “... for unlike those whose habit of mind fits them to judge of men in the mass, he was wise in judging individual men, and as wise in dealing with them as the faint energies of ill-health would permit” (Yeats 11). Por esta razón, le era posible acercarse

mejor a los pobladores y conocer las historias que más adelante le permitirán escribir cinco obras de teatro. Synge hace hincapié en la dificultad comunicativa que intentó superar tomando clases desde su llegada a la isla: “The old woman of the house had promised to get me a teacher of the language, and after a while I heard a shuffling on the stairs, and the old dark man I had spoken to in the morning groped his way into the room” (23).

Esto parece animar más a Synge a aprender el idioma y a acercarse a los lugares donde menos se le podría entender: “In spite of the charm of my teacher, the old blind man I met the day of my arrival, I have decided to move on to Inishmaan, where Gaelic is more generally used, and the life is perhaps the most primitive that is left in Europe.” (28)

Synge se refería a la pobreza en las islas Aran usando la palabra "primitive". Esta pobreza parecía cubrir, excepto por el poblado de Aranmor, toda la isla, lo cual se ve reflejado en sus encuentros: "...two other boys came and walked at my heels, till I turned and made them talk to me. They spoke at first of their poverty..." (26). Lo primitivo para Synge no sólo aludía a la pobreza de sus habitantes, sino a lo sobrio del paisaje y también a algunos aspectos que lo alentaron a ver el encanto de estas islas:

When he was gone, two little girls took their place behind me and I drew them in turn into conversation.

They spoke with a delicate exotic intonation that was full of charm, and told me with a sort of chant how they guide 'ladies and gintlemins' in the summer to all that is worth seeing in their neighbourhood, and sell them pampooties and maidenhair ferns, which are common among the rocks.

We were now in Kilronan, and as we parted they showed me holes in their own pampooties, or cowskin sandals, and asked me the price of new ones. I told them that my purse was empty, and then with a few quaint words of blessing they turned away from me and went down to the pier. (27)

5

Además de la pobreza, el lenguaje y ciertos usos y costumbres, otra de las razones de Synge para denominar a estas islas como "primitive" lo constituía la ideología religiosa. En efecto, parecía haber sido influida en gran medida por el catolicismo que predominaba en todo el sur de Irlanda y, no obstante, es curioso notar cierto paganismo que se reflejaba a través de las historias que

⁵ En esta anécdota se menciona por primera vez el uso de los *pampooties*, calzado que en sus viajes Synge también usó. Este tipo de calzado está hecho de una sola pieza de piel y atado con una cinta también de piel. Sin embargo, es de destacar que este tipo de zapatilla surgió en la edad de Bronce en el norte de Europa; no es de extrañar entonces el adjetivo principal que Synge pone a estas islas.

Synge escuchaba de los habitantes de las islas. Este paganismo se ve primero reflejado en la historia de que unas hadas se habían llevado al nieto de su maestro de gaélico que este mismo le cuenta:

One day a neighbor was passing, and she said, when she saw it on the road, 'That's a fine child.'

Its mother tried to say 'God bless it,' but something choked the words in her throat.

A while later they found a wound on its neck, and for three nights the house was filled with noises.

'I never wear a shirt at night,' he said, 'but I got up out of my bed, all naked as I was, when I heard the noises in the house, and lighted a light, but there was nothing in it.'

Then a dummy came and made signs of hammering nails in a coffin. The next day the seed potatoes were full of blood, and the child told his mother that he was going to America.

That night it died, and 'Believe me,' said the old man, 'the fairies were in it.' (24)

Para T. R. Henn, es imprescindible tomar en cuenta *The Aran Islands*, puesto que es "of considerable personal interest, and they remain indispensable as setting out for us the sources of thought, plot, even the phraseology of many of the plays." (7). Es decir, podemos partir de este punto para realizar un análisis cultural de las obras de teatro de Synge. El mismo Yeats nos puede dar una idea de ello:

As I read 'The Aran Islands' right through for the first time since he showed it me in manuscript, I come to understand how much knowledge of the real life of Ireland went to the creation of a world which is yet as fantastic as the Spain of Cervantes. Here is the story of 'The Playboy,' of 'The Shadow of the Glen;' here is the 'ghost on horseback' and the finding of the young man's body of 'Riders to the Sea,' numberless ways of speech and vehement pictures that had seemed to owe nothing to observation, and all to some overflowing of himself, or to some mere necessity of dramatic construction. (19)

Para Deane, Synge logra convertir la intrincada forma de vivir de los habitantes de las islas Aran en una forma de regresar a "casa", a las raíces celtas: "To write of and for the people, even if the writing is not done by one of the people is... to forgo decadence for health, Paris for the Aran Islands, exile for home". (165). Esto se ve reflejado en las obras que escribió, las cuales llegaron a alborotar al público que no aceptaba muy bien su nacionalismo cultural llevado de una tierra más "puramente céltica" que el resto de Irlanda:

Synge's one act play, The Shadow of the Glen, was performed in Dublin in 1903, its portrait of a loveless rural marriage caused some offence. Riders to the Sea followed in 1904, and both plays were quickly staged in London. In 1905, The Well of the Saints was ill received at the Abbey Theatre... The Playboy of the Western World, opened at the Abbey in 1907. It was greeted by rioting; audiences were at first unwilling to accept its unflattering comic portrayal of peasant life, and were puritanically shocked by a reference to 'females standing in their shifts'." (Wallace, 82)

La realidad que representa Synge en sus obras, es posible percibir el que, debido a su situación geográfica, la principal actividad económica de las islas Aran era la pesca, y por ende el contacto con el mar es inevitable, incluso para lograr la comunicación entre las islas. Por esta razón, muchas de las anécdotas contadas por Synge están relacionadas con el mar. Resalta el hecho de que, a pesar de tratarse de una sociedad tan "primitiva", sus habitantes tengan conocimientos de cómo lidiar con el mar, lo cual no los excluye de sufrir algunos infortunios debido a las inclemencias de las impetuosas aguas. Además, refleja la solidaridad que se da entre los habitantes de la isla, principalmente entre las familias:

Late this evening I saw a three-oared curagh⁶ with two old women in her besides the rowers, landing at the slip through a heavy roll. They were coming from Inishere, and they rowed up quickly enough till they were within a few yards of the surf-line, where they spun round and waited with the prow towards the sea, while wave after wave passed underneath them and broke on the remains of the slip. Five minutes passed; ten minutes; and still they waited with the oars just paddling in the water, and their heads turned over their shoulders.

I was beginning to think that they would have to give up and row round to the lee side of the island, when the curagh seemed suddenly to turn into a living thing. The prow was again towards the slip, leaping and hurling itself through the spray. Before it touched, the man in the bow wheeled round,

⁶ Con respecto a los *currach*, o *curragh*, Lovett menciona: On these islands, at places like Barna, in Galway Bay, and in fact almost universally along the western coast, the traveller meets and can readily test the seaworthy qualities of the curragh, the representative of the ancient coracle. These boats, made of tarred canvas stretched over a light frame, frail as they seem, can live in very rough weather, and are managed with very great skill by the boatmen. Their chief defect is that they make much leeway when there is a strong breeze. But any one who wishes to make a voyage along this coast in much the same fashion as the Christian missionaries in the fifth and sixth centuries, can do so by employing the modern curragh. (Online)

two white legs came out over the prow like the flash of a sword, and before the next wave arrived he had dragged the curagh out of danger.

This sudden and united action in men without discipline shows well the education that the waves have given them. When the curagh was in safety the two old women were carried up through the surf and slippery seaweed on the backs of their sons.

In this broken weather a curagh cannot go out without danger, yet accidents are rare and seem to be nearly always caused by drink. Since I was here last year four men have been drowned on their way home from the large island. First a curagh belonging to the south island which put off with two men in her heavy with drink, came to shore here the next evening dry and uninjured, with the sail half set, and no one in her. (158-159)

Como el mismo Synge afirma, a pesar de los conocimientos marítimos y de la ayuda comunitaria, las tragedias son inevitables. Es justo este tipo de anécdotas las que inspiran a Synge a escribir la obra de teatro que constituye el tema de este ensayo: *Riders to the Sea*.

Capítulo 2: Tragedia “miniatura” perfecta. Análisis de *Riders to the Sea*

John Millington Synge escribió la obra *Riders to the Sea* en un solo acto, inspirado en una anécdota acerca de un joven que falleció en el mar a bordo de una *curagh*, y en las reacciones que suscita este hecho en su familia y los vecinos cercanos. La anécdota en la que se basa esta obra trata de un hombre que muere, su madre que sufre y la hermana que lo reconoce, y es narrada detalladamente por Synge:

More recently a curagh from this island with three men, who were the worse for drink, was upset on its way home. The steamer was not far off, and saved two of the men, but could not reach the third.

Now a man has been washed ashore in Donegal with one pampooty on him, and a striped shirt with a purse in one of the pockets, and a box for tobacco.

For three days the people have been trying to fix his identity. Some think it is the man from this island, others think that the man from the south answers the description more exactly. To-night as we were returning from the slip we met the mother of the man who was drowned from this island, still weeping and looking out over the sea. She stopped the people who had come over from the south island to ask them with a terrified whisper what is thought over there.

Later in the evening, when I was sitting in one of the cottages, the sister of the dead man came in through the rain with her infant, and there was a long talk about the rumours that had come in. She pieced together all she could remember about his clothes, and what his purse was like, and where he had got it, and the same for his tobacco box, and his stockings. In the end there seemed little doubt that it was her brother.

'Ah!' she said, 'It's Mike sure enough, and please God they'll give him a decent burial.'

Then she began to keen slowly to herself. She had loose yellow hair plastered round her head with the rain, and as she sat by the door suckling her infant, she seemed like a type of the women's life upon the islands.

For a while the people sat silent, and one could hear nothing but the lips of the infant, the rain hissing in the yard, and the breathing of four pigs that lay sleeping in one corner. Then one of the men began to talk about the new boats that have been sent to the south island, and the conversation went back to its usual round of topics.

The loss of one man seems a slight catastrophe to all except the immediate relatives. Often when an accident happens a father is lost with his two eldest sons, or in some other way all the active men of a household die together. (159-161)

Como lo narra Synge, la muerte del joven es una catástrofe mayor para la familia inmediata, hermanos y padres, pero para el resto de la población parece ser un problema que es fácilmente

superado por temas de conversación como las embarcaciones nuevas. Es así que la obra de teatro que compete a este ensayo se vuelve un reflejo destacado de lo que los pobladores de las islas Aran enfrentaban diariamente, y se torna una voz de estos habitantes “primitivos”, alejados de cualquier ideología moderna y con una “pureza celta” casi intacta.

