



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

**“LIFE DRIFTS BETWEEN A FOOL AND A BLIND  
MAN”**  
ANALOGÍA E IRONÍA EN  
*ON BAILE’S STRAND* DE W. B. YEATS

**T E S I N A**  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA MODERNAS (INGLESAS)

PRESENTA:

**MARÍA FRANCISCA CANUL SCHWIETRS**

ASESOR: DR. GABRIEL ENRIQUE LINARES GONZÁLEZ

MÉXICO, D.F.

2010



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

ESTA TESINA LA DEDICO CON TODO  
MI CARIÑO Y MI AMOR A  
MI ESPOSO ALFREDO HERNÁNDEZ,  
A MIS HIJAS STEFANY Y VALERY  
Y A LA MUJER ENGIMÁTICA QUE  
ME IMPUSLÓ A QUERER SABER  
MÁS DE IRLANDA  
MI ABUELITA FRANCES SULLIVAN

## AGRADECIMIENTOS

Para poder ver culminado el sueño de terminar una carrera fue necesario el apoyo de muchas personas a las cuales quiero agradecer infinitamente.

Cuando emprendí esta gran aventura jamás me imagine todos los sacrificios que tú, mi vida y las niñas tendrían que hacer para que pudiera ver realizado uno de mis mayores anhelos en la vida. La iniciativa que tomaste de llevarme cada semana a la facultad, esperarme y de ese modo poder pasar un poco de tiempo juntos, que de otro modo hubiera sido mínimo dada la enorme carga de trabajo, sólo me demostró tu gran amor. Se que fue un gran sacrificio compartir tu tiempo con mis estudios. Jamás podré pagarte a ti y a las niñas todo lo que han hecho por mí, TE AMO.

Stefany, gracias por compartir tu tiempo, por escucharme, por leer mis ensayos y sobre todo por haber nacido y ser la hermosa señorita en la que rápidamente te convertiste llena de bondad, de inteligencia y de sensibilidad, TE ADORO. Me has enseñado que la experiencia más sencilla en la vida es maravillosa.

Valery, mi pajarillo cantor, gracias por brindarme tantos momentos de felicidad, por hacerme reír cuando lo necesitaba y por tus palabras de aliento. A través de estos años has crecido y ya no eres más una niña sino una hermosa señorita que posee palabras sabias. Gracias por existir, TE ADORO.

Papá, gracias por conocerme tanto que muy acertadamente me ayudaste a elegir la carrera que ahora se ha convertido en una gran pasión en mi vida. Cada momento que compartimos platicando acerca de literatura lo atesoraré toda la vida.

Mom, if you had not helped me with the children during these years, I would not have been able to finish. But, the greatest lesson you have taught me has been to “never give up or stop learning”. You are the greatest example that everything you set your mind to, you CAN achieve if you work hard enough.

Mónica Judd thanks for helping me through out these years. Every moment you spared form your busy schedule to talk and listen to all my frustration helped me succeed. As I have said before, you have been like a spiritual guide in my life. You have set the perfect example of how to do “the ordinary in an extraordinary way”.

Cada uno de mis maestros y maestras me enseñaron valiosas lecciones. Maestra Marina Fe su gran paciencia me introdujo al fascinante mundo de la literatura. Lic. Jim Valero gracias por compartir su gran pasión por la poesía, por escuchar cada una de las interpretaciones que me venían a la mente y sobre todo, por la motivación que en cada corrección recibí. Dr. Mario Murgia gracias por explicar con tanta paciencia la teoría narrativa. Maestra Eva Cruz me ayudó a desarrollar una inteligencia auditiva que no pensé que tuviera e impulsarme a comprender

cómo analizar una obra. Dr. Gabriel Linares le agradezco por compartir unas maravillosas clases, por enseñarme a buscar la justificación de cada interpretación, pero principalmente por guiarme durante año y medio para lograr terminar esta tesina.

A mis compañeras de la licenciatura, hicieron de esta aventura una maravillosa experiencia al compartir su visión y su punto de vista.

A cada una de mis compañeras, de mis maestros y maestras, a lo mejor no nos volvamos a ver por lo que me despido con esta bendición irlandesa:

May the road rise to meet you.  
May the wind be always at your back  
May the sun shine warm upon your face,  
And the rains fall soft upon your fields.  
And until we meet again  
May God hold you in the palm of his hand.

May God be with you and bless you:  
May you see your children's children.  
May you be poor in misfortune,  
Rich in blessings.  
May you know nothing but happiness  
From this day forward.

May the road rise up to meet you  
May the wind be always at your back  
May the warm rays of sun fall upon your home  
And may the hand of a friend always be near.

May green be the grass you walk on,  
May blue be the skies above you,  
May pure be the joys that surround you,  
May true be the hearts that love you.

Unknown Author

## ÍNDICE

Introducción	6
I. Cosmovisión irónica de <i>On Baile's Strand</i>	10
II. Analogías paralelísticas y quiasmáticas:	18
1. Conchubar y los personajes secundarios	19
2. Cuchulain y los personajes secundarios	28
3. Relación entre personajes principales y secundarios	39
Conclusión	43
Bibliografía	49

## INTRODUCCIÓN

There are some poets whose poetry [...] though giving equally experience and delight, [have] a larger historical importance. Yeats was one of the latter.  
T. S. Eliot<sup>1</sup>

Con estas palabras T.S. Eliot rindió tributo al poeta y dramaturgo irlandés, William Butler Yeats, tras el fallecimiento de este último a principios de 1939. Yeats, nacido el 13 de junio de 1865, fue reconocido una década antes de su muerte “por sus pares como el más grande entre los poetas que [hubiera] escrito en idioma inglés en lo que [iba] del siglo [XX]”.<sup>2</sup> En 1923 le fue otorgado el Premio Nobel de Literatura en una de las elecciones más debatidas “por su siempre inspirada poesía, que, en una forma elevadamente artística, da expresión al espíritu de una nación entera”.<sup>3</sup>

Cuando Yeats recibió el Premio Nobel de Literatura se dirigió a la Real Academia Sueca e hizo un reconocimiento a Lady Gregory y John Synge, sus colaboradores, en la fundación del Teatro Nacional Irlandés. El máximo interés de Lady Gregory, Synge y Yeats fue el de avivar la conciencia de la nación irlandesa. Yeats creó una imagen de Irlanda a partir de la mitología celta buscando recrear el pasado heroico de su nación como los griegos lo habían hecho:

Los griegos miraban sólo dentro de sus fronteras, y nosotros, al igual que ellos, tenemos una historia más rebotante de acontecimientos imaginativos que cualquier otra historia moderna; y tenemos leyendas que, en opinión mía, sobrepasan en belleza fantástica a todas las leyendas menos a las suyas; y en nuestro país, lo mismo

---

<sup>1</sup> T. S. Eliot, “Yeats”, (from the first annual Yeats Lecture, delivered to the Friends of the Irish Academy at the Abbey Theatre, Dublin, in 1940. Subsequently published in Purpose) Documento electrónico publicado el 10 de mayo, 2004-08:37. <http://www.ancientworlds.net/aw/Post/327817>

<sup>2</sup> Palabras anotadas en el diploma que le fue entregado en su premiación. W. B. Yeats, *Biblioteca Premios Nobel, Yeats, Teatro completo y otras obras*, p. XV.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. X.

que en el suyo, no hay río ni monte que no esté asociado al recuerdo de algún episodio o alguna leyenda.<sup>4</sup>

Cuchulain es el gran héroe celta que Yeats revive una y otra vez en cinco de sus obras dramáticas por ser el héroe mitológico irlandés más famoso del ciclo de Ulster. Cuchulain, hijo del dios Lugh, poseía habilidades sobrehumanas en batalla. Cuenta la leyenda que Cuchulain se convertía, al pelear, en un monstruo que no distinguía entre amigos o enemigos. Su nombre original era Setanta, el cual cambió al matar a la feroz perra guardiana de Culann en defensa propia y tomó su lugar hasta que la cría de la perra pudiera hacer su trabajo. De este modo se convirtió en Cuchulain, “el perro de Culann”.

Esta tesina explora *On Baile's Strand*, escrita en 1904, la primera obra dramática en la que Yeats incorpora como protagonista a Cuchulain. A pesar de que el poeta y crítico M. L. Rosenthal<sup>5</sup> no considera esta obra como una de las que demuestran el genio poético y dramático de Yeats, verifica en ella el “talento creador”<sup>6</sup> por el cual le fue otorgado el Premio Nobel de Literatura. Basándose en la historia “The Only Son of Aoife” del libro *Cuchulain of Muirthemne* de Lady Gregory, Yeats escribe una obra que incorpora personajes secundarios, quienes por su historia poco heroica sirven como medio para incrementar la grandeza y desgracia del héroe. El propósito de esta tesina es señalar cómo Yeats se sirve de estos personajes secundarios para crear una tragedia indirecta y simbólica que no se adhiere a los cánones establecidos por Aristóteles, tales como el desarrollo de

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 1271.

<sup>5</sup> Rosenthal en la introducción del libro *Selected Poems and Four Plays of William Butler Yeats* menciona las siguientes obras como las mejores de Yeats: *Calvary*, *The Words Upon the Window-Pane*, *The Death of Cuchulain* y *Purgatory*. *Selected Poems and Four Plays of William Butler Yeats*, p. XLII.

<sup>6</sup> W. B. Yeats, *Biblioteca Premios Nobel, Yeats, Teatro completo y otras obras*, p. X.



una sola trama o la caída del héroe debido a un yerro. En esta obra dramática existe una trama secundaria que parodia a la principal. La muerte del héroe no se debe a un yerro, ni a la inevitabilidad de la tragedia clásica, sino que dos mendigos propician el final funesto del héroe, por lo que el sufrimiento y la muerte de Cuchulain y su hijo son inmerecidos.

El análisis de una obra dramática debe considerar dos elementos importantes: “In English, a distinction is frequently made between “drama” and “theatre”, drama being the written text and theatre the process of performance”.<sup>7</sup> En general la teoría dramática se enfoca en “the nature and function of the stage, the composition and performance of plays, and the art of the actor, director, and designer”.<sup>8</sup> Sin embargo, para alcanzar el objetivo de esta tesina es necesario el uso de la teoría narrativa dado que el texto de *On Baile’s Strand* es lo que nos concierne. Esta teoría ahonda en el análisis de los personajes y la trama. Para descubrir como Yeats crea una obra simbólica e indirecta sirviéndose de unos personajes secundarios, la teoría narrativa es la más pertinente, ya que profundiza en las diversas funciones de los personajes dentro de la trama.

Esta tesina se divide en dos partes. En la primera, se presenta la cosmovisión irónica del mundo ficticio de *On Baile’s Strand*. Tomamos como punto de partida el análisis de los diversos elementos en la trama para develar la importancia de los personajes menores, Blind Man y Fool quienes, no sólo ayudan al desarrollo de la historia, sino que introducen la ironía. Ésta muestra la visión de un mundo contrario a lo que se espera. En la segunda parte, se estudian las

---

<sup>7</sup> Marvil Carlson, *Theories of the Theater: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, p. 10.