T. R. Henn, en su ensayo “John Millington Synge: a Reconsideration”, habla del valor dramático presente a lo largo de esta obra que se nos presenta con la lírica de una oda⁷, y describe la obra de Synge como una tragedia miniatura perfecta:

I am not aware of any adverse criticism of *Riders to the Sea*, the only perfect 'miniature' tragedy in our language. It is a remarkable example of sheer purity and economy of dramatic technique. It exhibits, perhaps strangely, all the structural features of a great drama and I need not labour the 'recognition', the 'reversal', the choric elegy at the ending; whose qualities are enhanced by Vaughan Williams' music. This purity is made possible by the integrity and universality of the Horatian theme of the drowned sailor, the quiet and the unquiet grave, the certainty of the eventual sacrifice demanded by the sea in all parts of the world where men use it. (8)

De la cita anterior podemos deducir que Henn se refiere a una tragedia en el sentido clásico. Es así, que al basar *Riders to the Sea* en una anécdota real, Synge cumple con lo que para Aristóteles, en la *Poética*, constituye el origen característico de la poesía: la imitación. De acuerdo con este texto, es propio del ser humano imitar, al mismo tiempo que disfruta de dicha imitación. En la obra de Aristóteles, se establece la diferencia crucial entre la comedia y la tragedia: mientras la primera “pretende representar a los hombres peores de lo que son”, la segunda “quiere representarlos superiores a la realidad” (28). De esa manera, los personajes en la obra de Synge van más allá de “comportamientos normales”; por una parte, el hijo, Bartley, asume su responsabilidad como el único hombre proveedor de la familia y lleva su papel al extremo de aventurarse al igual que sus hermanos y su padre a hacerse al mar, y, por otra, las mujeres, con total abnegación, deben continuar su vida a pesar de las pérdidas familiares.

De acuerdo con Aristóteles, la tragedia se compone de seis partes, que si bien no deben estar todas incluidas en una tragedia, hay tres cuya presencia en el texto es fundamental puesto que son las que le dan forma.

⁷ Henn piensa que Synge se inspiró precisamente en la oda 1. XXVIII de Horacio, conocida como “Arquitas y el marinero”, en la que Arquitas, muerto en altamar, pide a un marinero con el que se encuentra que dé sepultura a su cuerpo para poder descansar en paz. (8)

Las primeras características que se mencionan en la *Poética* son las menos importantes para la estructura de la tragedia. El espectáculo o escenografía, lo “menos propio a la poética”, es una herramienta en la que el autor puede apoyarse para ayudar al desarrollo de la historia. Synge la aprovechó para dar una idea amplia de la complicada vida de los habitantes de las islas Aran. El escenario en el que se desarrolla todo el acto es el mismo en toda la obra, la representación de una cocina dentro de una cabaña en una "isla al oeste de Irlanda". Los elementos de este escenario son: "...nets, oil-skins, spinning wheel, some new boards standing by the wall, etc". (31) Los principales componentes que marca Synge en este escenario ayudan a conocer el contacto de los personajes con el mundo exterior, principalmente con el mar, cuya presencia parece estar en el exterior y penetra en la casa como un ser omnipotente. Además, este escenario permite ver un marcado contraste entre los habitantes de la cabaña. Por un lado, las redes y los chubasqueros (telas tipo lienzo con un recubrimiento hidrófobo, por lo que funciona como un impermeable) dan la idea del constante contacto con el mar. Por otro lado, la rueca y las tablas de madera muestran el interior hogareño, en el que las mujeres deben permanecer a la espera de sus hombres.

La elocución es “propia de otra ciencia y no de la poética”, y con ella se introduce el uso de analogías y metáforas, y el canto, el cual se refiere al coro en las obras clásicas. Si bien este último no es parte de “*Riders to the Sea*”, Synge maneja el resto de las características para estructurar su obra.

La característica que Aristóteles menciona como la más importante para la tragedia, es la fábula, ya que para el estagirita “la tragedia no imita a los hombres, sino una acción, la vida, la felicidad o la desgracia; ahora bien: la felicidad y la desgracia están en la acción, y el fin de la vida es una manera de obrar, no una manera de ser” (39). En la fábula, estas acciones completas deben ser “hechos capaces de excitar el temor y la compasión”, el primero enfocando al hombre que no merece su desgracia y la segunda compete al hombre que es igual al espectador. Finalmente, el conjunto de acciones debe dar como resultado una catarsis o purificación. Las partes que la constituyen la fábula son la peripecia (giro de acción en sentido contrario), la anagnórisis (transición de la ignorancia al conocimiento), y el hecho patético (la acción que destruye o hace sufrir). La anagnórisis puede darse por señales exteriores (congénitos al personaje), adquiridas y conservadas (como cicatrices) o desprendidos de ellos (prendas) y

reconocimientos que derivan de la peripecia (cambio de suerte), recuerdo, raciocinio o de los mismos hechos.

Con la estructura de la fábula, en la *Poética* se hace la división de la tragedia en dos partes, el nudo, que va desde la primera parte de la obra hasta el punto culminante de la catarsis, y el desenlace, desde el cambio de suerte hasta el fin.

Otras dos características claves para la tragedia son la manera de pensar o ideología y el carácter. De acuerdo con el primero, se debe dar a los personajes el lenguaje que implica la situación. Su pensamiento es aquel que “se prepara por el lenguaje”. El segundo, el carácter, “manifiesta la línea de comportamiento de los personajes” (41), es la dirección que toma o evita un personaje según su preferencia. Esta última característica se refleja en las palabras que demuestran determinación. También de acuerdo con Aristóteles, hay cuatro puntos a considerar para el carácter: debe estar en conformidad con el personaje, mostrar verosimilitud, tener constancia y los caracteres deben ser buenos. Es por esto que, continúa explicando Aristóteles, “el desenlace de la fábula debe ser consecuencia de la fábula misma [...] no puede haber ninguna cosa irracional” (63).

Una de las primeras características de la tragedia con la que cumple Synge es su brevedad, puesto que ésta “se esfuerza por cerrarse, en cuanto es posible, en el tiempo de una sola revolución astronómica del sol o no sobrepasarla sino en muy poco...” (Aristóteles, 36). La obra de Synge se sitúa temporalmente si no en un día, en un fragmento de un día en la vida de los personajes. Ahora, se analizará la obra *Riders to the Sea* a partir de las características principales de la tragedia que ya se mencionaron antes.

Antes de iniciar cualquier diálogo, aparecen dos personajes: "Cathleen, a girl of about twenty, finishes kneading cake, and puts it down in the pot-oven by the fire; then wipes her hands, and begins to spin at the wheel. Nora, a young girl, puts her head in at the door". (31) A lo largo de la obra, se podrá ver a Cathleen hilando, y los movimientos que realiza en la rueca están íntimamente relacionados con la forma en que se desarrolla la trama: al detener su hilado, ocurre un momento de tensión o decisivo en la obra, mientras que al seguir hilando parece haber un flujo tranquilo de la misma. Podemos considerar el trabajo de Cathleen como una metáfora de la fábula de la obra hasta que se llega al punto de la catarsis. Cabe mencionar que este mismo movimiento es a su vez una metáfora del movimiento del mar, que puede tanto violentarse como estar tranquilo.

El primer personaje en aparecer es Nora, quien asoma la cabeza por la puerta de entrada y, de manera inquisitiva, "In a low voice", pregunta a su hermana Cathleen por un personaje más: "Where is she?". En este punto no sabemos a quién se refiere con "she", aunque gracias a Cathleen podemos inferir que se trata de un personaje femenino que se encuentra en su casa: "She's lying down, God help her, and may be sleeping, if she's able" (31). Por lo anterior, y la súplica a Dios por el bienestar de esa persona, es posible interpretar que "she" es alguien querido o cercano. El hecho de que esta persona se encuentre recostada y que no pueda dormir nos hace pensar en un malestar que pudiera tener, ya sea físico o emocional.

Nora entra a la casa con mucho cuidado y saca de su chal un paquete. Cathleen comienza a hilar rápidamente, acción que se complementa con la curiosidad sobre el paquete hasta que le pregunta a su hermana menor de qué se trata dicho objeto. Nora entonces cuenta a Cathleen que un sacerdote joven les ha llevado una camisa y un calcetín. Este último elemento se convierte en un elemento que será clave en la fábula de esta tragedia, la anagnórisis, que en este caso se obtiene por el calcetín. Esta prenda jugará un papel clave a lo largo de la obra, junto con otros elementos que se unirán, para llevar a la peripecia y finalmente a la catarsis cuando se descubra a su dueño.

Cathleen adopta la misma actitud misteriosa que Nora tenía al principio, deja súbitamente su trabajo en la rueca y se acerca a su hermana para escucharla. Nora entonces da más detalles a su hermana mayor sobre lo que deben hacer con las ropas encontradas: "We're to find out if it's Michael's they are, some time herself will be down looking by the sea." (31). Gracias a esta línea y la pausa dramática que Cathleen hace en su labor, es posible notar que Michael, el nombre probable del hombre que fue encontrado ahogado, es también alguien importante para la familia, y que la tristeza de "ella", la mujer que se encuentra recostada, está relacionada con la supuesta desaparición de Michael en el mar. Nora cita al sacerdote:

NORA. The young priest says he's known the like of it. "If it's Michael's they are," says he, "you can tell herself he's got a clean burial, by the grace of God; and if they're not his, let no one say a word about them, for she'll be getting her death," says he, "with crying and lamenting." (32)

Por lo anterior sabemos que el desconocimiento del paradero de Michael es lo que mantiene a "ella" en cama. Las constantes alusiones a Dios, el sacerdote y la importancia que se le da al entierro "apropiado" de Michael en gracia de Dios, ponen de manifiesto que esta familia es católica.

Hasta este momento de la obra, la presencia del mar se muestra como un peligro inminente que ahoga a los hombres, mientras que las mujeres se quedan en casa esperando el regreso de sus maridos e hijos con esperanza y tristeza. La escena es interrumpida con el ruido de la puerta al abrirse de golpe: “(The door which Nora half closed is blown open by a gust of wind.)” (32). Es en este punto que el mar puede ser considerado como un elemento poderoso en la obra.

El viento que acaba de entrar súbitamente asusta a Cathleen, quien observa ansiosa hacia la puerta mientras le dice a su hermana: “Did you ask him would he stop Bartley going this day with the horses to the Galway fair?”(32). La línea anterior presenta a un nuevo personaje, Bartley, quien planea ir a Galway a vender unos caballos. Además, sabemos que solamente el sacerdote puede hacerlo desistir de cruzar a Galway. Nora cita las palabras del sacerdote, las cuales sirven para reconfortar a la mujer recostada de la que Nora y Cathleen intentan ocultar las ropas encontradas: "I won't stop him," says he, "but let you not be afraid. Herself does be saying prayers half through the night, and the Almighty God won't leave her destitute," says he, "with no son living". No es sino hasta este punto que sabemos que los personajes principales de la obra forman una familia compuesta por la madre, dos hijas, Cathleen y Nora, y Michael y Bartley.

Es en esta parte que comienza a relucir el segundo punto importante para Aristóteles, el carácter:

...la línea de comportamiento de un personaje, la dirección que toma uno con preferencia o bien la dirección que evita cuando la cuestión es dudosa—por eso no hay ni sombra de carácter en las palabras en que no hay absolutamente ninguna determinación tomada ni evitada por el que habla (42).

En esta escena, se observa que con anterioridad Bartley ha tomado la decisión acerca de embarcarse para vender sus caballos, la cual no cambiará a lo largo de la obra. Y la determinación del sacerdote y la madre por evitar o no dicho viaje.

A continuación, Cathleen pregunta a su hermana, para confirmar sus temores sobre el cuerpo hallado: “Is the sea bad by the white rocks, Nora?”. En la siguiente línea, podemos notar que Nora es un poco más consciente de lo que ocurre en el mar, sabe hacia dónde sopla el viento y lo que la marea y el viento juntos pueden provocar: “Middling bad, God help us. There's a great roaring in the west, and it's worse it'll be getting when the tide's turned to the wind.” (32) Que Nora tenga conocimientos del comportamiento del mar y que ponga el paquete sobre la mesa nos

da a conocer su personalidad. Una joven decidida que analiza lo que ocurre a su alrededor y trata de actuar en consecuencia. Sin embargo, carece de la prudencia de Cathleen.

Nora coloca de forma resuelta el paquete en la mesa, cerca de su hermana “Shall I open it now?” (32-33), le pregunta a Cathleen para que disipe sus temores por el paradero de su hermano. Cathleen, temerosa, pone como excusa que su madre podría despertar y ver la ropa y se anticipa para lo peor: “It’s a long time we’ll be, and the two of us crying.” Nora entonces se acerca a una puerta dentro de la casa y advierte a su hermana los movimientos que su madre hace sobre la cama: “She’s moving about on the bed. She’ll be coming in a minute.”. Rápidamente, Cathleen prepara el plan de acción para ocultarle todo de su madre, pues confía que en el momento en que la marea cambie, su madre se alejará a ver el mar en caso de que el cuerpo de Michael llegue flotando: “Give me the ladder, and I’ll put them up in the turf-loft, the way she won’t know of them at all, and maybe when the tide turns she’ll be going down to see would he be floating from the east.” Sin embargo, tal como lo había predicho Cathleen, apenas logran esconder el paquete cuando aparece la madre.

Esta “escena” de la obra permite entender las personalidades de Nora y Cathleen. Por un lado, Nora es más directa y tiene una mayor curiosidad, pero por otro lado Cathleen, a pesar de conocer muy bien el exterior, es más prudente en sus decisiones. Asimismo, el fragmento brinda mayor información sobre cómo se conforma esta familia católica y de las numerosas pérdidas de los varones en el mar.

La tercera “escena” inicia con la entrada de Maurya, la madre. Ella se presenta ante sus hijas como una madre exigente pero que se encuentra en sufrimiento. Es por eso que su tono de voz se torna en queja cuando ve a Cathleen sobre la escalera y le recrimina: “Isn’t it turf enough you have for this day and evening?”. Al respecto, resulta oportuno referirnos a un elemento interesante en el diálogo y la escena que está incluido en lo que Aristóteles llama elocución. En esta parte del texto, el uso de metáforas en el lenguaje de los personajes es evidente con el uso de “turf-loft”. Esta palabra se refiere a la simple campana sobre una chimenea, también llamado “rood loft”, que a su vez, se puede referir al elemento de la iglesia que se compone de un palco en la parte delantera. Sin embargo, Maurya simplemente menciona “turf”, con lo que se puede referir al “turf-loft” o a un “rood”, que no solamente hace referencia a la pastura guardada en la campana de la chimenea que se utilizaba para mantener encendido el fuego, sino a una cruz. (Munson)

Puesto que es una isla con raíces celtas catolizada, encontramos aquí un elemento que tiene reminiscencias paganas. Para esto, hay que recordar que en la cultura celta se veneraba a la naturaleza y se le rendía culto a los árboles, por lo que al llegar el cristianismo, se relacionó este culto a los árboles con la cruz, que se convirtió en una versión católica de los árboles. Se nota esto en el antiguo poema “The Dream of the Rood” (Munson) que habla sobre la crucifixión de Jesucristo. Por esto, las palabras de Maurya también hacen eco en el hecho de que ya han tenido que rezar suficiente durante un día y una tarde por los otros hermanos perdidos en el mar.

Rápidamente, Cathleen inventa una excusa sobre un pan que requiere más espacio para cocinarse, ya que su hermano podría necesitarlo en su viaje, y aprovecha esta acción para tirar un poco de pasto de encima de la campana de la chimenea donde ha ocultado el paquete. En seguida percibimos la complicidad entre ambas hermanas cuando Nora toma la pastura de manos de su hermana y la coloca alrededor de la chimenea. A continuación, Maurya se acerca al fuego, lo cual puede interpretarse como su acercamiento al secreto que sus hijas intentan ocultar con el paquete.

Maurya le contesta a Cathleen que Bartley no saldrá al mar, con la esperanza de que el sacerdote, con el que Nora habló antes, lo detendrá: “He won't go this day with the wind rising from the south and west. He won't go this day, for the young priest will stop him surely.” (33-34) Aquí podemos notar que al igual que Nora, Maurya tiene conocimientos del mar puesto que reconoce que las condiciones para zarpar no son ideales. Con esa información y la idea de que el sacerdote hablará con Bartley, Maurya trata de auto convencerse y convencer a sus hijas de que su último hijo permanecerá con ellas. Sin embargo, Nora le comenta que ha visto a algunas personas que también se embarcaron y todas confirmaron que Bartley partiría con ellos. En los nombres que Nora menciona también es posible detectar la mezcla católica y pagana de los irlandeses, puesto que casi todos derivan de la biblia y de la mitología celta e irlandesa: Eamon significa protector, mientras que Simon hace referencia al apóstol Simón (Pedro), y Stephen se refiere a San Esteban, o al que tiene la corona, lleno de espíritu y sabiduría; Colum, un nombre irlandés que significa paloma y Shawn, nombre también irlandés que significa regalo de Dios. Estos nombres que hacen referencia a Dios y a las sagradas escrituras contrastan enormemente con el nombre de Bartley, que significa persona que trabaja la tierra.

Con respecto al significado de los nombres, es prudente conocer el significado de los nombres de las tres protagonistas de la obra puesto que el significado se relaciona con la personalidad o una característica del personaje dentro de la obra. Por ejemplo, el nombre de

Cathleen, personaje que desconoce los cambios del mar y se niega a creer que su hermano Michael ha muerto, significa pureza. Por otro lado, Nora significa luz, y cabe recordar que es ella quien lleva las noticias a su casa sobre lo que ocurre en el exterior. Es la mensajera del sacerdote y quien al final “ilumina” a la familia sobre el paradero de Michael al reconocer las prendas de este en el paquete que el sacerdote le ha dado. Finalmente, el nombre de Maurya, que significa “amargo” o “resentido”, es una variante fonética irlandesa del nombre Mary, o María. El nombre de Maurya se usa en honor a la virgen María; sin embargo, tanto esto como su significado hacen pensar en conjunto en la Virgen Dolorosa, quien es la advocación de la Virgen María llorando por la muerte de su hijo.

Después de las palabras de Nora, Maurya parece ignorarla preguntando por su hijo. Nora le da su respuesta: “He went down to see would there be another boat sailing in the week, and I'm thinking it won't be long till he's here now, for the tide's turning at the green head, and the hooker's tacking from the east.” Aquí Nora hace referencia a los botes llamados *hooker* que llevaban a los habitantes de las islas Aran a la isla principal de Irlanda. Gracias a esta información, Nora intenta así calmar a su madre. Poco después, Cathleen dice: “I hear some one passing the big stones.” Esto nos hace notar que no hay árboles en estas islas y que son un desierto rocoso con algunos pastos y arbustos, como describió Synge en su libro *The Aran Islands*, así que la referencias sobre el sonido que Cathleen escucha es distintivo. Finalmente en esta escena, Nora se asoma para confirmar lo que su hermana ha escuchado y anuncia la llegada de su hermano.

Hasta este punto, se encuentran ejemplos claros de cómo Synge brindó a cada personaje las palabras precisas dependiendo de la situación, sin dejar de lado el lenguaje de estos isleños. Por ejemplo, podemos entender que Cathleen y Nora intentan guardar un secreto de alguien más por las palabras que utilizan; además, las alusiones a Dios permiten tener una mejor comprensión del dolor de estas mujeres. Un dolor tan profundo que solo Dios puede calmarlo.

Después de lo anterior, Bartley entra a su casa, donde comienza a buscar una soga nueva que alguien más compró en Connemara, y esto nos hace pensar que alguien más previamente logró salir de la isla y regresar a salvo. Cathleen le indica a su hermana menor: “Give it to him, Nora; it's on a nail by the white boards. I hung it up this morning, for the pig with the black feet was eating it.” (34) Gracias a esta línea podemos notar que esta familia se vale de la crianza de sus propios animales para sobrevivir. Nora obedece a su hermana mayor y le entrega a su

hermano la soga. En este momento Maurya habla con su hijo, intentando disuadirlo de ir a la feria en Connemara para no tener que enfrentarse al mar:

MAURYA You'd do right to leave that rope, Bartley, hanging by the boards (Bartley takes the rope). It will be wanting in this place, I'm telling you, if Michael is washed up to-morrow morning, or the next morning, or any morning in the week, for it's a deep grave we'll make him by the grace of God. (34-35)

En esta cita también es posible observar que, contrario a Cathleen, quien aún conserva la esperanza de que Michael regrese con vida, Maurya ya da por hecho que pronto encontrarán el cuerpo de su hijo para que lo puedan sepultar debidamente. Sin embargo, Bartley ignora la súplica de su madre e impone sus planes de partir en el único bote que viajará por más de dos semanas hacia Galway: "I've no halter the way I can ride down on the mare, and I must go now quickly. This is the one boat going for two weeks or beyond it, and the fair will be a good fair for horses I heard them saying below" (35).

En esta parte, Maurya inicia un soliloquio mientras los demás continúan con sus actividades sin prestarle demasiada atención: "It's a hard thing they'll be saying below if the body is washed up and there's no man in it to make the coffin, and I after giving a big price for the finest white boards you'd find in Connemara. (She looks round at the boards.)" (35-36) En este fragmento de su soliloquio, Maurya parece asumir que Michael ha muerto y que pronto lo encontrarán. Al mismo tiempo, tenemos el elemento de las tablas, que ya se habían mencionado, las cuales tienen como función principal el convertirse en el féretro de Michael. Las tablas permiten augurar el destino que envuelve a los hombres de esta familia y, en general, al ser humano: la muerte. Como elemento cultural, podemos ver que en la sociedad irlandesa es importante la presencia de un hombre para las tareas difíciles, como colocar un féretro bajo tierra, tarea que Maurya quiere que Bartley cumpla.

En su siguiente parlamento, Bartley demuestra una vez más su impulsividad al mostrar los pocos conocimientos que tiene del mar, ya que, al contrario de Maurya, cree que ya ha aparecido el cuerpo de Michael en un lugar más lejano "How would it be washed up, and we after looking each day for nine days, and a strong wind blowing a while back from the west and south?".

Maurya, ignorando a su hijo, intenta convencerlo de que no vaya a la feria en Connamara. Insiste en la importancia de su vida frente al dinero que puedan conseguir con la

venta de los caballos. Sin embargo, Bartley ignora totalmente las súplicas de su madre, y en su lugar, da instrucciones a su hermana sobre el cuidado de los animales. Es así que nos enteramos poco a poco de las tareas cotidianas de esta familia de pescadores y agricultores: Cathleen debe bajar un camino para cuidar que las ovejas no brinquen sobre el cultivo de centeno y vender uno de sus cerdos de crianza al comerciante.⁸

Maurya reprende a su hijo, haciéndole ver que Cathleen, al ocuparse de las tareas de casa, no sabe de comercio ni de tratos con comerciantes. Sin embargo, una vez más, Bartley ignora a su madre, y da instrucciones a su hermana sobre la recolección de algas, durante la madrugada para el abono que requerirán para el campo de centeno: “If the west wind holds with the last bit of the moon let you and Nora get up weed enough for another cock for the kelp. It's hard set we'll be from this day with no one in it but one man to work.” (36) Otra vez Maurya trata de convencer a su hijo: “It's hard set we'll be surely the day you're drown'd with the rest. What way will I live and the girls with me, and I an old woman looking for the grave?” En estas líneas, Maurya augura que su hijo morirá de ahogamiento en el mar, y sufre por la vida que llevarán entonces ella y sus hijas al “quedarse solas”.