<sup>8</sup> Daniel Gerould, *Theatre/ Theory/ Theatre*, p.11.

analogías paralelísticas y quiasmáticas que se establecen entre los personajes principales y los secundarios. Dicho análisis ayuda a discernir con mayor facilidad las creencias que, por la ironía, se cuestionan en la obra. Finalmente, en las conclusiones se da una respuesta a los cuestionamientos que debido a la ironía se han planteado.

## I. COSMOVISIÓN IRÓNICA DE *ON BAILE'S STRAND*

Aristóteles, en su *Poética*, señaló que la trama es el elemento más importante de una obra: “sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres, sí”.<sup>9</sup> El estructuralista Gérard Genette concuerda con Aristóteles al mencionar que “characters are nothing but carriers of the action [...] if a character is not caught up in an action he can hardly appear in a narrative”.<sup>10</sup> Hillis Miller en su ensayo “Narrative”,<sup>11</sup> amplía las opiniones de Aristóteles y Genette al señalar que, junto con la trama, hay otros dos elementos básicos en cualquier narrativa:

[...] the basic elements of any narrative, [...] must be, first of all, an initial situation, a sequence leading to a change or reversal of that situation, and a revelation made possible by the reversal of situation. Second, there must be some use of [...] character [even if it] is created out of signs. However important plot may be, [...] The minimal personages necessary for a narrative are three: a protagonist, an antagonist, and a witness who learns [...] Third, there must be some patterning or repetition of key elements, for example, a trope or system of tropes, or a complex word.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Aristóteles, *Poética*, Edición Trilingüe por Valentín García Yebra, (1450a, 25), p. 148.

<sup>10</sup> Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited*; Translated by Jane E. Lewin, p. 135. En su teoría, el drama no es un género que forme parte de la narrativa y sin embargo, nombra a Aristóteles y concuerda con la *Poética* aristotélica (obra que trata casi en su totalidad de drama) al conferirle el máximo valor a la trama en una narrativa.

<sup>9</sup> El uso del término “narrativa” a lo largo de la tesina es el que H. Miller en su ensayo “Narrative” propone: “[...] the range of narrative is wide and diverse. It includes not only short stories and novels but also dramas, epics”. J. Hillis Miller, “Narrative”, *Critical Terms for Literary Study*, p. 66. Cabe señalar que no sólo Miller opina que la narrativa incluye al drama. Brian Richardson, en su ensayo “Drama and Narrative”, escribe que: “Some recent theorists, following Genette, restrict the definition of narrative to stories that are told or narrated rather than enacted (though even in this limited case [...], drama has important contributions to make). Many if not most theorist, however, follow Roland Barthes, who stated that ‘narrative is present in myth, legend, fable, tale, novella, epic, history, tragedy, drama, comedy, mime, painting (think of Carpaccio’s *Saint Ursula*), stained glass windows, cinema, comics, news item, conversation”. Brian Richardson, “Drama and Narrative”, *The Cambridge Companion to Narrative*, p. 142.

<sup>10</sup> J. Hillis Miller, “Narrative”, *Critical Terms for Literary Study*, p. 75.

El primer elemento que menciona Hillis Miller se puede relacionar con los términos propuestos por Aristóteles, “peripecia” y “agnición”. Aristóteles indica que: “Peripecia es el cambio de la acción en sentido contrario [...] La agnición es [...] un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio”.<sup>13</sup> Aristóteles, a su vez, propone que el descubrimiento puede darse junto con el cambio de la acción en sentido contrario: “La agnición más perfecta es la acompañada de peripecia”.<sup>14</sup> Hillis Miller en su diseño, como ya se dijo, amplía el esquema aristotélico con otros dos elementos (personajes y un patrón o repetición de un elemento clave).

Es fácil ver cómo el esquema de Hillis Miller es aplicable a *On Baile's Strand*. Para analizar la estructura de esta obra, se presentará la trama de modo muy general. En el primer punto, Hillis Miller estipula que debe haber una situación inicial, una secuencia que lleva al cambio y a una revelación que se hace posible por el cambio de la situación. Como situación inicial encontramos un enfrentamiento entre dos reyes. Uno de ellos, Cuchulain, rey de Muirthemne, es un problema para el reino porque se conduce de manera poco adecuada para un rey, ya que satisface sus caprichos sin adherirse a las reglas establecidas. El otro rey, Conchubar, quien es el “gran rey de Irlanda”, necesita que Cuchulain haga un juramento para que deje de causar dificultades. La situación inicial de Cuchulain es de libertad absoluta; pero al tomar el juramento dicha situación cambia y ya no

---

<sup>13</sup> Aristóteles, *Poética*, Edición Trilingüe por Valentín García Yebra, (1452a, 25), p. 163-164.

<sup>14</sup> *Ibid.*, (1452a, 30), p. 164. Aristóteles en su *Poética* señala que hay “otras agniciones; pues también con relación a los objetos inanimados y sucesos casuales ocurre a veces como se ha dicho, y puede ser objeto de agnición saber si uno ha actuado o no”.

puede seguir sus deseos e instintos. La revelación surge cuando averigua que ha matado a su hijo por seguir las órdenes del “gran rey” Conchubar.

El segundo punto establece la necesidad de un protagonista, un antagonista y un testigo como personajes mínimos en una narrativa<sup>15</sup>. Cuchulain es el protagonista porque la trama gira en torno a él; es el único personaje que a través de la historia cambia. Se puede decir que la trama existe para darlo a conocer. W. J. Harvey define a los protagonistas como:

Those characters whose motivation and history are most fully established, who conflict and change as the story progresses, who engage our responses steadily [...] they evoke our beliefs, sympathies, revulsions; [...] they are what the [plot] exists for; it exists to reveal them.<sup>16</sup>

Conchubar a lo largo de la trama es el personaje que frustra los objetivos de Cuchulain, por lo que es el antagonista. Los testigos pueden ser los personajes secundarios y el espectador. Sin embargo, si como dice Hillis Miller el testigo es quien aprende, los personajes secundarios de *On Baile's Strand*, como veremos, no aprenden del sufrimiento de Cuchulain, simplemente atestiguan la tragedia y sacan provecho de ella, como Conchubar; es el espectador o lector quien pudiese aprender.

En su tercer punto Hillis Miller señala que debe de existir un patrón o una repetición de elementos clave. En la obra se encuentran paralelismos entre los personajes principales, Cuchulain y Conchubar, y los personajes secundarios, Blind Man y Fool. Estos personajes secundarios, a su vez, introducen un elemento irónico dentro de la tragedia por su parodia de los personajes principales.

---

<sup>15</sup> Ver pie de página 9.

<sup>16</sup> Philip Stevick, *The Theory of the Novel*, p. 235.

En ninguno de los dos esquemas—el de Aristóteles y el de Hillis Miller—los personajes secundarios tienen una función primordial.<sup>17</sup> Aristóteles señala que la tragedia es:

[...] imitación de una acción esforzada [...] actuando los personajes [...] y [que] mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones.<sup>18</sup>

El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida [...] De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia.<sup>19</sup>

Para Aristóteles la trama es primordial y no los personajes. El protagonista y los demás personajes “no actúan para imitar los caracteres, sino que se revisten los caracteres a causa de las acciones”.<sup>20</sup> Hillis Miller, a su vez, no menciona la importancia de un personaje secundario; sólo la importancia de la trama y de ciertos personajes mínimos para una narrativa—un protagonista, un antagonista y un testigo. Por lo tanto, los personajes secundarios, Blind Man y Fool, no son tan importantes para el drama en general. Sin embargo, la tragedia *On Baile's Strand*, no sería tan efectiva sin los personajes menores, Blind Man y Fool. Este par de

---

<sup>17</sup> Pero también es cierto que el personaje secundario es el que facilita y ayuda para que la función del protagonista se lleve a cabo. En el caso de *On Baile's Strand* los personajes secundarios Blind Man y Fool son una “especie de árbitro[s] que ordena[n] la acción y propicia[n] que la balanza se incline de un lado o del otro al final de la narración”. Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *La novela*, p. 184.

<sup>18</sup> Aristóteles, *Poética*, Edición Trilingüe por Valentín García Yebra, (1449b, 24-28), p. 145. Nos comenta García Yebra, en el apéndice II, que la “purgación de tales afecciones” a las que refiere Aristóteles en este pasaje ha dado lugar a discusiones inacabables. El traductor y comentarista opina que “es evidente que Aristóteles en este pasaje no se refiere a los humores del cuerpo ni a la purificación de carácter religioso obtenida mediante ceremonias o ritos determinados, sino que usa la palabra analógicamente, en sentido psíquico, con relación a dolencias del alma”. *Ibid.*, p. 382.

<sup>19</sup> *Ibid.*, (1450a, 35), p. 149.

<sup>20</sup> *Ibid.*, (1450a, 20), p. 148. “Pero la imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos, y caracteres, a aquellos según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales”. *Ibid.*, (1450a, 4-6), p. 146.

personajes, cuya importancia en el desarrollo de la trama parece mínima, y que sin embargo, ocupan el escenario buena parte del tiempo, nos sirve de reflexión.

El análisis de cualquier texto crea un sin fin de posibilidades válidas. Sin embargo, se parte en el presente trabajo de la idea de que “el objetivo o finalidad del acto interpretativo es la comprensión”.<sup>21</sup> Jonathan Culler en su libro *Literary Theory* dice que leemos relatos sobre la base de un principio de cooperación hiperprotegido.<sup>22</sup> De acuerdo con este principio, existe una cooperación entre los participantes, el autor y el lector;<sup>23</sup> y en vez de imaginar que el autor es poco cooperativo, los lectores nos esforzamos por descifrar los elementos disímiles con la finalidad de encontrar un objetivo comunicativo ulterior.<sup>24</sup> Pues bien, para “hallar el sentido auténtico”—o una aproximación a éste—que Yeats dio a estos personajes secundarios, *Blind Man* y *Fool*, partiremos del tercer elemento esencial para Hillis Miller, porque Yeats une a través de paralelismos a los personajes principales (protagonista y antagonista) con los secundarios.

J. D. Johansen comenta que los paralelismos son las analogías que descubren similitudes;<sup>25</sup> no obstante, éstas no sólo descubren las similitudes entre los elementos comparados, sino que también destacan las diferencias: una

---

<sup>21</sup> Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica, Hacia un nuevo modelo de interpretación*, p. 17.

<sup>22</sup> Cfr., Jonathan Culler, *Literary Theory*, p. 27.

<sup>23</sup> Es importante señalar que no cualquier lector decide analizar con profundidad un texto; sino un lector “especializado” quien, desee “hallar el sentido auténtico, vinculado a la intención del autor”. Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica, Hacia un nuevo modelo de interpretación*, p. 16.