Bartley hace caso omiso a las súplicas de su madre y pregunta a su hermana menor si ve la embarcación acercándose al muelle. Nora se asoma para ver e inmediatamente reporta que ya está bajando sus velas: “She's passing the green head and letting fall her sails.” Hay que notar que Nora menciona como punto de referencia, una mancha “verde”, con pasto, un promontorio, lo cual nos recuerda a las descripciones de Synge sobre las islas Aran como un desierto rocoso.

Bartley se prepara para partir. Llevan consigo su cartera y tabaco, calcula su tiempo para llegar a ella, treinta minutos, pero no sabe cuándo regresará: “I'll have half an hour to go down, and you'll see me coming again in two days, or in three days, or maybe in four days if the wind is bad.” (37) Maurya no puede contener más su enojo, se voltea hacia el fuego y se cubre, como queriendo calentarse de las frías palabras de su hijo y su rechazo: “Isn't it a hard and cruel man won't hear a word from an old woman, and she holding him from the sea?” (37)

⁸ Es interesante notar que en el libro de *The Aran Islands* Synge describe su encuentro con un vendedor de cerdos: “Today when I went down to the slip I found a pig-jobber from Kilonan with about twenty pigs that were to be shipped for the English market.” (161)

Sin embargo, Cathleen defiende a su hermano: "It's the life of a young man to be going on the sea, and who would listen to an old woman with one thing and she saying it over?" En este fragmento, también es posible notar de forma contrastante con las ideas religiosas del catolicismo, principalmente con respecto a uno de los 10 mandamientos del *Éxodo*: "Honra a tu padre y a tu madre, para que tus días se alarguen en la tierra que Yahveh tu DIOS te da" (20:12), que Cathleen, al igual que su hermano, le restan valor a las palabras de Maurya, quien repite una y otra vez las mismas quejas y súplicas. Al final de esta cuarta escena, Bartley toma la soga y sale de escena mientras informa a su familia que cabalgará en el caballo alazán mientras que el pony gris trotará tras él y le da las bendiciones a su familia. Y de este modo parte a la mar el único jinete de esta familia.

Justo cuando Bartley se ha alejado, Maurya grita y llora a la puerta al mismo tiempo que hace una dolorosa predicción que se conjuga con el presagio de la soga: "He's gone now, God spare us, and we'll not see him again. He's gone now, and when the black night is falling I'll have no son left me in the world."(37). En este momento, Maurya predice que su hijo morirá al anochecer y comienza a lamentar el quedarse sin hijos para siempre. Cathleen reprende a su madre, acusándola por no dar su bendición a su hijo, además de empeorar el sentimiento de tristeza que todos guardan por la pérdida de Michael y los otros hermanos con el poco apoyo a Bartley: "Isn't it sorrow enough is on every one in this house without your sending him out with an unlucky word behind him, and a hard word in his ear?" (37-38)

Más adelante, Cathleen hace notar que ha olvidado proporcionarle alimento a su hermano y Nora, entonces, comenta que Bartley no comió nada desde la mañana. Ambas hermanas echan la culpa a su madre por el olvido de la hermana mayor: "There's no sense left on any person in a house where an old woman will be talking for ever." Dichos comentarios parecen alterar a Maurya, quien se mece sobre su banco como única respuesta a los reclamos de su hija mayor. Cathleen corta un pedazo de pan y se lo entrega a Maurya para que lo lleve a Bartley y le dé su bendición para el viaje:

Let you go down now to the spring well and give him this and he passing.
You'll see him then and the dark word will be broken, and you can say "God speed you," the way he'll be easy in his mind.

En los siguientes parlamentos, Maurya se encuentra dubitativa de alcanzar a su hijo en el camino y podemos imaginar un poco mejor lo inhóspito del terreno en la isla donde se encuentran, reminiscencia

de la descripción de Synge sobre las islas Aran. Nora y Cathleen le facilitan a su madre un bastón que su hermano Michael les trajo de Connemara, población ubicada en la península al oeste de Irlanda. Gracias a este dato, podemos entender que Michael fue capaz de hacerse a la mar y regresar a salvo a su casa en el pasado:

Antes de partir, las palabras de Maurya parecen ser eco del poema de William Wordsworth “Old Man Traveling” en la versión de *Lyrical Ballads* (1798), en el que un anciano de andar y facciones apacibles contrasta con el propósito de su viaje, el cual es ir a un hospital por su hijo, un marinero herido:

I asked him whither he was bound, and what
The object of his journey; he replied
"Sir! I am going many miles to take
"A last leave of my son, a mariner,
"Who, from a sea-fight has been brought to Falmouth,
"And there is dying in an hospital." (83)

Con este tema del hijo a punto de fallecer y el padre que va a su encuentro para salvarlo, Maurya refleja la ironía en la que en lugar de que los hijos apoyen a sus padres para su futuro, se arriesgan para conseguir cosas que les pueden costar la vida. En el caso de Maurya, su hijo necesita ir al mar para ayudar a su familia a sobrevivir. Al igual que el padre, en el poema de Wordsworth, va al hospital por su hijo con un caminar pausado, reflejo de su vejez, Maurya sale de su casa con un bastón improvisado a tratar una última vez de proteger la vida de su hijo:

MURYA (Taking a stick Nora gives her.) In the big world the old people do
be leaving things after them for their sons and children, but in this place it is
the young men do be leaving things behind for them that do be old (39)

En este parlamento, la madre hace además una reflexión no sólo de los hijos pereciendo antes que los padres, sino que recrea su mundo como un pequeño lugar donde las ironías son comunes en contraste con el resto del mundo, el “big world”, en el que es común que los padres mueran antes que los hijos. La escena termina con la salida de Maurya y Nora por la escalera que antes usara Cathleen para esconder el paquete.

Ya casi al final, se crea la tensión sobre la partida del último hombre en la familia, y surge un conflicto entre Maurya, sus hijas y Bartley. La primera intenta que Bartley no se embarque y las otras dos reclaman el “deber” del último hombre de la casa de hacerse al mar para cuidar a su familia. La tensión en la obra crece cuando Bartley sale de su casa y hasta el momento

en el que Cathleen envía a su madre a disculparse con su hermano, cuando la atmósfera se relaja con una idea imaginaria de reconciliación entre madre e hijo.

La tensión aumenta otra vez cuando Nora intenta bajar el paquete y su hermana la detiene, una vez más mostrando prudencia y cautela: “Wait, Nora, maybe she'd turn back quickly. She's that sorry, God help her, you wouldn't know the thing she'd do.” (39) A lo que Nora contesta preguntando si su madre ya ha desaparecido detrás del arbusto, lo que significa que tendrán más tiempo para bajar el paquete del “turf loft”. Cathleen observa para confirmar si su madre se ha marchado e indica a Nora que baje el paquete pronto en caso de que su madre regrese: “She's gone now. Throw it down quickly, for the Lord knows when she'll be out of it again.” Nora sigue las instrucciones del sacerdote sobre el paquete y su contenido, ya que deben confirmar si las ropas encontradas pertenecen a su hermano Michael: “(Getting the bundle from the loft.) The young priest said he'd be passing to-morrow, and we might go down and speak to him below if it's Michael's they are surely.” A continuación, se da a conocer cómo fue encontrado el cuerpo ahogado con las ropas que contiene el paquete: “There were two men, says he, ‘and they rowing round with poteen before the cocks crowed, and the oar of one of them caught the body, and they passing the black cliffs of the north’.” Es así que podemos saber que dos hombres se encontraban en un bote cerca de un acantilado en el norte, bebiendo alcohol, específicamente el “poteen”, bebida tradicional de Irlanda, muy temprano por la mañana, incluso antes de que el gallo cantara, cuando el remo de uno se atoró con el cuerpo sin vida de Michael.

Cathleen parece no prestar mucha atención a la historia de su hermana y le pide un cuchillo para poder abrir el paquete que está atado con una soga. En este punto, es posible gracias al estado deteriorado de la cuerda que no permite a Cathleen abrir el paquete, tener una idea del clima que Syngue describe en *The Aran Islands*. Es frío, húmedo y un tanto salado por la cercanía con el mar, lo cual provoca el rápido deterioro de las fibras que componen la cuerda: “Give me a knife, Nora, the string's perished with the salt water, and there's a black knot on it you wouldn't loosen in a week.” (40) Es en este momento que las hermanas comienzan a platicar del tiempo que toma llegar de la isla donde se encuentran a Donegal, al norte de Irlanda, caminando (si se pudiera), plática que culmina con Nora preguntándose cuánto tiempo le llevaría a un hombre muerto llegar a Donegal.

Una vez abierto el paquete, ambas chicas observan su contenido, y comienzan primero a debatir sobre el fragmento de camisa dentro de él. Puesto que existen varias camisas con el mismo tipo de tela y que el pedazo se encuentra dañado por la sal del mar, es difícil llegar a una conclusión:

CATHLEEN (In a low voice.) The Lord spare us, Nora! isn't it a queer hard thing to say if it's his they are surely?

NORA I'll get his shirt off the hook the way we can put the one flannel on the other (she looks through some clothes hanging in the corner.) It's not with them, Cathleen, and where will it be?

CATHLEEN I'm thinking Bartley put it on him in the morning, for his own shirt was heavy with the salt in it (pointing to the corner). There's a bit of a sleeve was of the same stuff. Give me that and it will do.

(Nora brings it to her and they compare the flannel.)

CATHLEEN It's the same stuff, Nora; but if it is itself aren't there great rolls of it in the shops of Galway, and isn't it many another man may have a shirt of it as well as Michael himself?

La comparación que en este diálogo hacen las hermanas sobre las camisas donde se menciona que Bartley se ha puesto la camisa de su hermano es un presagio para las hermanas de que Bartley morirá también.

Finalmente, Nora revisa el calcetín también incluido en el paquete. Cuenta las puntadas y descubre las marcas que ella misma dejó en ese calcetín y otros tantos al zurcirlos, con lo que logra identificar que el calcetín pertenece a su hermano. Es importante notar al final de este fragmento en la conversación que Cathleen se refiere a un elemento pagano, las “black hags” o brujas negras que sobrevuelan el mar. Nora añade al comentario de Cathleen, una ironía por la muerte de su hermano, de Michael, la hermana menor describe a su hermano como un buen pescador y remador, de quien sólo queda casi un fragmento de su camisa y un calcetín: “And isn't it a pitiful thing when there is nothing left of a man who was a great rower and fisher, but a bit of an old shirt and a plain stocking?” Ambas chicas lloran por la muerte de su hermano pero inmediatamente recuerdan que su madre regresará pronto y Cathleen manda a su hermana a vigilar para evitar que vea lo que acaban de descubrir. Rápidamente ambas esconden una vez más el paquete, al mismo tiempo que tratan de ocultar su tristeza, para esperar el momento adecuado e informarle a su madre sobre las ropas de Michael.