<sup>24</sup> Este objetivo ulterior muy difícilmente puede ser alcanzado; sólo el autor posee esta información. El intérprete tratará de acercarse lo más posible a la intención del autor, pero, dado que se está leyendo desde una situación diferente (a la del autor), únicamente nos podremos aproximar a la intención real del autor.

<sup>25</sup> “[...] la analogía se basa en una comparación de identidad o similitud de elementos o relaciones, esto es, en propiedades compartidas o en relaciones idénticas”. Jörgen Dines Johansen, “La analogía y la fábula en la literatura”, *Analogía filosófica: revista de filosofía, investigación*, p. 73.

analogía “designa varias cosas de manera en parte igual y en parte diferente, predominando la diferencia”.<sup>26</sup> Octavio Paz de manera semejante indica que la analogía es la “ciencia de las correspondencias [...] que no vive sino gracias a las diferencias”.<sup>27</sup> Según Paz, un modelo analógico del universo introduce la noción de correspondencia universal y nos dice que el mundo: “Es un teatro hecho de acordes y reuniones en el que todas las excepciones, inclusive la de ser hombre, encuentran su doble correspondencia”.<sup>28</sup> En la tragedia *On Baile’s Strand* cada personaje principal tiene correspondencia con los personajes secundarios: Conchubar es a Blind Man como Cuchulain es a Fool; pero, también, Blind Man es a Cuchulain como Fool es a Conchubar.

Conchubar : Blind Man :: Cuchulain : Fool

Blind Man : Cuchulain :: Fool : Conchubar

Paz se sirve del *como* tanto para reconciliar diferencias como para unir rangos y jerarquías.<sup>29</sup> La analogía en esta obra es bidireccional ya que nos permite establecer relaciones tanto de los reyes con los mendigos, como de los mendigos con los reyes: el autor caracteriza tanto a los personajes principales como a los secundarios de modo muy similar; pero, los personajes secundarios tienen características que ponen de relieve los defectos de los personajes principales.

---

<sup>26</sup> Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica, Hacia un nuevo modelo de interpretación*, p. 55.

<sup>27</sup> Octavio Paz, “Analogía e ironía”, *Los hijos del limo*, p. 109.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>29</sup> “La analogía es el reino de la palabra *como*, ese puente verbal que, sin suprimirlas, reconcilia las diferencias y las oposiciones”. *Ibid.*, p. 102



Para Paz la analogía es una visión rítmica del mundo en donde reyes y mendigos forman parte de un modelo social armónico.<sup>30</sup> No obstante, las diferencias que se destacan entre los personajes principales y los secundarios en las analogías introducen el elemento irónico y, la ironía “es la herida por la que se desangra la analogía; es la excepción, el accidente fatal, en el doble sentido del término: lo necesario y lo infausto [...] es la consecuencia (y la conciencia) de la historia”.<sup>31</sup> Blind Man y Fool son personajes que representan a los reyes como: “men not as superior to what they are in ordinary life but as inferior”.<sup>32</sup> Estos personajes secundarios son muy importantes porque conforman “[un] saber que no consiste en la contemplación de la alteridad en el seno de la unidad, sino en la visión de la ruptura de la unidad”.<sup>33</sup> Fool y Blind Man no forman parte de la armonía, por el contrario, propician “lo infausto”. Irónicamente al ser sólo espectadores, contemplan la problemática de Cuchulain. Y por lo tanto, hacen posible que se observe esta “ruptura de la unidad” por una ironía dramática: con su fuerza sobrehumana, Cuchulain, quien se cree poderoso y en la cúspide de su carrera, es incapaz de ver que su caída es inevitable y al joven que va a matar es su hijo.

El mundo que se presenta en *On Baile's Strand* es uno dominado por guerreros, quienes ferozmente pelean por mantener a sus enemigos fuera de sus tierras. No obstante, irónicamente, estos guerreros son “dominados” por un ciego y un tonto, quienes poseen información valiosa que pudiera salvar la vida de

---

<sup>30</sup> “La creencia en la analogía universal [...] rompe las leyes sociales y une a los cuerpos sin distinción de rangos y jerarquías [...] ofrece un modelo de orden social fundado en la armonía cósmica y opuesto al orden de los privilegios, la fuerza y la autoridad”. *Ibid.*, p. 103.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>32</sup> Alex Preminger, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 882.

<sup>33</sup> Octavio Paz, “Analogía e ironía”, *Los hijos del limo*, p. 103.

Cuchulain y su hijo o frustrar el plan malévolos de Conchubar. Los personajes secundarios, Fool y Blind Man, demuestran la veracidad del dicho de Sir Francis Bacon: "Knowledge is power". El "gran rey", Conchubar, es quien debería poseer la información, por lo que la ironía en este caso "works against common sense".<sup>34</sup> Este dominio conferido a los personajes secundarios se aprecia en mayor detalle en el análisis analógico con los personajes principales desde dos vertientes: el paralelismo y el quiasmo.

---

<sup>34</sup> Claire Colebrook, "Determining Irony through Value", *Irony*, locations 498-508.

## II. ANALOGÍAS PARALELÍSTICAS Y QUIASMÁTICAS

Yeats introduce en la leyenda de Cuchulain un par de personajes secundarios que desempeñan múltiples funciones. Galef, en su estudio de personajes menores, menciona que los personajes secundarios provocan curiosidad en el lector: “A successful minor character may invite curiosity”.<sup>35</sup> Sin embargo, al establecer paralelismos<sup>36</sup> entre unos reyes y unos mendigos, estos personajes secundarios no sólo crean interés; sino que se convierten en un elemento primordial para la comprensión de la obra. En este capítulo se analizará el paralelismo entre los personajes principales y los secundarios a través de la analogía. Dado que la analogía es un instrumento crítico, es “útil para los razonamientos hipotéticos porque es opinión general que entre cosas semejantes lo que es verdadero de una es verdadero también de las demás”.<sup>37</sup> Al establecer paralelismos entre los personajes principales y secundarios podremos formular suposiciones sobre el comportamiento de los personajes principales.

La caracterización de los personajes principales, Conchubar y Cuchulain, que procede de su discurso o de sus acciones, resulta insuficiente para definir con claridad la personalidad de cada uno. La identidad de los reyes se complementa por el paralelismo directo y el paralelismo inverso (quiasmo<sup>38</sup>) que se aprecia entre

---

<sup>35</sup> David Galef, *The Supporting Cast: A Study of Flat and Minor Characters*, p. 3.

<sup>36</sup> Paralelismo es la figura retórica que consiste en establecer una correspondencia o semejanza entre dos cosas en donde se destacan las diferencias.

<sup>37</sup> Jørgen Dines Johansen, “La analogía y la fábula en la literatura”, *Analogía filosófica: revista de filosofía, investigación y difusión*, p. 73.

<sup>38</sup> El quiasmo es una figura retórica que consiste en repetir palabras o expresiones iguales de forma cruzada. Otra manera de denominar el quiasmo es paralelismo inverso, es decir, que refleja el orden inverso.

ellos y los mendigos. De suerte que los personajes secundarios reflejan pero distorsionan la imagen de los protagónicos, como se verá a continuación.

## 1. CONCHUBAR Y LOS PERSONAJES SECUNDARIOS

Yeats materializa en el mundo ficticio de *On Baile's Strand* correspondencias al caracterizar al “gran” rey de Irlanda Conchubar y al mendigo Blind Man de manera análoga. Estos dos personajes, Conchubar (principal) y Blind Man (secundario), son los líderes de cada uno de los dos pares de personajes presentes en la obra. Conchubar para caminar, usa un báculo elaborado y lujoso, símbolo de su poder: “*Conchubar [...] carries a long staff, elaborately carved or with an elaborate gold handle*”.<sup>39</sup> Blind Man marca su entrada al escenario con un bastón: “*The Blind Man leans upon a staff (162)*”. Ambos se sientan en una silla gestatoria. La diferencia radica en que mientras Conchubar es el verdadero rey y dicha silla le está reservada sólo a él, el ciego, que tan sólo es un mendigo, se sienta en ella pretendiendo ser el “gran” rey.

Para explorar la similitud entre Conchubar y Blind Man, su caracterización física no es suficiente; es necesario analizar el discurso de ambos personajes, en especial, aquella parte de éste que enfatiza desde un principio el enfrentamiento entre Conchubar y Cuchulain, que contribuye a la construcción de la personalidad del “gran rey”. Al inicio de la obra se expone la necesidad que Conchubar tiene de que Cuchulain haga un juramento y, para lograr su fin, Conchubar expone varias razones. En primera instancia, Conchubar alude a la irresponsabilidad de

---

<sup>39</sup> W. B. Yeats, *The Collected Plays of W.B. Yeats*, p. 166. (Las subsecuentes citas de la obra pertenecen a esta edición.)

Cuchulain: “He [el joven de la tierra de Aoife] came to land/ While you [Cuchulain] were somewhere out of sight and hearing,/ Hunting or dancing with your wild companions (166)”. Conchubar, de manera implícita, da a entender que su reino corre peligro y que necesita la protección del héroe. Cuchulain no se deja intimidar: “He [el joven de la tierra de Aoife] can be driven out (166)”. Conchubar no logra que Cuchulain comprenda que la seguridad del reino es de suma importancia y procede a explicar sus razones apelando a la estabilidad y a su propio linaje: “I would leave/ A strong and settled country to my children (167)”. La respuesta de Cuchulain es la misma. Un solo hombre no presenta reto alguno para Cuchulain ya que él ha logrado hazañas que involucran a cientos de hombres: “I [Cuchulain]... have driven out/ Maeve of Cruachan and the northern pirates,/ The hundred kings of Sorcha (167)”. Al no conmoverse Cuchulain con la súplica del “gran” rey, Conchubar procede a enfrentar a Cuchulain refiriéndose a la falta de descendencia de éste último: “*Conchubar*. You [Cuchulain] have no children of your own (168)”. Cuchulain no se perturba con esto: “I think myself most lucky that I leave/ No pallid ghost or mockery of a man (168)”. Cuchulain le indica a Conchubar que sus hijos son débiles y no se pueden comparar con ellos. Conchubar ignora la crítica y trata de presionarlo al hacerle ver que no tiene hijos y por lo tanto no comprende la necesidad de protegerlos o la de heredar sus bienes:

*Conchubar*. For there is no man having house and lands,  
That have been in the one family, called  
By that family's name for centuries,  
But is made miserable if he knew  
They are to pass into a stranger's keeping,  
As yours will pass. (168)

A Cuchulain no le interesan las posesiones materiales, ni la descendencia.<sup>40</sup>

“*Cuchulain*: The most of men feel that,/ But you and I leave names upon the harp (168)”. Cuchulain trata de convencer a Conchubar que ambos son legendarios y no necesitan de herederos. Conchubar en su exasperación recurre a una tercera argucia en la cual le indica a Cuchulain que su falta de progenie se debe a que no se ha casado y la única mujer de la que ha estado enamorado lo odia y no dudaría en matarlo y en destruir las tierras bajo el poder de Conchubar. De esta forma Cuchulain se convierte en responsable de los males que aquejan al reino:

*Conchubar*: You'd sooner that fierce woman of the camp [Aoife]  
Bore you a son than any queen among them. (169)

*Conchubar*: [...] That very woman—[...]  
Now hates you and will leave no subtlety  
Unknotted that might run into a noose  
About your throat, no army in idleness  
That might bring ruin on this land you serve. (169)

Conchubar presenta un hecho que Cuchulain corrobora, pero no logra obtener la respuesta deseada ya que, en lugar de que haga el juramento, Cuchulain evoca el pasado y comienza a soñar despierto. Conchubar trata de hacerlo volver al presente con un nuevo hecho que apela a su sensibilidad de guerrero:

*Conchubar*: Listen to me.  
Aoife makes war on us, and every day  
Our enemies grow greater and beat the walls  
More bitterly, and you within the walls  
Are every day more turbulent. (170)

Conchubar no logra que Cuchulain reconsidere su postura, por el contrario, Cuchulain se encuentra irritado y se dirige a los demás reyes con la certeza de

---

<sup>40</sup> Hay que señalar que los héroes mitológicos son recordados por sus hazañas heroicas y no debido a sus hijos.

que lo comprenden: “This king [Conchubar]/ Would have me take an oath to do his will,/ And having listened to his tune from morning,/ I will have no more of it (170)”. Cuando los que acompañaban a Cuchulain en su diversión bulliciosa le piden al unísono que haga el juramento, Conchubar recurre a las emociones y pasiones de la multitud: “There is not one but dreads this turbulence/ Now that they are settled men (171)”. Conchubar no sólo es elocuente sino astuto. Es hasta el cuarto argumento que Conchubar persuade a Cuchulain y logra que se doblegue. En cuanto se percata dónde yace la debilidad de Cuchulain la usa inmediatamente en su contra. Le hace ver a Cuchulain que se encuentra solo, que sus compañeros de cacería y diversión bulliciosa ya no lo quieren seguir más, prefieren la vida de un hombre casado. Cuchulain sucumbe ante la decisión de la mayoría: “It’s time the years put water in my blood (171)”.

El alegato de Conchubar ayuda a caracterizar a un rey preocupado por su pueblo, sus hijos y sus compañeros. Utiliza un discurso elocuente en “verso blanco”,<sup>41</sup> paternalista en ciertos momentos y autoritario en otros. Sin embargo, la parodia que representa *Blind Man* de Conchubar sirve para desenmascarar la trampa del “gran” rey. *Blind Man* no sólo se sienta en la silla gestatoria, sino que actúa de manera burlesca—con la colaboración de Fool—la discusión que se habrá de llevar a cabo entre los reyes, Conchubar y Cuchulain; asimismo, imita la actitud autoritaria y paternalista que Conchubar adopta con Cuchulain:

*Blind Man:* [...] ‘Take the oath, Cuchulain. I bid you take the oath. Do as I tell you. What are your wits compared with mine, and what are your riches compared with mine? And what sons have you to pay

---

<sup>41</sup> Este verso se considera como el más elevado en la lengua inglesa, apropiado para un tema heroico o sublime.

your debts and to put a stone over you when you die? Take the oath, I tell you. Take a strong oath.' (163)

Esta breve parodia resume el altercado entre los reyes que se desarrolla más adelante y a lo largo de varias páginas de la obra. En el diálogo de Blind Man se observa la repetición de la frase "Take the oath" en cuatro ocasiones, similar al número de argumentos que usa Conchubar. Cada vez que Blind Man menciona dicha frase, aumenta la vehemencia con que se pide hacer dicho juramento. Esto es equivalente al incremento de emotividad que Conchubar expresa en su razonamiento para lograr que Cuchulain se doblegue. En las palabras de Blind Man, el primer enunciado únicamente pide hacer el juramento en forma de mandato ("Take the oath"). En el siguiente se incorpora el verbo "bid" que indica una súplica. En el subsiguiente enunciado el verbo "tell" contiene una connotación de mandato y debido a que la oración inicia con un enunciado imperativo, refuerza la autoridad con la que se pide el juramento. Y, en el último, ya no se emplea un verbo sino el adjetivo "strong". La intensidad de la petición cesa y revela el tipo de juramento que se pide: uno que comprometa de manera perdurable. La inclusión de las interrogaciones retóricas contribuye a enfatizar la posición de superioridad con que se pide la orden: ("What are your wits [...] what are your riches [...] ?") El hecho de que Blind Man utilice argumentos similares a los de Conchubar en prosa es relevante ("And what sons [...] ?"). El falso razonamiento de Conchubar es señalado por Blind Man. Sus palabras sólo son más elegantes y razonadas que las del otro, pero al final, las de uno y las del otro tienen el mismo objetivo pragmático-persuasivo; el mismo tono de superioridad.



Por su lado, Conchubar consigue que Cuchulain haga el juramento y Blind Man, por el suyo, logra comerse el ave sin compartir con Fool. Cuando Blind Man necesita manipular a Fool no discute con Fool, sino que crea curiosidad en Fool para que él (Blind Man) pueda ir a comerse el ave que han robado: “It’s Cuchulain is coming. He’s coming back with the High King. Go and ask Cuchulain. He’ll tell you. It’s little you’ll care about the cooking-pot when you have asked that [...] (166)”. Tanto Conchubar como Blind Man se basan en el conocimiento de las debilidades de sus seguidores para manipularlos y conseguir lo que desean. A partir del análisis de los diálogos (citados anteriormente) entre Conchubar y Blind Man, nos formamos un retrato moral de ellos. Los motivos de los dos líderes son similares; el “gran rey” se convierte, por la analogía con un ladrón, en un ser traicionero. Conchubar trata de inspirar confianza en Cuchulain, pero lo lleva a una trampa. El mundo heroico para el cual está reservado el “verso blanco”, en este caso, es una farsa, ya que Conchubar “convence” a Cuchulain, aparentemente, del mismo modo que Blind Man engaña a Fool.

Fool, al ser un ladrón, es astuto al igual que Blind Man y Conchubar. Sin embargo, al comparar a Fool con Conchubar, la astucia del “gran rey” se acrecienta. El timador debe ser astuto para robar. Sabemos que Fool roba comida para que Blind Man y él puedan comer. En la obra nunca se menciona que Fool haya sido pillado por robar. Blind Man ha querido robar pero lo han atrapado: “*Fool*: The last time you brought me in, it was not I who wandered away, but you who got put out because you took the crubeen out of the pot when nobody was looking (179)”. Fool es quien posee la habilidad para hurtar. Los tres personajes, Conchubar, Fool y Blind Man son astutos. La diferencia radica en que mientras

Fool utiliza su astucia para hurtar y Blind Man la usa para aprovecharse de Fool, Conchubar la utiliza para llevar a Cuchulain a su perdición.

El nivel de refinamiento del engaño de Conchubar es similar a su discurso: elevado y razonado y, en contraste con el de Blind Man o Fool, es perverso, ya que, sagazmente, logra que Cuchulain haga un juramento que lo torna vulnerable y que, aunque tal vez sin saberlo Conchubar, hará que Cuchulain mate a su hijo. La astucia de Conchubar se incrementa al decirle a Cuchulain que el canto que se va a entonar es un simple procedimiento para ahuyentar a las “brujas”, heredado de los viejos legisladores: “According to the custom; and sing rhyme/ That has come down from the old law-makers/ To blow the witches out (171)”. Sin embargo, no es un encantamiento para ahuyentar este mundo mágico o para la purificación de sus casas, es un rito para asegurar que el “gran rey” Conchubar prevenga la destrucción de “su” casa.<sup>42</sup> La fórmula mágica parece contener la purificación de la casa como lo indica Conchubar: “The holders of the fire/ Shall purify the thresholds of the house (171)”. Al analizar el fragmento, nuestra atención se dirige principalmente a lo que las palabras que riman dicen:

May this fire have driven out /au/  
The Shape-Changers that can put /u/  
Ruin on a great king's house /au/  
Until all be ruinous. /ə/ (171)

Los versos primero a tercero de esta cita piden que se destierre la ruina de la casa de un gran rey y, ya que Conchubar es también conocido como High King of Uladh se puede asumir que los versos se refieren a él. En las notas escénicas de la

---

<sup>42</sup> Aquí el significado de casa no es el común de vivienda, sino el de una familia que gobierna un reino generación tras generación.

versión de la obra de 1908 se lee: “*After ‘Memory and mind’ their words die away to a murmur, but are loud again at ‘Therefore in’. The others do not speak when these word are loud*”.<sup>43</sup> Esto hace resaltar el verso que contiene las palabras que se repiten al inicio y al final del rito: “the threshold and hearthstone”. La repetición las enfatiza y debido a que se cantan en un tono muy bajo, el resto de las palabras puede perderse. Los versos y las palabras de Conchubar disfrazan su perversidad con una aparente integridad. La maldad del rey se puede apreciar, aún más, al observar que los presagios del conjuro se vuelven válidos para Cuchulain: “They would make a prince decay/ Planted in the running wave (172)”. Al final de la obra, Fool nos narra la pelea de Cuchulain con las olas y la derrota de éste: “the waves have mastered him, the waves have mastered him (182)!” También se advierte que el conjuro predice la desesperación que Cuchulain siente al enterarse de que mató a su hijo:

But the man is thrice forlorn,  
Emptied, ruined, wracked, and lost (172)

All his body can but shove  
At the burning wheel of love  
Till the side of hate comes up. (172)

Estos versos nos remiten a las palabras de Octavio Paz: “Las recetas del poder mágico entrañan fatalmente la tiranía y la dominación de los hombres”.<sup>44</sup> Los ritos, con su ritmo, fueron creados para “encantar y aprisionar ciertas fuerzas”;<sup>45</sup> pero también para “conmemorar o, más exactamente para reproducir ciertos mitos: la aparición de un demonio o la llegada de un dios, el fin de un tiempo o el comienzo

---

<sup>43</sup> W. B. Yeats, *On Baile’s Strand*, p. 19.

<sup>44</sup> Octavio Paz, “El Ritmo”, *El arco y la lira*, p. 54.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 58.

del otro”.<sup>46</sup> Por todo lo anterior, podemos conjeturar que el rito de Conchubar para controlar a Cuchulain representa el fin del tiempo de los guerreros, que viven al margen de la ley. Paz opina que los “ritos de salida” “obligan al tiempo viejo a dejar el campo a su sucesor”.<sup>47</sup> Sin embargo, la celebración del rito, que Conchubar pide, se lleva a cabo para que no pueda haber un sucesor de Cuchulain. Al morir Cuchulain y su hijo el mundo heroico llega a su fin y da lugar a un mundo sin vitalidad en donde “un ciego” y “un tonto” (ladrones) coexisten en armonía con la comunidad. Este hecho no es tan inquietante como el que un “gran” rey sea un personaje tan degradado.

La elocuencia superior de Conchubar y su elaborado engaño hace más digna de atención su similitud con quien además posee información que nadie más declara conocer en la obra: “*Blind Man*: Listen. I know who the young man’s father is, but I won’t say (165)”. Tener información que nadie más posee, equivale a ejercer un poder superior al del “gran rey” Conchubar. La información que Blind Man presenta supera lo que Conchubar dice. Conchubar sólo menciona que un joven de la tierra de Aoife llegó a la playa que no estaba bien custodiada. A pesar de que los dos personajes están en la misma representación dramática, el que Blind Man presente argumentos tan parecidos a los de Conchubar y tenga conocimiento, no sólo mayor al de Conchubar, sino al resto de los personajes de la obra, presenta una contradicción ya que el “gran rey” debería de poseer toda la información y no un mendigo. En esta situación inicial de la obra, se podría decir que Blind Man actúa como un narrador homodiegético que explica la causa y los

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 62.

antecedentes de la situación entre los reyes; predice lo que va a pasar entre Conchubar y Cuchulain y, su conocimiento es superior al del resto de los personajes. Como ya se ha dicho, existe una gran similitud entre Conchubar y Blind Man: la caracterización física en la obra es similar, su conocimiento es relativamente igual y sus relaciones son parecidas porque las logran a través de la manipulación y el engaño. En este sentido, quisiera marcar una posible semejanza más. C. S. Pierce dice que: “una colección no muy grande de objetos que coinciden en varios aspectos, pueden muy probablemente coincidir en algún otro”.<sup>48</sup> Esta situación nos hace reflexionar sobre los alcances del rey; podemos entrever que si Blind Man y Conchubar coinciden en tantos aspectos, Conchubar podía tener conocimiento de que el joven era hijo de Cuchulain. Esta circunstancia ratificaría la definición de la escena de la obra relativa a los personajes secundarios como parodia. Éste es un modo literario que, entre otras funciones, sirve para representar a los hombres “not as superior to what they are in ordinary life but as inferior”.<sup>49</sup> Conchubar, el “gran rey”, no puede presumir de un conocimiento comparable al de un mendigo y un ladrón.

## 2. CUCHULAIN Y LOS PERSONAJES SECUNDARIOS

Antes de emprender el análisis de la analogía entre Cuchulain y los personajes secundarios es importante recordar que Cuchulain es un personaje tomado de la mitología irlandesa y revestido con ciertas características: es un guerrero poderoso, un semidiós. En su discurso, Cuchulain se presenta a sí mismo como

---

<sup>48</sup> Jörgen Dines Johansen, “La analogía y la fábula en la literatura”, *Analogía filosófica: revista de filosofía, investigación y difusión*, pp. 69-86.

<sup>49</sup> Alex Preminger, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 882.

un héroe legendario, cuyo nombre es suficiente para intimidar al enemigo. Nos relata, además, su concepción divina. De esta información, el lector o espectador, conoce la heroicidad del personaje.

*Cuchulain:* I whose mere name has kept this country safe,  
I that in early days have driven out  
Maeve of Cruachan and the northern pirates,  
The hundred kings of Sorchu, and the kings  
Out of the Garden of the East of the World. (167)

*Cuchulain:* As I have that clean hawk out of the air  
That, as men say, begot this body of mine. (168)

*Cuchulain:* For he [su padre] that's in the sun begot this body  
Upon a mortal woman. (174)

Dicha heroicidad la ratifica Conchubar, que sólo puede controlar a Cuchulain por medio de hechizos y engaños pero, también, Fool. En el diálogo que sostiene con Blind Man, Fool se sorprende al saber que un joven viene a matar a Cuchulain, ya que cree que nadie puede lograr tal acción. Para confirmar el poder de Cuchulain, canta una canción que relata las proezas del héroe. Éstas no sólo involucran peleas con hombres, sino con criaturas mágicas.

*Fool:* Cuchulain has killed kings,  
Kings and sons of kings,  
Dragons out of the water,  
And witches out of the air. (164)

El cambio de prosa a verso que Fool utiliza para expresar las hazañas del héroe exhorta a unas aclaraciones. En la obra, los personajes principales utilizan pentámetro yámbico para denotar la majestuosidad y seriedad de sus palabras. Por el contrario, Fool utiliza una rima casi infantil, con un enérgico ritmo trocaico.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> "Trochaic Meters are appropriate to the expression of both sprightly and tender sentiments. They are lively and cheerful, while the iambic rhythm has a more stately and serious flow". *Ibid.*, p. 424.

Si “el ritmo no es medida: es visión del mundo”;<sup>51</sup> la percepción de Fool, a pesar de expresar las hazañas de un héroe, es juguetona; y por lo tanto, el tema heroico se ve disminuido por el uso del verso trocaico.

El entorno por el cual se vislumbra al héroe parece regresarle su heroicidad sólo para desvalorizarlo de nuevo al encontrar que esta atmósfera mágica la comparte también Fool, pero de manera muy distinta. La niebla a través de la cual se entrevé a Cuchulain le da un aura misteriosa; el entorno que envuelve al personaje “eleva su valor sin necesidad de que [un personaje] lo haga de manera explícita”.<sup>52</sup> El exterior es donde radica la fuerza de Cuchulain, ya que simboliza el mundo sobrenatural del cual proviene y su debilidad yace en el mundo interior, el de los hombres; lo cual intuimos cuando toma el juramento y rompe los lazos con el exterior. Podemos observar que Cuchulain presenta al exterior como un lugar que no sólo se disfruta sino que eleva y mejora a la persona: “*Cuchulain: The head grows prouder in the light of the dawn,/ And friendship thickens in the murmuring dark/ Where the spare hazels meet the wool-white foam (175)*”. Cuchulain es parte del movimiento general de la naturaleza. Los verbos que escoge para explicar los efectos que el día y la noche tienen en la vida del hombre, “acrecentar” y “engrosar”, implican el enriquecimiento que ha experimentado en su vida. Fool, por otro lado, no aprecia el exterior del mismo modo. No tiene una unión mágica que lo eleve cuando se encuentra en el exterior. Desea estar en contacto con las criaturas mágicas, que el conjuro pretende alejar, para jugar con ellas:

---

<sup>51</sup> Octavio Paz, “El ritmo”, *El arco y la lira*, p. 59.

<sup>52</sup> Luz Aurora Pimentel, *El Relato en perspectiva*, estudio de teoría narrativa, p. 79. Ver pie de página 9.

*Fool:* [...] I can go out and run races with the witches at the edge of the waves. (162)

*Fool:* Wait a minute. I shouldn't have closed the door. There are some that look for me, and I wouldn't like them not to find me. Don't tell it to anybody, Blind Man. There are some that follow me. Boann herself out of the river and Fand out of the deep sea. Witches they are, and they come by in the wind, and they cry, 'Give a kiss, Fool, give a kiss', that's what they cry. That's wide enough. All the witches can come in now. I wouldn't have them beat at the door and say, 'Where is the Fool? Why has he put a lock on the door?' (162-163)

La imagen del héroe en la niebla y en la penumbra del amanecer eleva su heroicidad. Sin embargo, la figura de Fool jugando con las olas disminuye el valor del entorno y, por lo tanto, de la heroicidad de Cuchulain. El espacio dramático que debería de ser "el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos, [...] una síntesis de la significación del personaje,"<sup>53</sup> se convierte, por la analogía con Fool, en un lugar carente de significado y poco conveniente. Por otro lado, tanto Fool, como Cuchulain, se apartan conscientemente de ese entorno; uno, por su juramento; otro, al cerrar la puerta.

La función minimizadora que Fool desempeña se confirma en el transcurso de la obra. Acudiremos a la parodia de la situación inicial, que se mencionó previamente entre Blind Man y Fool, para ejemplificar cómo es que Fool realiza dicha función: "*Fool: [crumpling himself up and whining]. I will not. I'll take no oath. I want my dinner (163)*". Aquí, Fool actúa de manera infantil y caprichosa. En las primeras dos oraciones responde negativamente al mandato. Empero, el tercer enunciado no corresponde con seguir o no seguir el mandato, sino con su necesidad de satisfacer su más instintiva necesidad. La imitación burlesca de

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 79.



Cuchulain se torna en realidad cuando Cuchulain toma la misma actitud que Fool en la parodia.

*Cuchulain: I'll not be bound.  
I'll dance or hunt, or quarrel or make love,  
Wherever and whenever I've a mind to.  
If time had not put water in your blood,  
You never would have thought it. (166)*

Cuchulain, de manera semejante a Fool en la parodia, se niega a pactar y antepone sus deseos antes de aceptar la consecuencia por descuidar la playa. Cuchulain no se tira al piso y gimotea como Fool; sin embargo, hace algo parecido. Se muestra insolente con Conchubar, lo menosprecia, argumentando que carece de carácter. El parecido entre ambos personajes, en la misma situación, no es halagador para Cuchulain, a pesar de que dice lo anterior en un momento de frustración y enojo que no sabe controlar. La actitud que adopta Cuchulain no es la que se espera de un héroe legendario, ni la de un hombre maduro de más de cuarenta años.

Tampoco se espera que Cuchulain, un personaje con habilidades sobrehumanas, divague en una conversación, como lo hace en la disputa con Conchubar. Cuando el “gran rey” le dice a Cuchulain que desea dejar un reino estable y sin problemas a sus hijos, Cuchulain todavía sigue reflexionando sobre el hecho de que se le ha pedido que haga un juramento:

*Cuchulain: And I must be obedient in all things;  
Give up my will to yours; go where you please;  
Come when you call; sit at the council-board  
Among the unshapely bodies of old men. (167)*

Es hasta la segunda ocasión que Conchubar menciona a sus hijos que Cuchulain comienza a discutir sobre este tema:

*Cuchulain:* And so the tale  
Grows finer yet; and I am to obey  
Whatever child you set upon the throne,  
As it were yourself! (167)

En el momento en que Conchubar menciona a Aoife, Cuchulain de manera nostálgica evoca el pasado y pierde el sentido de lo que se estaba hablando:

*Cuchulain:* [...] Ah! Conchubar, had you seen her  
With that high, laughing, turbulent head of hers  
Thrown backward, and the bowstring at her ear.  
Or sitting at the fire with those grave eyes  
Full of good counsel as it were with wine,  
Or when love ran through all the lineaments  
Of her wild body—although she had no child. (169)

La forma en la que Cuchulain protesta o divaga se parece un poco a la de Fool, ya que los dos necesitan concentrarse para lograr seguir una conversación. Fool no divaga como Cuchulain, pero necesita interrumpir el diálogo con Blind Man para recapitular los hechos y comprender mejor. Esta limitante lleva a Fool a establecer relaciones visuales para ordenar y entender nuevos sucesos:

*Fool:* What a mix-up you make of everything, Blind Man! You were telling me one story, and now you are telling me another story [...] How can I get the hang of it at the end if you mix everything at the beginning? Wait till I settle it out. There now, there's Cuchulain [*he points to one foot*], and there is the young man [*he points to the other foot*] that is coming to kill him, and Cuchulain doesn't know. But where's Conchubar? [*Takes bag from side.*] That's Conchubar with all his riches—Cuchulain, young man, Conchubar.—And where's Aoife? [*Throws up cap.*] There is Aoife, high up on the mountains in high Scotland. (165)

El paralelismo de los personajes se extiende más allá de su caracterización debido a que tanto Fool como Cuchulain son engañados. Cuchulain es embrujado para que mate a su hijo y Fool es engañado para que Blind Man se pueda comer el ave solo. Existe una clara similitud en la reacción de ambos personajes; los dos

muestran un estado de locura. Cuando Cuchulain se entera de que ha matado a su hijo comienza a temblar:

*Blind Man:* Somebody is trembling, Fool! The bench is shaking. Why are you trembling? Is Cuchulain going to hurt us? It was not I who told you, Cuchulain.