En el momento en que Maurya ingresa a la casa sin prestar atención a sus hijas, se vuelve a sentar en el banquillo. Sin embargo, parece no haber entregado el pan a su hijo Bartley: “The cloth with the bread is still in her hand.”. No obstante, ha visto algo que la ha dejado atónita y sin poder cumplir con su mandado. La madre desespera a su hija mayor al comenzar a llorar de forma inconsolable al mismo tiempo que no puede decirle lo que ha sucedido.

Finalmente, Maurya logra hablar en un tono muy bajo. Primero murmura oraciones incomprensibles debido a su brevedad; sin embargo, algo parece haberla aterrorizado en el camino. Todo esto provoca que la desesperación de Cathleen aumente. Maurya cuenta a sus hijas que ha visto “the fearfulest thing”:

CATHLEEN (leaves her wheel and looks out) God forgive you; he's riding the mare now over the green head, and the gray pony behind him.

MAURYA (starts, so that her shawl falls back from her head and shows her white tossed hair. With a frightened voice) The gray pony behind him.

Cuando Maurya logra tener más coherencia, da una primera respuesta a sus hijas: “(speaking very slowly) I've seen the fearfulest thing any person has seen, since the day Bride Dara seen the dead man with the child in his arms.” En esta línea, Maurya menciona Bride Dara, la contracción de “Brigid of Dara”,⁹ que corresponde a una santa irlandesa cuyo templo se encuentra en Cill-Dara. Esta santa es la catolización de una diosa pagana de antiguos habitantes de Irlanda. Al adaptar al catolicismo a la diosa Brigid, también se le consideró como la madre sustituta de Cristo, por lo que, al llorar Maurya por la pérdida de su hijo se identifica con el dolor de Santa Brigid.

Intrigadas por el avistamiento de Maurya, Cathleen y Nora se acercan a su madre para investigar qué fue lo que vio que la entristeció tanto. Maurya comienza entonces a contar que antes de encontrar a su hijo se puso a orar cerca del pozo, cuando vio a su Bartley, justo como él había dicho antes que iría a la embarcación, sobre el caballo red mare con el pony gris detrás de él. Sin embargo, parece ser que el recuerdo de lo que vio le impide a Maurya seguir con su historia, y poniendo sus manos frente a sus ojos parece intentar borrar la escena que ha visto y simplemente lanza una súplica a Dios.

Cathleen presiona una vez más a su madre para que cuente la historia completa sobre lo que ha ocurrido. Maurya comienza a decir que vio a su hijo perdido, a Michael. Al escuchar esto, Cathleen inmediatamente le cuenta a su madre en dónde fue encontrado su hermano, gracias a lo que le dijo a Nora el sacerdote, así como sobre el entierro católico que recibió: “You did not, mother; it wasn't

⁹ Con respecto a esta santa: “Brigid is Goddess of the Sacred Flame of Kildare (derived from "Cill Dara," which means "church of the oak") and often is considered to be the White Maiden aspect of the Triple Goddess. She was Christianized as the "foster-mother" of Jesus Christ, and called St. Brigit, the daughter of the Druid Dougal the Brown. She sometimes also is associated with the Romano-Celtic goddess Aquae-Sulis in Bath.

Michael you seen, for his body is after being found in the far north, and he's got a clean burial by the grace of God.” En este aspecto podemos ver el contraste entre el conocimiento y la duda en cuanto a la religión y las creencias; Maurya, ante la interrogante de si su hijo sigue vivo, tiene una visión de él, también un augurio de la muerte de Bartley, el más evidente en la obra, mientras que sus hijas, al saber dónde se encuentra el cuerpo de su hermano recurren al catolicismo para dar paz a su madre. Maurya se siente ofendida al ver que su hija mayor no le cree, y de forma desafiante cuenta:

MAURYA (...) I'm after seeing him this day, and he riding and galloping. Bartley came first on the red mare; and I tried to say "God speed you," but something choked the words in my throat. He went by quickly; and "the blessing of God on you," says he, and I could say nothing. I looked up then, and I crying, at the gray pony, and there was Michael upon it—with fine clothes on him, and new shoes on his feet.

Es importante hacer una pausa en este punto puesto que Maurya menciona un elemento que anticipa la muerte de Bartley, ya no como un augurio, sino como una pista de esta. Las ropas de Michael, quien ya ha fallecido, las cuales, totalmente distintas a las que lleva consigo Bartley, son nuevas, limpias y elegantes: esta imagen nos recuerda a Cristo resucitado en los evangelios.

Como en una de las anécdotas de Synge, en las que un hombre juraba haber visto el fantasma de su nieto, es posible observar la superstición que impregnaba la ideología de los habitantes de las islas Aran. La reacción de Nora y Cathleen ante la visión de su madre es llorar y declarar el terrible destino de su hermano, además de poner en duda las palabras del sacerdote, hace obvia la creencia que se tenía ante las apariciones fantasmales como elemento adivinatorio del futuro.

En esta parte de la escena se inicia el clímax de la obra, en el que comienza a relajarse la tensión y la historia se vuelve más clara. A partir de que las hermanas comienzan a hablar entre sí, Maurya queda atrapada en sus pensamientos y comienza un soliloquio sobre la historia de la familia; en este momento de la obra entendemos todo el dolor que ha cargado por la pérdida de sus seres queridos que se han ahogado en el mar. Solamente interrumpida por sus hijas que han escuchado un ruido y un llanto a orillas del mar, Maurya da a conocer que ha perdido a su padre, a su esposo y a seis hijos por la inclemencia del mar que los rodea. Finalmente, el soliloquio de Maurya se interrumpe cuando se dirige a Nora, como si todo el tiempo hubiese sido a ella a quien le contara la historia familiar. La interrupción representa también el acortamiento de las vidas de sus hijos y el destino fatal de los últimos dos hijos a quienes no mencionó:

MAURYA (in a low voice, but clearly) It's little the like of him knows of the sea... Bartley will be lost now, and let you call in Eamon and make me a good coffin out of the white boards, for I won't live after them. I've had a husband, and a husband's father, and six sons in this house—six fine men, though it was a hard birth I had with every one of them and they coming to the world—and some of them were found and some of them were not found, but they're gone now the lot of them... There were Stephen, and Shawn, were lost in the great wind, and found after in the Bay of Gregory of the Golden Mouth, and carried up the two of them on the one plank, and in by that door.

(She pauses for a moment, the girls start as if they heard something through the door that is half open behind them.)

NORA (in a whisper) Did you hear that, Cathleen? Did you hear a noise in the north-east?

CATHLEEN (in a whisper) There's some one after crying out by the seashore.

MAURYA (continues without hearing anything) There was Sheamus and his father, and his own father again, were lost in a dark night, and not a stick or sign was seen of them when the sun went up. There was Patch after was drowned out of a curagh that turned over. I was sitting here with Bartley, and he a baby, lying on my two knees, and I seen two women, and three women, and four women coming in, and they crossing themselves, and not saying a word. I looked out then, and there were men coming after them, and they holding a thing in the half of a red sail, and water dripping out of it—it was a dry day, Nora—and leaving a track to the door.

Con estas últimas palabras, de acuerdo con el texto, Maurya extiende las manos hacia la puerta como si fuera una señal reveladora de lo que va a llegar ante su puerta para que continúe con su trágica historia familiar. Justo en ese momento, la puerta se abre dando paso a unas ancianas que usan *petticoats*, una especie de faldón, sobre sus cabezas.¹⁰ Comienzan a hincarse al entrar a escena.

Es en esta parte que comienza la catarsis de Maurya, el punto dramático de la historia, el nudo de la obra y por ende, inicio del desenlace. Cuando las hermanas descubren a quién pertenecen en realidad las ropas del paquete comienza el proceso de anagnórisis. La anagnórisis

¹⁰ Cabe mencionar, que en *The Aran Islands* Synge habla sobre la vestimenta de las mujeres, y explica precisamente la razón por la que las mujeres mayores usan un *petticoat* también sobre la cabeza y el modo de uso: “The women wear red petticoats and jackets of the island wool stained with madder, to which they usually add a plaid shawl twisted round their chests and tied at their back. When it rains they throw another petticoat over their heads with the waistband round their faces, or, if they are young, they use a heavy shawl like those worn in Galway.” (36-37)

continúa con la visión de Maurya y, finalmente, es a través del soliloquio que se le revela al lector la terrible visión con la que Maurya y sus hijas aseguran el triste destino de Bartley, el último hombre de su familia. Es así que la anagnórisis abre paso a la peripecia en la siguiente escena, con la que se da el cambio de suerte en la familia, cambio que es más evidente en Maurya, quien ha vivido más muertes de los hombres de la familia que sus hijas y en cuya persona recaerá la catarsis.

Vale la pena recordar que el mar es un elemento omnipresente en todas las características de la vida de la familia en esta obra, ya sea el viento que sopla o el desgaste de los materiales causada por el agua salada. Al mismo tiempo, los personajes tienen diferentes concepciones del mismo, para Nora, Cathleen y Bartley el mar es necesario para sobrevivir, a pesar de que se ha demostrado que la familia obtiene sus recursos de otras fuentes, como los cerdos y el cultivo, mientras que para Maurya es un enemigo que se ha llevado gran parte de su familia. El común entre ambas partes es el temor que se le tiene a este elemento natural.

Cuando entran las mujeres, Maurya comienza a indagar quién en su familia ha sido encontrado, creyendo en primera instancia que puede ser Michael. Sin embargo, Cathleen le asegura que no es su hermano puesto que lo han encontrado en el norte y ya le han dado sepultura. Maurya se niega a creer esto y confía en que se han equivocado de cuerpo ya que, de acuerdo con ella, el mar y la sal dejan el cuerpo irreconocible incluso para su propia madre. Dicha discusión termina finalmente cuando Cathleen le comenta de las ropas que han recibido por parte del sacerdote y le extiende a su madre el paquete que ella misma escondió mientras que Nora se asoma para ver a la gente que va llegando y que lleva un cuerpo mojado en dirección a su casa, dejando un camino de agua a su paso. Cathleen entonces pregunta a una de las mujeres si se trata de su hermano Bartley, lo que la mujer confirma tristemente encomendando el alma del joven a Dios.

La parte final de la obra inicia cuando entran a la cabaña otras mujeres jóvenes a mover la mesa y unos hombres entran con el cuerpo de Bartley cubierto por una vela y sobre una tabla y lo colocan en la mesa. En este punto, Cathleen pregunta cómo ha sido que su hermano murió,

CATHLEEN (to the women, as they are doing so) What way was he drowned?

ONE OF THE WOMEN The gray pony knocked him into the sea, and he was washed out where there is a great surf on the white rocks.

(MAURYA has gone over and knelt down at the head of the table. The women are keening softly and swaying themselves with a slow movement.

CATHLEEN and NORA kneel at the other end of the table. The men kneel near the door.)

Aquí se confirma el augurio de Maurya sobre la muerte de Bartley. No obstante, es importante notar que la muerte de Bartley no es directamente causada por el mar, el cual sin embargo contribuye a la misma, sino por el “destino” de los hombres en la familia. Es decir, la visión de Maurya sella el destino de Bartley al llevar este tras de sí, en el pony gris, que es causante directo de la muerte del último hombre.