*Fool:* It is Cuchulain who is trembling. It is Cuchulain who is shaking the bench.

*Blind Man:* It is his own son he has slain. (180)

Cuchulain se transforma en un loco tratando de encontrar a un culpable porque ha perdido la memoria momentáneamente hasta que recuerda:

*Cuchulain:* [...] What is this house? [*Pause.*] Now I remember all.

[*Comes before Conchubar's chair, and strikes out with his sword, as if Conchubar was sitting upon it.*]

'Twas you who did it—you who sat up there.

With your rod of kingship, like a magpie. (181)

Sale como un enajenado a vengarse cuando se entera de que Conchubar lo obligó, con artimañas, a pelear y a matar a su hijo; pero el juramento y el encantamiento le impiden hacerle daño al “gran rey”. La unión que tenía con el exterior y que alentaba su ímpetu de libertad se ha cerrado. A pesar de su furia, el héroe, ya sea por el encantamiento o por su carácter heroico, no rompe la promesa que le hizo a Conchubar: “*Cuchulain:* I will swear to be obedient in all things/ To Conchubar, and to uphold his children (171)”. Esta promesa se vuelve aún más patética a la luz de que ha tenido que matar a su hijo para apoyar a los de su rival.

Con Fool tenemos una situación muy similar, cuando Fool se da cuenta de que Blind Man lo ha engañado y se ha comido todo lo que él robó, también se pone furioso, arrastra a Blind Man hasta la silla gestatoria y sin mayor miramiento lo avienta frente a ella esperando a que lleguen los reyes para acusarlo: “*Enter the*

*Fool, dragging the Blind Man. He throws Blind Man down by big chair (178)*". No obstante, después de haberlo acusado se distrae, comienza a ponerse plumas en el cabello.

*[The Fool is putting the feather into his hair. Cuchulain takes a handful of feather out of a heap the Fool has on the bench beside him, and out of the Fool's hair, and begins to wipe the blood from his sword with them.] (179)*

Al ver que Cuchulain limpia la sangre de su espada con sus plumas reacciona y se le olvida su malestar: "*Fool: He [Cuchulain] has taken my feathers to wipe his sword. It is blood that he is wiping from his sword (179)*". Esta situación nos muestra otra parodia. Tanto Cuchulain como Fool están extremadamente enfurecidos, sin embargo, ninguno de los dos logra vengarse significativamente. La imagen de Fool jugando con las plumas, inconsciente de lo que sucede a su alrededor, asemeja la imagen del héroe aturdido frente al mar. En esta analogía la diferencia radica en que mientras Fool no comió; Cuchulain mató a su hijo y perdió la razón. No se puede comparar una desgracia con otra. Esta discrepancia incrementa dolorosamente el predicamento de Cuchulain.

La unión entre los personajes secundarios, Fool y Blind Man, con Cuchulain es simbólico-alegórica.<sup>54</sup> Para poder tratar lo anterior expondré el contexto por el cual se puede hacer esta conjetura. Al inicio de la obra, Yeats en las notas escénicas indica la entrada de los personajes secundarios: "*A Fool and Blind Man, both ragged, and their features made grotesque and extravagant by masks, come in through the door*". En estas notas, Fool y Blind Man no son nombres propios,

---

<sup>54</sup> Galef en su estudio de personajes menores menciona en su clasificación a un personaje menor de tipo estructural bajo la rubrica de "Symbols & Allegories" el cual sirve para ser desde "the representation of a trait [...] to complex symbolic figures". David Galef, *The Supporting Cast: A Study of Flat and Minor Characters*, p. 17.

sino que están precedidos por un artículo indeterminado: un tonto y un ciego; denominación usada para los personajes referenciales de “alto grado de abstracción de un papel temático”.<sup>55</sup> En esta medida, sus nombres permiten la fijación de una idea o una característica:

[...] el concepto de *personaje referencial* [...] remite a una clase de personaje que, por distintas razones, ha sido codificada por la tradición [...] a partir de códigos fijados por la convención, social y/o literaria [...] Todos ellos remiten “a un sentido pleno y fijo, inmovilizado por la cultura, a roles, programas y usos estereotipados y su legibilidad depende del grado de participación y conocimiento del lector.”<sup>56</sup>

Más adelante, el autor los convierte en los nombres<sup>57</sup> de personajes al referirse a ellos únicamente como “Fool” y “Blind Man”: “*Blind Man*: Ah, Fool, you would forget everything (163)”. “*Blind Man*: But, believe me, Fool, it will be well done before you put your teeth in it (163)”. “*Fool*: Ah, an oath, Blind Man (165)”. “*Fool*: What a mix-up you make of everything, Blind Man! (165)” El nombre de estos personajes secundarios así como la caracterización con máscaras<sup>58</sup> es aplicable a Cuchulain que es, también, un “ciego” y “tonto”. Cuchulain es un “ciego” (inclusive, más ciego

---

<sup>55</sup> Luz Aurora Pimentel, *El Relato en perspectiva*, estudio de teoría narrativa, p. 63.

<sup>56</sup> Los ejemplos citados incluyen “personajes históricos (Napoleón), mitológicos (Apolo), alegorías (el Odio) y sociales (‘el obrero’, ‘el pícaro’, ‘el caballero’). Es en la categoría de personajes referenciales sociales donde podemos incluir a Fool y Blind Man. *Ibid.*, p. 64.

<sup>57</sup> El nombre de cualquier personaje en cualquier obra ya sea referencial histórico o social es “el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo”. *Ibid.*, p. 63. Como el autor sólo se refiere a estos personajes secundarios por Blind Man y Fool y es la única forma de reconocerlos, podemos tomar estos como sus nombres.

<sup>58</sup> A pesar de que Yeats en sus notas escénicas no indica que Cuchulain lleva máscara, nos podemos valer de su ensayo “La talla de un ágata” para suponer esto. Este ensayo, dividido en ocho partes, fue escrito a partir de 1902 en el transcurso de diez años. En la primera parte del ensayo habla de la máscara que habrá de llevar el actor que representará a Cuchulain y agrega que “cuando esta obra de ahora y su representación teatral funcionen con toda la suavidad que mi destreza es capaz de darles, espero poder escribir otra de la misma clase, completando de ese modo el ciclo de las gestas de Cuchulain que tengo planeado desde hace mucho tiempo”. W. B. Yeats, “La talla de un ágata”, *Biblioteca Premios Nobel, Yeats, Teatro completo y otras obras*, p.1285. *On Baile’s Strand* es la primera obra del ciclo de Cuchulain que terminó de escribir en 1904 y la siguiente, *El Yelmo verde*, se escribió hasta 1910. Esta situación nos sugiere que la máscara mencionada pudo haber sido usada en *On Baile’s Strand*.

que Blind Man quien, a pesar de no tener vista, tiene mayor conocimiento de la vida de Cuchulain que él mismo) que no quiere ver que el joven podría ser su hijo, o por lo menos, el hijo de la mujer que ama. Esta analogía acrecienta la tragedia de Cuchulain porque no hay mayor “ciego” que el que no quiere ver; además, Blind Man poseía la información necesaria para prevenir la tragedia y al no decir nada, se beneficia de una manera ridícula: únicamente se comió toda el ave sin compartir, cuando pudo haber prevenido el mayor error de la vida de Cuchulain. Cuchulain es también un “tonto” (y más tonto que Fool, porque al final éste toma una represalia contra Blind Man y Cuchulain no) porque se deja envolver por Conchubar, a pesar de que lo que hace Conchubar, en opinión del héroe, no es argumentar sino argüir con el argumento más débil: “*Cuchulain*: For I would need a weightier argument/ Than one that marred me in the copying (168)”. Cuchulain decide que los argumentos que Conchubar le ha presentado no son motivos válidos para que se convierta en su siervo, sin embargo, acepta el pacto que lo llevará a cometer el acto atroz de matar a su hijo. Yeats, a través de su ensayo “La talla de un ágata”, da a conocer el vínculo que existe entre los personajes secundarios y Cuchulain por el uso de máscaras. En primera instancia, dice que: “[ha] inventado, con la ayuda de ciertas obras japonesas [...] una forma de drama distinguido, indirecto y simbólico, [...] complementando de ese modo el ciclo de las gestas de Cuchulain que [tiene] planeado”.<sup>59</sup> Además, nos relata:

He visto allí la máscara y el tocado que llevará en una obra teatral mía el actor que ha de recitar el papel de Cuchulain, y que con ese rostro noble, mitad griego y mitad asiático, parecerá quizá algo así

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 1285.

como una imagen vista en un ensueño por algún adorador de Orfeo.<sup>60</sup>

Al saber que en el teatro japonés, Noh, sólo el personaje principal, el “shite-kata”, utiliza máscara<sup>61</sup>, el uso de máscaras por los personajes secundarios, Fool y Blind Man, nos permite establecer una unión con Cuchulain ya que no sólo el personaje principal en esta obra utiliza una máscara. Cabe destacar la diferencia de las máscaras; mientras Cuchulain va a usar una máscara que transforme su rostro en uno noble, los personajes secundarios utilizarán unas que los transformen en seres grotescos.

Es importante hacer notar, que Yeats escribe en prosa para relatar el deceso del héroe y que el episodio es comentado por los personajes secundarios Fool y Blind Man, testigos pasivos que hubieran podido evitar la tragedia. El destino de Cuchulain pareciera encontrarse en manos de unos personajes secundarios lo que acrecienta, nuevamente, su tragedia. Si bien es sabido que el Destino en la tragedia clásica lo manejan los dioses o una entidad superior, en *On Baile's Strand* la tragedia de Cuchulain es mucho más dolorosa porque pudo haberse evitado si los personajes secundarios hubieran hablado. Esta situación ridícula, escandalosa y trágica<sup>62</sup> resulta frustrante para el lector.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 1284.

<sup>61</sup> “Noh performers (both actor and musicians) are classified into four types—*shite kata* (principal players), *waki kata* (supporting players), *hayashi kata* (musicians) and *kyogen kata* (kyogen players). The *shite* are the actors who often appear wearing masks. [...] The supporting role to that of the *shite* is the *waki kata*. *Waki* roles are always human beings, and do not wear masks. [...] Masks are worn only by the *shite*”. Ronald Cavaye, Paul Griffith, Akihikon Senda, *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*, pp. 172, 177.

<sup>62</sup> Hay que tomar en cuenta que Aristóteles en su *Poética* señala como “acontecimiento temible y digno de compasión” a aquel que involucre personas amigas o familiares: “si el hermano mata al hermano, o va a matarlo, o le hace alguna otra cosa semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre, éstas son situaciones que deben buscarse”. Aristóteles, *Poética*, Edición Trilingüe por Valentín García Yebra, (1453b-20), p. 174-175.

### 3. RELACIÓN ENTRE PERSONAJES PRINCIPALES Y SECUNDARIOS

Hasta ahora hemos analizado las analogías entre los personajes principales y los secundarios por su caracterización y acciones similares. Tras la lectura de *On Baile's Strand* y el análisis de los personajes, notamos que los "actores entran en relaciones especiales que sólo en ese mundo (el mundo ficticio de la obra) son posibles".<sup>63</sup> Cada uno de los personajes de cada par establece un vínculo con el otro personaje de su propio par. Sobresale el hecho de que la asociación entre unos mendigos sea más funcional y que hayan logrado coexistir en armonía. En contraste, los reyes, necesitan un pacto para que Cuchulain jure obediencia a Conchubar. Este requisito no existe entre Blind Man y Fool. El paralelismo entre personajes principales y secundarios se observa al ver que cada líder engaña a su subordinado (Conchubar engaña a Cuchulain para que mate a su hijo y Blind Man engaña a Fool para comerse toda el ave) y, mientras Fool y Blind Man, de manera absurda, reconcilian sus diferencias, los reyes no logran esta reconciliación. Observamos que Fool a pesar de que ha sido engañado sigue a Blind Man. "*Fool: It's many a time you cheated me before with your lies (165)*". Al final de la obra vemos que Fool está furioso con Blind Man porque lo volvió a engañar. Pero al ventilar su enojo Fool recobra la tranquilidad y continúa con el vínculo que ha establecido con Blind Man. Blind Man, como el final anuncia, sigue siendo el proveedor del otro, que por ello, lo sigue.

La relación que pretende y consigue Conchubar con Cuchulain es forzada y ni siquiera implica algún beneficio para Cuchulain. Por medio de artimañas,

---

<sup>63</sup> Luz Aurora Pimentel, *El Relato en perspectiva*, estudio de teoría narrativa, p. 11.



Conchubar doblega a Cuchulain para que haga el juramento. No era suficiente con que Cuchulain fuera forzado a tomar un juramento que no quería. Era necesario que Conchubar se asegurara de que Cuchulain no podría vengarse. Aún con el conjuro, Cuchulain recobra la conciencia. La pena que sufre al darse cuenta de que ha asesinado a su hijo lo regresa a la realidad: “*Cuchulain*: Now I remember all (181)”. La ira que lo llena, en primera instancia, se debe a que sabe que Conchubar es el culpable:

*[Comes before Conchubar’s chair, and strikes out with his sword, as if Conchubar was sitting upon it.]* (181)

*Cuchulain*: ‘Twas you who did it—you who sat up there  
With your old rod of kingship. (181)

*Cuchulain*: Conchubar, Conchubar! The sword into your heart! (181)

Ahora, en Cuchulain, no sólo actúan dos fuerzas, la humana y su ascendencia divina, sino que otras, malignas, toman posesión de él: el conjuro y la locura. Al salir, se han invertido los lugares en donde Cuchulain puede ser libre. Ahora en el exterior, su conciencia se pierde: “*Fool*: No, no, he [Cuchulain] is standing still (181)”. Son demasiadas fuerzas tirando dentro de él. El semidiós no puede pelear contra la magia. Cuchulain actúa como un hombre normal que no tiene la fuerza de pelear contra un conjuro: “*The Women*: They will make a prince decay/ [...] Plated in the running wave (172)”. El parlamento de Fool confirma la maldición:

*Fool*: [...] There is a great wave going to break, and he [Cuchulain] is looking at it. Ah! Now he is running down to the sea, but he is holding up his sword as if he were going into a fight. (181)

*Fool*: There, he [Cuchulain] is down! He is up again. He is going out in the deep water. There is a big wave. It has gone over him. I cannot see him now. He has killed kings and giants, but the waves have mastered him, the waves have mastered him! (181-182)

Mientras tanto, Blind Man y Fool aprovechan para ir a robar.

Una diferencia relevante entre la relación de los reyes y los mendigos es que entre los reyes existe una disputa por el poder, mientras que entre los mendigos la disputa se da por comida. Al final, sin embargo, son los mendigos los que se aprovechan de los reyes, y no al revés. Esta situación, aparentemente cómica, minimiza la disputa de los reyes y la vuelve absurda. Desde el punto de vista paródico, la imitación de los personajes principales es un instrumento de “ideological criticism”.<sup>64</sup> La crítica hacia los reyes, en especial hacia Conchubar, invita a la reflexión y quizá sea la de “unmask the duplicities of modern society”.<sup>65</sup> Por un lado, parece que se preocupan por su pueblo y por el otro, de manera oculta, sólo se interesan por su bienestar.

La ironía, al igual que la parodia, cuestiona y subvierte las normas establecidas, pero contiene un sentido oculto. Se basa, en principio, en la suposición de una clara visión de valores comunes para después plantear un cuestionamiento. Dicho de otro modo, para poder reconocer que esta obra dramática es irónica necesitamos establecer ciertas creencias comunes tales como que un rey es poderoso, inteligente y trabaja para la unión de su pueblo; y que un mendigo, no tiene poder, es un ladrón y un estafador. El uso de la analogía nos ayuda a reconocer con mayor facilidad la ironía en la obra. La analogía paralelística emplaza a los reyes y a los mendigos en un mismo nivel y la analogía quiasmática revierte el orden y muestra a los reyes como son: el “gran rey” encierra una personalidad grotesca y Cuchulain es insensato. De este modo, se

---

<sup>64</sup> Alex Preminger, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 882.

<sup>65</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, p. xiv.

presenta un cuestionamiento y una revaloración de nuestras suposiciones iniciales, pero no se impone, ni se ofrece respuesta alguna, como observamos al término de la obra. La ironía nos permite reconocer la verdad y nos impulsa a decidir la valía que cada personaje tiene, ya que:

For any idea we have of our selves or our world will be part of a process of creation and destruction that we can neither delimit nor control. If humor often rules on a feeling of superiority or elevation above life's misfortunes, irony recognizes—but never fully realizes—the implication of all life in this chaos.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Claire Colebrook, "The Ironic Fall", *Irony*, locations 1,087-1,110.

## CONCLUSIÓN

Existen muchos modelos de interpretación, pero en este caso el analógico ha permitido:

[...] interpretar de un modo más abarcador y completo, buscando interpretaciones de los textos que no descuiden sus entresijos más recónditos (en los que se da la diferencia) y se haga justicia [sic] a los diversos elementos que están en juego dentro del texto.<sup>67</sup>

En *On Baile's Strand* al crear un marco de referencia analógico se pueden establecer relaciones entre personajes principales y secundarios que sirven para inferir la función de unos y otros. Para "hallar el sentido" de Fool y Blind Man es necesario recordar que los personajes secundarios "carry out much of the mechanics of the fiction so that understanding how an author deploys minor characters helps one understand how the work is put together".<sup>68</sup> Los personajes secundarios en esta tragedia tienen diversas funciones. La clasificación de Galef, puede servir para describir varias funciones de los personajes mencionadas hasta ahora: ambos personajes, funcionan como "narradores y exponentes" al presentar los antecedentes de Cuchulain. Esta función es similar a la que tenía el coro clásico. Al no revelar que el joven de la tierra de Aoife era hijo de Cuchulain actúan como "facilitadores" para el final funesto del héroe. En cierto modo son también "interruptores", ya que sirven de contraste con Conchubar. Son "simbólico-alegóricos" al representar las cualidades de Cuchulain quien, como se ha visto, es un "ciego" al no poder ver la realidad y un "tonto" porque se deja embaucar. Y, por

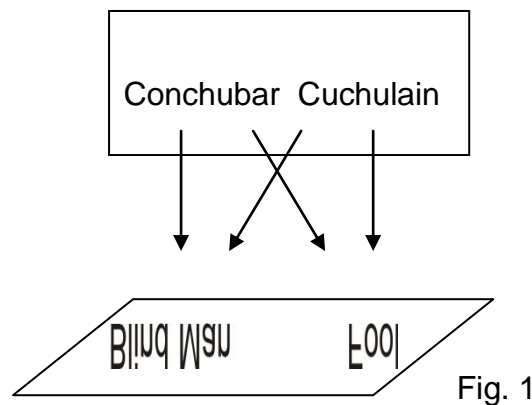
---

<sup>67</sup> Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica, Hacia un nuevo modelo de interpretación*, p. 12.

<sup>68</sup> David Galef, *The Supporting Cast: A Study of Flat and Minor Characters*, p.1.

último, la función de “espejo distorsionador” Galef la denomina “de contraste”.<sup>69</sup>

(Fig. 1)<sup>70</sup>



Quizá esto es lo que quiso decir Yeats en su ensayo “La talla de un ágata” al relatar que había creado “una forma de drama indirecto”. El significado de la obra no sólo se da por la trama, sino por la analogía y la ironía que se deriva de las múltiples funciones que tienen Fool y Blind Man. “The paradigm for all texts consists of a figure (or a system of figures) and its deconstruction”.<sup>71</sup>

El mundo de los reyes en *On Baile’s Strand* es un mundo de apariencias. Podemos observar que los personajes secundarios, Fool y Blind Man, parodian a los principales: los reyes son parecidos a los mendigos y los mendigos señalan los defectos de los reyes. Pensar en la declaración de C. S. Pierce<sup>72</sup> en relación a la analogía entre Conchubar y Blind Man aumenta el carácter ruin del rey e impulsa a

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 16-20.

<sup>70</sup> Esta figura representa el marco analógico referencial de los personajes principales y los personajes secundarios. A pesar de que Peter Ure en *Yeats the Playwright: A Commentary on Character and Design in Major Plays* únicamente establece analogías entre Blind Man y Conchubar y, entre Cuchulain y Fool; se puede apreciar una pequeña similitud entre Blind Man y Cuchulain (Cuchulain es un ciego o más ciego que Blind Man) y, a su vez, entre Conchubar y Fool (Conchubar es sumamente astuto al igual que Fool y Blind Man, pero comparado con Fool o Blind Man es malévolo).

<sup>71</sup> J. Hillis Miller, “Narrative”, *Critical Terms for Literary Study*, p. 76. Miller nos remite a Paul de Man para explicar el tercer elemento necesario que presenta en su esquema.