A continuación, Maurya inicia otro soliloquio interrumpido solamente para pedirle agua bendita a Nora. El soliloquio trata dos temas. El primero trata sobre el descanso que ella tendrá con la muerte de su último hijo. El segundo tema de este soliloquio es una “plática” con Bartley, con quien de alguna forma parece estarse disculpando por estar tranquila ahora, pero ya que ha muerto, ya no sufrirá más por su bienestar:

MAURYA They're all gone now, and there isn't anything more the sea can do to me.... I'll have no call now to be up crying and praying when the wind breaks from the south, and you can hear the surf is in the east, and the surf is in the west, making a great stir with the two noises, and they hitting one on the other. I'll have no call now to be going down and getting Holy Water in the dark nights after Samhain, and I won't care what way the sea is when the other women will be keening. (To NORA). Give me the Holy Water, Nora, there's a small sup still on the dresser.

(NORA gives it to her.)

MAURYA (drops MICHAEL's clothes across BARTLEY's feet, and sprinkles the Holy Water over him) It isn't that I haven't prayed for you, Bartley, to the Almighty God. It isn't that I haven't said prayers in the dark night till you wouldn't know what I'd be saying; but it's a great rest I'll have now, and it's time surely. It's a great rest I'll have now, and great sleeping in the long nights after Samhain, if it's only a bit of wet flour we do have to eat, and maybe a fish that would be stinking.

(She kneels down again, crossing herself, and saying prayers under her breath.)

Las primeras palabras de esta parte del soliloquio parecen una afrenta al mar, el cual ya no podrá quitarle nada más, y es de esta forma que la tranquilidad llega a su alma. Sabe que el mar la rodeará y su descripción hace parecer al mar como un depredador esperando a que salga para hacerla sufrir una vez más. Es interesante notar que en ambas partes del soliloquio, Maurya menciona a la festividad pagana de

Samhain;¹¹ la cual al catolizarse pasó a ser la celebración de “All Hallow’s Eve”, aunque en algunas diásporas de Irlanda y Escocia la tradición y rituales del Samhain se siguen efectuando. También es importante notar en este soliloquio el tono evocativo de Maurya a su hijo, como Homero invocando a las musas. Sin embargo, Maurya parece finalmente no tener eco a su llamado.

Cathleen comienza a preparar la sepultura de su hermano, pidiendo a un anciano que fabrique el féretro de Bartley con las tablas que su madre compró para este propósito, aunque con la sepultura de Michael en mente: “Maybe yourself and Eamon would make a coffin when the sun rises. We have fine white boards herself bought, God help her, thinking Michael would be found, and I have a new cake you can eat while you'll be working.” Cathleen también ofrece el pan que había hecho para Bartley a los trabajadores que harán el féretro, cuando se dan cuenta que Maurya ha olvidado los clavos para la fabricación del féretro, a pesar de los demás ataúdes que ya ha mandado a fabricar para todos los seres que ya ha perdido. Sin embargo, Cathleen excusa a su madre insinuando que su edad y la tristeza de perder a su familia no le permiten recordar ese tipo de cosas: “It's getting old she is, and broken.”

Antes de comentar el ritual al cuerpo de su hijo, debemos observar que Maurya, a pesar de saber y tener presente que su último hijo perecería también, olvida paradójicamente los clavos. Se puede interpretar que Maurya tampoco le es posible cerrar el último féretro, es decir, no puede “cerrar” el sentimiento de haber perdido a sus hijos, aunque el final, también paradójicamente demuestra algo totalmente opuesto.

Maurya no sólo sigue la tradición católica de bendecir el cuerpo de Bartley, sino que procede a colocar las ropas de Michael a los pies de su hermano y a bendecirlos también: “Maurya stands up again very slowly and spreads out the pieces of Michael's clothes beside the body, sprinkling them with the last of the Holy Water”. Nora, con la inocencia que la caracteriza, hace resaltar que el día que Michael murió, es decir, al igual que Bartley partió de la casa, su madre lloró fuertemente, pues resulta que era su hijo consentido, “It's fonder she was of Michael”. A pesar de esto, Cathleen vuelve a excusar a su madre apelando a su edad. Además, recalca que la madre no sólo lloró el día en que Michael partió, sino durante los nueve días siguientes a la desaparición de Michael: “(slowly and

¹¹ Manuel Yáñez Solana explica que “Los celtas irlandeses celebraban la fiesta de Samhain en los primeros días de noviembre. Este tiempo lo consideraban muy peligroso, porque las fronteras entre el mundo terrenal y el sobrenatural podían romperse en cualquier momento, con lo que se permitiría el paso de los seres humanos y de las criaturas infernales de un lado a otro, lo que alteraría trágicamente el equilibrio habitual” (36).

clearly) An old woman will be soon tired with anything she will do, and isn't it nine days herself is after crying and keening, and making great sorrow in the house?"

Finalmente, Maurya hace un soliloquio más, bendice las almas de todos sus hijos y pide misericordia para su propia alma y la de los vivos. En este momento las mujeres rompen en un llanto más fuerte que se desvanece progresivamente, como el sufrimiento de los vivos que terminará en algún momento. Lo anterior se conjuga con la segunda parte de este soliloquio, en el que Maurya está tranquila de saber dónde se encuentra cada uno de sus últimos hijos y acepta el destino final de todo ser humano, no sólo de su familia. Al final, todos morirán y no hay nada que hacer, y de esta manera, termina la obra mientras Maurya se hince una vez más ante el cuerpo de su hijo. Además de “cerrar” su ciclo de dolor, Maurya parece cambiar su soliloquio de una evocación a una plegaria a Dios por el descanso de sus hijos. Este es el punto en el que la catarsis de Maurya se hace más intensa, y le permite al personaje conseguir paz después de la tragedia que ha ocurrido:

MAURYA (puts the empty cup mouth downwards on the table, and lays her hands together on BARTLEY's feet) They're all together this time, and the end is come. May the Almighty God have mercy on Bartley's soul, and on Michael's soul, and on the souls of Sheamus and Patch, and Stephen and Shawn (bending her head); and may He have mercy on my soul, Nora, and on the soul of every one is left living in the world.

(She pauses, and the keen rises a little more loudly from the women, then sinks away.)

MAURYA (continuing) Michael has a clean burial in the far north, by the grace of the Almighty God. Bartley will have a fine coffin out of the white boards, and a deep grave surely. What more can we want than that? No man at all can be living for ever, and we must be satisfied.

(She kneels down again and the curtain falls slowly.)

Resulta prudente realizar una pausa en este punto para analizar el elemento del héroe en la obra. En “Riders to the Sea” podemos considerar a Bartley como la figura heroica que está dispuesto a arriesgar su vida por ayudar a su familia a sobrevivir. Sin embargo, como se ha visto, salir de la isla no es la única opción de la familia para sobrevivir, lo cual Maurya sabe y por eso sostiene sus súplicas a su hijo para que no se vaya. Es así que lo que Bartley ve como una necesidad se convierte en una necedad por la que decide desobedecer a su madre, con lo que nos encontramos con el error grave que lo lleva a la desgracia. Bartley, quien es el único hombre vivo que queda en su familia, sabe que como tal debe ser el proveedor de su hogar y, por ende, enfrentarse a lo

mismo que sus hermanos y su padre. En otras palabras, la necesidad de Bartley surge de la necesidad de formar su identidad como el hombre de la casa.

Al final se registra un “movimiento transformador”. Mientras con la entrada de las mujeres a la casa ocurre la peripecia, con la entrada del cuerpo sin vida de Bartley ocurre la catarsis. Vemos el cambio de una Maurya perturbada cuya visión se transforma en realidad con la entrada de las mujeres con el cuerpo de Bartley a una Maurya más tranquila y en paz con el mar con lo que el orden se reestablece. A pesar de que le ha “arrebatao” a los hombres de su familia, también le ha quitado la necesidad de preocuparse por esos mismos hombres que se hacen a la mar por la necesidad de crear su identidad como proveedores del hogar. Cathleen y Nora que no comparten esa misma experiencia se desmoronan. Pero Maurya parece haber encontrado la paz.

Retomando las características de la tragedia según Aristóteles, retomaremos el carácter. En la obra de Synge podemos observar que mientras a Maurya le preocupa proteger a su familia, por lo que sus acciones se inclinan a evitar que su último hijo muera, el mismo carácter de protección es adoptado también por las hijas que intentan proteger a Maurya al ocultar la muerte de Michael. Por otro lado, Bartley, único hijo sobreviviente, también tiene el propósito moral de cuidar a su familia y por lo tanto debe hacerse a la mar puesto que su propósito, como se ve a lo largo de la obra, es el de ser el proveedor de la familia a pesar de poner en riesgo su vida.

El mar resulta un elemento importantísimo en la obra, y se utiliza como motivo principal sobre el que gira toda la trama. Sin embargo, no se trata del mar en general, sino el mar como una forma de vida que también puede conducir a la muerte. Gabriel Sunday Bamgbose, en su ensayo “Naturalist Aesthetics in John Millington Synge’s *Riders to the Sea* and *The Playboy of the Western World*”, se refiere al mar en la obra de Synge como un elemento paradójico: “The people cannot do without the sea, even though the sea holds disaster for them. The paradox is that the sea is their major means of survival and at the same time, their death trap.” (8). El mar efectivamente significa la forma de subsistencia de los habitantes de la isla, el contacto con el exterior para los habitantes y su forma de comercio. Sin embargo, en la obra se mencionan también las ovejas, los cerdos y cultivos, que proporcionan otro medio de sobrevivencia. A pesar de ello, los hombres en la familia de Maurya insisten en enfrentarse al mar, como una forma de identificación con su entorno, con la naturaleza, con los oficios ancestrales y con el reto que impone sobre los hombres de la isla. Esto ocasiona a su vez que las mujeres contemplen al mar

como amenaza para la familia, como un peligro constante, y es de este modo que en la obra el mar no es solamente un identificador social, sino un personaje más que es tomado como el elemento que da y quita y que siempre está a la vista. Por ejemplo, cuando Nora y Maurya se refieren al mar y lo describen como si fuera una persona a la que conocen en todos sus aspectos, buenos y malos. Sin embargo, ningún personaje, a excepción de Maurya, parece percatarse que esta presencia natural puede conducir a la muerte y perdición.

En resumen, en “Riders to the Sea”, el mar desempeña el papel de personaje omnipresente, es el “culpable” de las muertes, pero al mismo tiempo es considerado, principalmente por los varones de la obra, como el gran proveedor y el elemento que temple el carácter de los habitantes de la isla. De alguna manera, morir en el mar les confiere identidad como habitantes de las islas Aran. Si para los hombres el mar es muy importante como factor de identidad, para las mujeres el mar es la constante amenaza del peligro que representa al ser el culpable de sus pérdidas.

En el sentido de la tragedia aristotélica, Maurya logra reconciliarse con el mar después del conflicto al descubrir que tanto Michael como Bartley (anagnórisis por objetos dejados por un cuerpo y por los hechos mismos) han fallecido, al reconocer que aunque ha “matado” a los hombres de su familia, también le ha quitado una preocupación de encima. Así, la catarsis es impulsada por el cambio de suerte de Maurya, la muerte de Bartley, que permite a Maurya reconocer lo corta que es la vida del ser humano. El soliloquio final se da después de su discusión con Cathleen por tratar de impedir la salida de Bartley sin éxito y después descubrir el funesto final de Michael y tener una visión sobre lo que ocurrirá con Bartley, es decir, la peripecia.

En esta primera parte, Maurya comienza a darse cuenta del “bien” que el mar ha hecho por ella, a pesar de sentirse aún triste porque todos han muerto.

...It's a great rest I'll have now, and great sleeping in the long nights after Samhain, if it's only a bit of wet flour we do have to eat, and maybe a fish that would be stinking...

...may He have mercy on my soul, Nora, and on the soul of every one is left living in the world...

Es con esta última cita, en la que Maurya encomienda su alma y la de su familia a Dios, que comienza el restablecimiento del orden. Con una especie de oración, la madre finalmente se ha dado cuenta que ya no hay más que hacer y se pone a merced de la deidad, en lugar de seguir a

merced del mar. Hay que tomar en cuenta en este fragmento del soliloquio, que los sonidos sibilantes [s], [z], [ʃ],[ʒ] son un apoyo sonoro, principalmente en cuanto al restablecimiento del orden después del caos creado por el cambio de suerte que ocurre con Maurya. Además, estos mismos sonidos remiten al sonido del mar en calma. En las siguientes líneas, el personaje se torna más tranquilo y logra una reconciliación con su “enemigo”, el mar.

...Michael has a clean burial in the far north, by the grace of the Almighty God. Bartley will have a fine coffin out of the white boards, and a deep grave surely. What more can we want than that? No man at all can be living for ever, and we must be satisfied...

Finalmente el orden se ha restablecido. El cambio de suerte en la vida de Maurya y su familia ha pasado por el momento catártico de temor a lo que ocurrirá con ellas y compasión al ofrecer su alma a Dios y estar satisfecha con el final de los hombres en su familia. Es en el final que Synge presenta la paradoja de que una pérdida para la madre significa que podrá dormir mejor después del Samhain.

Por último, no hay que olvidar la ideología como parte de las características en una tragedia. Aristóteles se refiere a este elemento como “todo lo que los personajes dicen para demostrar alguna cosa o explicar lo que deciden”, como ocurre con Bartley y su necesidad de salir de la isla. Otro ejemplo de lo anterior, pero un poco más complejo, es evidente en casos como los primeros diálogos entre Maurya y sus hijas, en los que el juego de palabras con “turf-loft” permiten dar tanto una idea de una vivienda común en las islas Aran como la imagen de todas las muertes y por ende cruces o visitas a la iglesia por los que ha pasado esta familia. Así, una metáfora también ayuda a que los personajes digan lo indicado a lo que ocurre en escena. Otro ejemplo de esta característica que se muestra en la obra de Synge es el modo en que Nora le describe a Cathleen la condición del mar y del viento, dando una idea de la fuerza que este elemento de la naturaleza tiene y hace pensar en todo el poder que tiene también cuando se hace mención del paradero del cuerpo del Michael, más al norte que del lugar donde fue visto vivo por última vez.

En “Riders to the Sea”, es posible notar que el tema central es la vida cotidiana que llevan los pobladores de las islas Aran ante el abandono que sufrieron después de la hambruna y la inclemencia del clima en el que se encuentran. Podemos reconocer a lo largo de los diálogos, como ya se vio, las costumbres comerciales, ganaderas, de cultivo, sociales y religiosas de los habitantes de estas islas. Puesto que el espacio que habitan los personajes se encuentra rodeado

de mar, es prácticamente imposible pasar por alto este elemento tan importante en la vida de los pobladores y, como se logró ver, el mar recibe una caracterización propia que le permite interactuar de alguna forma con los personajes y estar siempre presente de forma indirecta. Por esa razón, el tema de la vida cotidiana se presenta en torno principalmente al mar y todos los problemas que causa para los pobladores de esta isla. Cabe recalcar que todo el acto de la obra se lleva a cabo dentro de un ambiente hogareño. Sin embargo, este microcosmos es una representación del macrocosmos al que salen o del que entran los personajes. Synge deseaba reflejar la vida común de los habitantes de las islas irlandesas. Henn, en su ensayo “John Millington Synge: a reconsideration”, decía que Synge protestaba contra la situación humana en la que se encontraban los habitantes de la isla, a pesar de que, como se mencionó en el contexto, el autor era completamente apolítico.

Sus personajes reflejan diversos aspectos y personalidades entre los pescadores. En orden de aparición a quienes conoceremos, primero es Cathleen, la hija mayor, mujer joven y abnegada que en cierto modo intenta ocupar el papel de su madre. A lo largo de la obra ella cocina, teje y hace los preparativos para el viaje de Bartley así como para su funeral. Además, parece haber adoptado el mando de la familia pues ella será quien hablará con su madre sobre la muerte de Michael. Otro ejemplo de su papel es la amonestación a su progenitora por no permitir a su último hermano hacer “lo que debe”. A pesar de lo anterior, Cathleen también está sujeta a las decisiones los hombres, lo cual es posible ver en su interacción con su hermano, al obedecer rápidamente a cada petición que tiene para salir en su viaje.

Por su parte Nora, la hermana menor, reacciona de manera impulsiva. Su insistencia en hablar sobre Michael, aun cuando Cathleen prefiere esperar a que su madre no esté presente, nos hacen pensar en alguien más joven que Cathleen que no tiene la suficiente madurez ni responsabilidad. Nora, a diferencia de su hermana mayor, tiene mejor conocimiento del comportamiento del mar, y para ella es fácil adivinar por qué su hermano Michael fue encontrado al norte de la isla. También ella adivina la dirección de la corriente, y esto se le dificulta a Cathleen. En presencia de Bartley, Nora es silenciosa, simplemente sigue órdenes; al igual que su hermana, está sujeta a las órdenes masculinas.

Durante su monólogo, Maurya se dirige a Nora más que a Cathleen. Esto, aunado a que Nora sabe tanto del mar como su madre, nos hace pensar en la cercana relación entre ellas, en su complicidad, aunque ambas parecen estar bajo el mandato de Cathleen, y por lo mismo son

reprendidas cuando hacen algo “incorrecto”. Nora no le dirige la palabra directamente a Bartley, acaso por ser la menor, y por lo mismo no le puede responder a sus hermanos mayores.

En otra obra de Synge, *In the Shadow of the Glen*, existe otro personaje llamado Nora. La descripción que Henn hace en su ensayo de este personaje se asemeja a la joven Nora que se encuentra en *Riders to the Sea*. Ella es “the Irish 'unwomanly woman'”, es decir, que este tipo de personaje sale del estereotipo de comportamiento de una mujer tradicional de las islas Aran, el cual Cathleen representa a la perfección.

Maurya, la madre, exige ser escuchada, a pesar de haber perdido su lugar como ama de casa y su papel como la persona que ordena. No es sino al final de la obra, después de la catarsis, y su reconciliación con el mar, que Maurya logra demostrar su papel como cabeza de familia y restaura su hogar como tal. Parecería que ella tiene conflictos con Cathleen y con Nora, pero es su hija menor quien mejor la entiende. Sin embargo, en un estudio realizado en las Universidades de Anbar y Bagdad por Inas Abdul-Munem Qaddus Al-Azzawi y Nibras Jawad Kadhem, *J. M. Synge's plays: the creation of irish cultural identity*, se hace la siguiente observación:

Nora, the youngest daughter, wonders how her mother has become “quiet” and “easy” the moment Bartley’s body is brought laid on a plank while “the day Michael was drowned [one] could hear her crying out from this to the spring well” (RS, 106). The elder sister, Cathleen, who understands her mother’s reaction justifies: “An old woman will be soon tired with anything she will do, and isn’t it nine days herself is after crying and keening, and making great sorrow in the house?” (106)

Aunque, como se vio con anterioridad, Cathleen en realidad no comprende a su madre, sino que la justifica sin ver más allá de lo que está sintiendo.

Por su parte, el personaje de Bartley representa a los hombres de las islas, por cuya identificación con el mar y “la familia” deben aventurarse para demostrar que es el hombre de la casa. Al llegar a su casa, Bartley comienza a dar órdenes e ignora las súplicas de su madre para que no se vaya. A pesar de aparecer en una sola escena, Bartley, guiado por el mar, es el personaje que permite a su madre y sus hermanas avanzar o retroceder en sus acciones.

Sin embargo, es el mar el que rige las acciones en la obra. Sin él, Maurya no tendría pesares por la pérdida de su familia y Bartley no tendría necesidad de alejarse. En la obra de Synge es posible encontrar diversas referencias al mar que permiten crear un símbolo dentro de la misma. En su *Diccionario de los Símbolos*, Chevalier define al mar de la siguiente manera:

Símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él: Lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. Aguas en movimiento la mar simboliza un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales, una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal. De ahí que el mar sea a la vez imagen de la vida y de la muerte. (689)

Es de este modo que en *Riders to the Sea* el mar, al ser imagen de vida y muerte omnipresente a lo largo de la obra, es una presencia amenazadora y desafiante para la tranquilidad de la familia.

Conclusiones: El mar en la obra *Riders to the sea*

Gabriel Sunday Bamgbose reconoce la fuerza que tiene la presencia del mar en la vida de los personajes, que es también para este autor una fuerza ambigua al representar vida y muerte para quienes conviven con este elemento: “The play details the struggles of the dwellers of the island against the forces of nature, which are beyond their control. The people cannot do without the sea, even though the sea holds disaster for them. The paradox is that the sea is their major means of survival and at the same time, their death trap.” En este punto, recordaremos a Bartley y a su hermano Michael, quienes se dirigen voluntariamente sin saberlo hacia su muerte en el mar, ante el espejismo de la prosperidad.

De acuerdo con el ensayo de Inas Abdul-Munem Qaddus Al-Azzawi y Nibras Jawad Kadhem, los personajes de la obra consideran al mar de la siguiente forma: “... as the giver and taker of life. Maurya feels powerless before the sea that provides her and at the same time devours her sons.” La conciencia de Maurya ante el mar le otorga un poder semejante al de Dios antes de su catarsis, lo cual puede chocar con las creencias católicas inherentes a los habitantes irlandeses, choque que refuerza la contraposición de la cultura celta con la católica:

The play adopts one of the peculiar superstitions of this community which says that the islanders “do not learn to swim” even if they will drown because man “must not take back what the sea has claimed.” They believe that an attempt at swimming and struggle will only “prolong suffering”. The belief in this superstition costs Maurya [...] the loss of her husband, father-in-law and six sons in the sea. [...] She protests at the priest’s prayer that Almighty God will save her last son, Bartley, saying: “it’s little the like of him knows of the sea”. Maurya’s “the like of him” indicates an apparent incongruity of her Catholicism to superstitious beliefs. (3)

El mar, entonces, representa un ser poderoso que controla la vida de los personajes de la obra de Synge, quien, recordaremos, intentó reflejar la vida de los habitantes de las islas. Chevalier confirma también la concepción celta del mar que tienen los personajes de la obra al mostrar el significado del mar para la tradición celta:

El mar, cuyo simbolismo general se acerca al del agua y del océano, desempeña un gran papel en todas las concepciones tradicionales célticas. Por el mar llegan los dioses (Tuatha De Danann, tribus de la diosa Dana) a Irlanda y por el mar se va también al otro mundo. El niño tirado al mar es también uno de los temas mitológicos más notables en relación con el simbolismo del agua: Morann, hijo del rey usurpador Cairpre, es al nacer un monstruo mudo que arrojan al mar. Pero el agua rompe la máscara que cubría el rostro. El niño es recogido por servidores y, bajo el reinado del

sucesor legítimo de su padre, se convierte en un gran juez. El hijo de la diosa galesa Arianrhod (rueda de plata), Dylaneil Ton (Dylan hijo de la ola) va al mar desde que nace y nada como un pez. El encantador Merlín es Morigenos, nacido del mar, y Pelagio (Morien) es Mori-dunon, fortaleza del mar. Uno de los sobrenombres galos de Apolo es asimismo Morilasgus, que viene (?) por el mar. El mar goza de la propiedad divina de dar y quitar la vida. (689)

En la obra de Synge se encuentran mezcladas diversas ideas sobre el mar en las que confluyen la vida y la muerte: medio para sobrevivir, hasta el lugar donde todos los hombres terminan su vida. Es interesante observar que la idea del mar como fuente de vida es la idea que más recalca Bartley, al insistir en salir a vender sus caballos para mantener a su familia, mientras que su madre y sus hermanas respaldan más la idea del mar como causante de la muerte al intentar evitar una y otra vez que Bartley deje el hogar y se arriesgue en el mar. Este es el papel más fuerte que se le otorga al mar puesto que quienes en verdad sufren por estas muertes son las mujeres que sobreviven la desdicha de perder a un ser querido tras otro.