<sup>72</sup> “Una colección no muy grande de objetos que coinciden en varios aspectos, pueden muy probablemente coincidir en algún otro”. Jørgen Dines Johansen, “La analogía y la fábula en la literatura”, *Analogía filosófica: revista de filosofía, investigación y difusión*, pp. 69-86. Ver, p. 22.

pensar en el grado de responsabilidad del rey en la tragedia de Cuchulain. Conchubar se presenta como un rey benevolente y preocupado por unir a su pueblo, pero es lo contrario. Blind Man sirve para reflejar e incrementar las intenciones dolosas de Conchubar, ya que comparadas con las de Blind Man, las del “gran rey” son despreciables. La astucia de Blind Man y Fool sirven como referencia para que el lector o espectador pueda apreciar que la astucia de Conchubar es repudiable. Conchubar no es un rey bondadoso; es un tirano y asesino. Esto incrementa la tragedia de Cuchulain quien mata a su hijo por orden de un rey frío y calculador. Conchubar no sólo es el antagonista de la obra, sino un villano que usa como argumento la falta de descendencia y después ordena matar a su enemigo, a sabiendas de que es hijo de su amigo.<sup>73</sup>

Por otro lado, al establecer una analogía entre Fool y Cuchulain nos damos cuenta de que Cuchulain es muy ingenuo. Cuchulain se presenta como un ser poderoso, peligroso y fuera de control, pero es lo contrario; sentimental y manipulable. Apreciamos que al igual que Fool, quien hace lo que Blind Man quiere, Cuchulain al final ejecuta los deseos de Conchubar. La desgracia de Fool (quedarse con hambre) sirve para acrecentar penosamente el acontecimiento funesto de Cuchulain.

Para incrementar la ironía, un mendigo posee el destino de un héroe mitológico en sus manos (“Life drifts between a fool and a blind man, 177) y prefiere satisfacer sus necesidades antes de evitar una tragedia, por lo que ésta se vuelve irónica:

---

<sup>73</sup> El uso de la analogía como método de interpretación nos permite llegar a esta conclusión, pero es sólo una suposición; únicamente el autor podría corroborar si es cierta o falsa.

As tragedy moves over towards irony, the sense of inevitable event begins to fade out, and the sources of catastrophe come into view. In irony catastrophe is either arbitrary and meaningless, the impact of an unconscious (or, in the pathetic fallacy, malignant) world on conscious man or the result of more or less definable social and psychological forces. Tragedy's "this must be" becomes irony's "this at least is," a concentration on foreground facts and a rejection of mythical superstructures. Thus the ironic drama is a vision of what in theology is called the fallen world.<sup>74</sup>

Yeats escribe una tragedia que, al igual que la aristotélica, lleva al horror por su estructura; la historia básica ya es trágica y esta cualidad es reforzada por los personajes secundarios. Saber que un personaje posee la información necesaria para salvar la vida de un hombre y no decirla, produce repulsión en el espectador o lector. La tragedia de *On Baile's Strand* se torna en una situación carente de sentido por su falta de inevitabilidad. Es por eso que al final de la obra el lector o espectador no sabe qué sentir. Blind Man continua como si nada hubiese pasado: "*Blind Man*: There will be nobody in the houses. Come this way; come quickly! The ovens will be full. We will put our hands into the ovens (182)". La visión del mundo en *On Baile's Strand* destruye los valores conocidos, tanto en la clase que tiene el poder, como la clase marginal: ya no se interesan por un mundo heroico ni por el fin de los héroes. El único personaje que admiraba a Cuchulain (Fool), al final de la obra, narra con asombro el hecho de que el héroe no haya podido vencer a la naturaleza y, por lo tanto, su admiración cesa. La sociedad se ha vuelto pragmática y fría.

"El universo, dice la ironía, no es una escritura; si lo fuese, sus signos serían incomprensibles para el hombre porque en ella no figura la palabra muerte,

---

<sup>74</sup> Wayne C. Booth, "Preface", *A Rhetoric of Irony*, p. X-XI.

y el hombre, es mortal”.<sup>75</sup> La muerte de Cuchulain y la visión de un mundo pragmático y frío con el que Yeats concluye su obra, alude tanto a los temas que los autores desarrollan en el “Modernism”<sup>76</sup> como a la visión de Paz del poeta moderno: “la persona desaparece, se convierte en un fantasma. El poeta moderno no tiene lugar en la sociedad porque, efectivamente no es ‘nadie’”.<sup>77</sup> Los valores que Cuchulain posee como figura mitológica—honestidad, valor, compañerismo, solemnidad hacia un juramento y la unión con la naturaleza—ya no tienen cabida en el mundo que le seguirá. La inquietud del modernismo yace en los temas de la alienación, la fragmentación y la pérdida de valores comunes<sup>78</sup>. Cuchulain es un ser cuya existencia es incompatible con la de los demás. La obra *On Baile’s Strand* sugiere la ruptura entre el romanticismo y el modernismo. Cuchulain representa la visión de los románticos:

Frente al racionalismo del siglo de las luces el romanticismo esgrime una filosofía de la naturaleza y el hombre fundada en el principio de la analogía.<sup>79</sup>

[La analogía] es la manifestación del tiempo cíclico: el futuro está en el pasado y ambos en el presente. La analogía se inserta en el tiempo del mito y más: es su fundamento.<sup>80</sup>

Blind Man, Conchubar y los demás personajes de la obra simbolizan la ironía ya que “ironía y analogía son irreconciliables”.<sup>81</sup> Mientras que la analogía contempla

---

<sup>75</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 111.

<sup>76</sup> Este término se utiliza en inglés dado que se refiere al periodo literario en Inglaterra que abarca el final del siglo XIX y el principio del XX, y no el modernismo en la literatura española.

<sup>77</sup> Octavio Paz, “Verso y prosa”, *El arco y la lira*, p. 243. Paz, a pesar de que tradujo el término “modernism” a modernismo, se refiere al periodo literario que abarca a los autores ingleses.

<sup>78</sup> “[...] when a whole society questions the values by which it lives, [...] the effect upon imaginative writing may be significant. [...] Both Yeats and Eliot produced [...] visions of man stranded in a mean and barren world”. Colin White, “Background to Literary History I (from 1880 to the present day)”, pp. 47, 63.

<sup>79</sup> Octavio Paz, “Verso y prosa”, *El arco y la lira*, p. 74.

<sup>80</sup> Octavio Paz, “Analogía e ironía”, *Los hijos del limo*, p. 111.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p.111.



un mundo compuesto por diferencias y las tolera, la ironía no tolera las diferencias es “la estética de [...] lo único”.<sup>82</sup> Cuchulain forma parte del exterior, de la naturaleza. Conchubar y los demás personajes conforman una comunidad en donde comparten valores en común: niegan el exterior y aceptan a Conchubar como el “gran rey”, el más poderoso. Cuchulain no coincide con ellos, no posee la misma identidad y por lo tanto, desde el punto de vista de Conchubar, debe de desaparecer. Conchubar quiere ser el “único”, el más poderoso por lo que no tolera la existencia de Cuchulain. El desenlace trágico del héroe sugiere que en el mundo moderno no tiene cabida la visión analógica.

Esta última interpretación no hubiera sido posible si no se hubiese aplicado el tercer elemento que Hillis Miller menciona como necesario para cualquier narración<sup>83</sup>: la presencia de elementos recurrentes en la obra dramática. A pesar de la importancia conferida al argumento principal, la interpretación de esta obra se enriquece al considerar elementos secundarios en apariencia.

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>83</sup> Ver pie de página 9.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, M. H, *A Glossary of Literary Terms*, 7<sup>th</sup> Edition, Harcourt Brace College Publishers, USA, 1999.
- ARISTÓTLES, *Poética*, Edición Trilingüe por Valentín García Yebra, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1974.
- BEUCHOT, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica, Hacia un nuevo modelo de interpretación*, segunda edición, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Itaca. México, D. F. 2000.
- BOOTH, Wayne C, *A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press, Chicago, 1975.
- BOURNEUF, Roland y OUELLET, Réal, *La novela*, Ediciones Ariel, Barcelona, 1975.
- CARLSON, Marvil, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Cornell University Press, New York, USA, 1993.
- CAVAYE, Ronald, GRIFFITH, Paul, y SENDA, Akihikon, *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*, Kodanshan International, Japan, 2004.
- CULLER, Jonathan, *Literary Theory, A Very Short Introduction*, Oxford University Press, USA, 1997.
- Forms of Tragedy*, Edited by James L. Calderwood & Harold E. Toliver, University of California, Irvine, Prentice-Hall, Inc., New Jersey, 1972.
- GALEF, David, *The Supporting Cast: A Study of Flat & Minor Characters*, The Pennsylvania State University Press, USA, 1993.
- GENETTE, Gerard, *Narrative Discourse Revisited*; Translated by Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1988.
- GEROULD, Daniel, *Theatre/ Theory/ Theatre*, Applause Books, New York, USA, 2000.
- GREGORY, Lady Augusta, *Cuchulain of Muirthemne: The Story of the Men of the Red Branch of Ulster*, Biddles Limited, Great Britain, 2003.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, USA, 2000.

- JOHANSEN, Jørgen Dines Johansen, "La analogía y la fábula en la literatura". Universidad de Odense, Dinamarca, Analogía filosófica: revista de filosofía, investigación y difusión, ISSN 0188-896X, Vol. 12, Nº 1, 1998, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2401800>
- KERMODE, Frank & HOLLANDER, John, *The Oxford Anthology of English Literature*, Volume II, Oxford University Press, USA, 1973.
- MILLER, Hillis, J., *Critical Terms for Literary Study*, Edited by Frank Lentricchia & Thomas McLughlin, Second Edition, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1995.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, Editorial Planeta-De Agostini, Barcelona, España, 1985.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, El Poema, la revelación poética, poesía e historia. 3ª edición, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El Relato en perspectiva*, estudio de teoría narrativa, Siglo veintiuno editores, segunda edición, México, 2002.
- PREMINGER, Alex & BORGAN, T., *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, New Jersey, 1993.
- QUACKENBAS, John Duncan, *Practical Rhetoric*, American Book Company, New York, 1896.
- STEVICK, Philip, *The Theory of the Novel*, The Free Press, New York, 1967.
- The Cambridge Companion to Narrative*, Edited by David Herman, Cambridge University Press, New York, USA, 2007.
- URE, Peter, *Yeats the Playwright: A Commentary on Character and Design in the Major Plays*, Barnes and Noble, New York, 1963.
- YEATS, W. B., *Biblioteca Premios Nobel, Yeats, Teatro completo y otras obras*, Ediciones Madrid, España, 1956.
- YEATS, W. B., *On Baile's Strand*, A. H. Bullen, London, 1908, Digitalized for Microsoft Corporation by Internet Archive 2008, From University of California Libraries.
- YEATS, W. B., *Selected Poems and Four Plays of William Butler Yeats*, Fourth Edition, Scribner Paperback Poetry, New York, 1996.
- YEATS, W. B., *The Collected Plays of W.B. Yeats*, New Edition, The Macmillan Company, New York, 1966.