La presencia del mar es para los habitantes de las Islas Aran un símbolo de identificación entre sí. Ellos se hacen a la mar para mantener a la familia sin importar el clima, o la posibilidad de morir en el mar para “confirmar su existencia en la isla”. Por otra parte, para las mujeres el mar es símbolo de preocupación. Sin embargo, a tanto llega el rencor que las mujeres pueden sentir por el mar, como en el caso de Maurya, que sin darse cuenta al mismo tiempo que lo repudian resulta trascendental. Para ella, el mar representa la constante amenaza de la que debe mantener alejados a sus hijos, y es gracias a esta misma personificación que le concede que le es posible quedar “en paz” con el mar.

Puesto que *Riders to the Sea* es una tragedia tan parecida a la griega, ¿no sería normal que entonces también esta obra contuviera rasgos de lo que para los griegos significaba el mar? Para los celtas, el mar es un paso transitorio por el que provienen los dioses y por el que se van a otro mundo; por su parte, en la mitología griega podemos encontrar la historia de Afrodita, la diosa que nace del miembro cortado de Zeus que cae sobre el mar y es justo de ahí de donde sale la diosa de la belleza, el amor y la lujuria.

Tanto Maurya como la mitología griega personifica al mar. Por una parte, Maurya lo personifica como un elemento de la naturaleza que tiene pensamiento propio con el objetivo de llevarse a los hombres de su familia. Por otra parte, en *La Teogonía de Hesiodo*, el Ponto, “estéril

piélago de agitadas olas” (76), nace de una diosa. Es decir, no se trata de un objeto naturalmente formado, sino que se trata de un ser que ha nacido de alguien o de algo, es más como un ser vivo.

La interpretación del mar como el lugar donde nacen los dioses, como un ser vivo o un medio que permite que la creación de dioses, contrasta con la imagen del mar en la *Odisea*, en donde el mar lleva a Odiseo y a la tripulación de su barco a regiones que ponen en peligro las vidas de todos, acabando con la mayoría de ellos. Odiseo debe incluso recorrer el mar para llegar al sitio que lo llevará al Hades, el lugar de los muertos. El símbolo del mar como elemento ambivalente entre la vida y la muerte es un recurso que Synge aprovecha en su obra, recurso que, como se retomó anteriormente en el ensayo de Henn, pudo también haber tomado de sus contadas referencias de los clásicos, incluidos los griegos.

Es importante recordar también que la obra intenta reflejar la vida de una familia católica que, como ya se ha visto, aún mantiene parte de sus tradiciones celtas. Por esta razón, es interesante mencionar también como referencia para esta obra a la Biblia y el recurso del mar en ella. Chevalier, en su *Diccionario de los símbolos*, da una imagen general de lo que el mar representa en la Biblia:

La Biblia conoce el simbolismo oriental de las aguas primordiales, mar o abismo, temibles incluso para los dioses. Según las cosmologías babilonias, Tiamat (el Mar), después de haber contribuido a dar nacimiento a los dioses, había sido vencido y sometido por uno de ellos. Se atribuía a Yahvéh semejante victoria, anterior a la organización del caos; debía también mantener sujetos al Mar y a los Monstruos, sus huéspedes (Job 7,12). Por esto a menudo el mar es, en la Biblia, símbolo de la hostilidad de Dios: Ezequiel profetiza contra Tiro y le anuncia la subida del abismo y de las aguas profundas (Ez 26.19). El vidente del Apocalipsis canta el mundo nuevo donde el mar ya no existirá (Ap 21, 1). Ésta es también la razón que empuja a los antiguos escritores judíos a precisar claramente que el mar es una creación de Dios (Gén 1.10), que debe sometersele (Jer 31,35), que puede dejarlo seco para dejar pasar a Israel a través de él (Éx 14,15) y suscitar o aplacar las tempestades (Jon 1,4; Mt 8,23-27 y paralelos). El mar sería el símbolo de la creación, que se tomaría o sería tomada por el creador.

En la *Biblia*, al contrario del símbolo griego que se vio anteriormente, por una parte el mar no es un ser “vivo” que nace de un dios con una personalidad, sino que es un objeto creado por Dios, como se puede observar en el libro del *Génesis*, a partir de la oscuridad cuyo fin el mismo Dios que lo creó decidirá; por otra parte, en el mismo libro de la *Biblia*, Dios permite que la vida comience a surgir a partir del mar. Es necesario entender aquí que el mar no genera la vida de

entre sus aguas, sino que Dios crea la vida a partir de este elemento. Otro punto importante es que la “furia del mar” es en realidad la furia de un tercero, de Dios, por lo que el mar es simplemente un reflejo del estado emocional del ser divino; como se puede notar en la historia de Jonás y la ballena. El mar es también una extensión de Dios, que le permite a este castigar a Jonás al querer evitar su destino. En conjunción a lo anterior, en el nuevo testamento, el mar es un apoyo para demostrar el poder de Jesucristo, el hijo de Dios, y milagros tan impresionantes como la pesca de peces y caminar sobre el agua se da en este elemento natural.

Es decir, el mar no es un ser por sí mismo, sino una extensión de Dios que permite usar y manipular a los hombres, como menciona Chevalier con respecto al pasaje del *Éxodo*, y al mismo tiempo que utiliza para poder castigarlos y en este castigarlos, también utiliza el mar para quitarles la vida. En este aspecto, entonces, el mar es una herramienta que permite a Dios crear la vida y arrebatarla a placer, una herramienta que puede destruir cuando el tiempo llegue que Dios haya decidido acabar con todo. Es pertinente destacar que esta concepción choca con el significado del mar que, como ya se vio, dan los personajes de la obra de Synge al mismo tiempo que mantienen sus tradiciones celtas, puesto que tanto Maurya como sus hijas no culpan a Dios por las muertes de los hombres ni recurren a Dios para que los provea de lo necesario para vivir, sino que Dios es solamente un consuelo antes y después de que se enfrentan al mar.

Es así que Synge no sólo utiliza el modelo griego para realizar su tragedia, sino que también utiliza motivos griegos para delimitar el significado del mar en la obra. Como un Ulises que batalla contra el mar para llegar a su hogar, los habitantes de las islas Aran hacen de esta lucha parte de su rutina para sobrevivir. En *Riders to the Sea* se le confiere a este elemento natural una personificación omnipotente contra la que Maurya y sus hijas pelean emocionalmente desde su lugar en el orden familiar. Finalmente, la madre llega a una catarsis que, después del temor por su futuro y la compasión por su propia situación, le permite reconciliarse con el mar y quitarle la importancia que lo personificaba.

Bibliografía

- *Abbey Theatre. Amharclann na mainistreach*. Derechos del autor: Abbey Theatre. Diseño de Front, 2013. 1/08/13.
- Al-Azzawi Inas Abdul-Munem Qaddus y Kadhem Nibras Jawad, "J. M. Synge's plays: the creation of Irish cultural identity". (10860258, Al-Mustansyriah University, 2008), 1-14.
- Anluain, Clíodhna Ní, ed. *Reading the Future. Irish Writers in Conversation with Mike Murphy*. Dublin: Liliput. 2000. Impreso.
- Aristóteles. *La Poética*. Traducción de Francisco de P. Samaranch. España: Biblioteca de iniciación al humanismo, 1996. Impreso.
- "Brigid". *Encyclopedia Mythica*TM. 16 de diciembre de 1999. Web. 12/10/13
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1999. Impreso
- Deane Seamus. *Strange Country. Modernity and Nationhood in Irish Writing Since 1790*. Oxford: Clarendon Press. 1997. Impreso.
- "The Economic Side of the Gaelic Revival" *The Sacred Heart Review for God and Country*. 12 de abril de 1902: 13. Web. 12/10/13.
- Felton, R. Todd. *A Journey into Irelands Literary Revival*. California: ArtPlace Series, 2007. Web.
- FitzPatrick Dean, Joan. "The Freedom of the Theatre in the Irish Free State 1922-1929; or, The Bullet Dodged". *The South Carolina Review*. 17/11/2004: 135-143. Web.
- Galway City Museum. "Home Improvements: Responding to Poverty in the West, 1891-1923". 2013. Web.
- Henn, Thomas Rice. "John Millington Synge: a Reconsideration". *Hermathena*, 112. (otoño 1971), 5-21. Web.
- Hesíodo. *Obras y fragmentos*. Trad. A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez. Madrid: Gredos. 1990.
- "How the Gaelic Revival Differs from Other Irish Movements" *The Sacred Heart Review for God and Country*. 2 de agosto de 1902: 13. Web. 12/10/13.
- Lovett, Richard. *Irish Pictures Drawn with Pen and Pencil*. 1888. Web. 12/10/13.
- McNeillie, Andrew. *An Aran Keening*. Dublín: Liliput Press. 2001. Impreso.
- Mikhail E. H. *The abbey theatre interviews and recollections*. Totowa, Nueva Jersey: Barnes & Noble. 1988. Web.
- Munson, Lisa S. "Riders to the Sea – Trees". s/a. Web. 12/10/13
- "The Pan-Celtic Congress" *The Sacred Heart Review for God and Country*. 19 de octubre de 1901: 13. Web. 12/10/13.
- Perera Pérez, Maricela. *A propósito de las representaciones sociales. Apuntes teóricos, trayectoria y actualidad*. 1999. PDF.
- Sterling Andrus Leonard, ed. *The Atlantic Book of Modern Plays*. Boston: Atlantic Monthly Press, 1921. Web. 10/10/13

- Sunday Bamgbose, Gabriel, *Naturalist Aesthetics in John Millington Synge's "Riders to the Sea" and "The Playboy of the Western World"* HUMANICUS 22 de marzo de 2013: 1-20. Web. 12/10/13.
- Synge J. M. *Plays by John Millington Synge*. Dublín y Londres: Maunsel & Roberts Ltd. 1922
- Synge J. M. *The Aran Islands*. Boston: John W. Luce & Company. 1911.
- "To revive the Irish Industries" *The Sacred Heart Review for God and Country*. 3 de agosto de 1901: 73. Web. 12/10/13.
- Wallace, Martin. *Famous Irish Lives*. Belfast: Appletree Press. 1999. Impreso.
- William Butler Yeats, "Synge and the Ireland of His Time". Dublín: The Cuala Press. 1911. Web. 12/10/13.
- Yáñez Solana, Manuel. *Los Celtas*. Madrid: M.E. Editores. 2006. Web. 9/11/13