



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**THE PLOUGH AND THE STARS: IDEOLOGÍAS
DISCURSIVAS DE UN
TENEMENT DUBLINENSE DEL SIGLO XX**

TESINA

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS INGLÉSAS**

**PRESENTA:
YIRO YAIR ORTEGA GÓMEZ**



ASESOR: JORGE ALBERTO ALCÁZAR BRAVO

CIUDAD UNIVERSITARIA, 2022.



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.

Índice

Introducción

- I. Los personajes como representaciones reales de la sociedad dublinense de los *tenements*
 - i. La escenografía
 - ii. El lenguaje
 - iii. El contexto histórico

- II. Los personajes como representaciones ideológicas
 - i. Las ideologías en *The Plough and the Stars*
 - a. Los Clitheroe
 - b. The Covey y Uncle Peter
 - c. Bessie Burgess

 - ii. El ideólogo en *The Plough and the Stars*

- III. Los choques ideológicos y el discurso que evocan
 - i. Jack y Nora

 - ii. Bessie y el público irlandés

 - iii. La figura en la ventana y The Covey

 - iv. O'Casey y el simpatizante del Alzamiento

Conclusión

Bibliografía

Apéndice

Introducción

La recuperación de una tradición literaria irlandesa fue la fuerza impulsora detrás de Yeats, Lady Gregory y los otros integrantes del Abbey Theatre cuando fue fundado en 1904. Pero más que una recuperación de la literatura irlandesa, el Abbey Theatre les dio a los dramaturgos irlandeses una oportunidad de presentar nuevas perspectivas sobre Irlanda, su gente, y sus ideales. Dentro de estas nuevas propuestas surgió un tipo de obra denominada *peasant plays* que escenificaban el *grandeur* de la gente campesina y humilde en Irlanda, y resaltaba su nobleza al enfrentarse al sufrimiento causado por el invasor, Inglaterra. La obra *Cathleen Ni Houlihan* de Yeats y Lady Gregory fue una de las tres obras presentadas en la noche inaugural del Abbey, y la muestra ejemplar de este tipo de obra. En *Cathleen Ni Houlihan*, vemos cómo un joven irlandés da su vida gustosamente por la patria –personificada en el personaje mítico de Cathleen Ni Houlihan.

Como respuesta a los *peasant plays*, un humilde dramaturgo urbano de Dublín empezó a escribir obras enfocadas en la gente pobre de Dublín y el sufrimiento que enfrentaban a raíz de los conflictos políticos y nacionales. Las obras de Sean O'Casey, en especial las obras de su trilogía dublinesa, se distinguen por su minuciosa atención en la caracterización de su *dramatis personae*. Efectivamente, a los personajes que cobran vida en las primeras tres obras de O'Casey se les puede etiquetar como bosquejos realistas de la misma gente que O'Casey pretendía representar: *the Slum Irish*. La habilidad de O'Casey para recrear este sector de la población dublinesa fue reconocida desde sus inicios en el Abbey Theatre con Lady Gregory diciéndole: "Mr Casey, your talent is characterization."

La trilogía dublinesa de O'Casey fue su obra maestra, y su ideología, en cuanto a la guerra y conflictos violentos, permea las tres tragedias que la componen. *Shadow of a Gunman* (1923), *Juno and the Paycock* (1924) y *The Plough and the Stars* (1926) tratan sobre la guerra de independencia irlandesa, la guerra civil irlandesa y el Alzamiento de Pascua de 1916, respectivamente.

Empero, *Juno and the Paycock* fue elogiada por parte de los espectadores y de los críticos; la última obra de la trilogía, *The Plough and the Stars*, causó mucha polémica e incluso disturbios en el Abbey Theatre, lugar donde las tres obras fueron presentadas. El disturbio causado por *The Plough and the Stars* provocó que el mismísimo Yeats saliera y se dirigiera a la multitud exclamando: "You have disgraced yourselves again. Is this to be an ever recurring celebration of the arrival of Irish genius?", haciendo referencia a los disturbios de 1907, a raíz de otro dramaturgo del Abbey –J.M. Synge y su obra *Playboy of the Western World*.

Cuando se habla de O'Casey, siempre perdura la observación de Lady Gregory sobre el talento del dramaturgo para la caracterización; sin embargo, se percibe que nunca se habla más allá de la caracterización en términos superficiales. Simplemente se le reconoce a O'Casey el realismo de sus personajes y escenarios, pero no se analiza el por qué, gracias a esta habilidad de caracterizar, sus personajes no solo son bosquejos realistas del proletario dublinés del siglo XX, sino que también acaban siendo representaciones de las ideas y perspectivas de la misma gente que retrata.

Bajtín, en su obra *Problemas de la poética de Dostoievski*, sostiene que los personajes pueden ser ideólogos, con sus propias ideas y perspectivas que pueden o no coincidir con las de otros personajes y hasta con el mismo autor. Bajtín llega al grado de afirmar que Dostoievski les da una especie de autonomía a sus personajes, y es gracias a esto que se vuelven complejos y se convierten en ideólogos que propician diálogos y, por ende, crean una polifonía en la obra. Se trata de diferentes voces, opiniones e ideas que trabajan en conjunto para exponer, y a veces rebasar, la intención del autor¹.

En el presente trabajo, se postula algo semejante respecto a Bajtín con la obra *The Plough and the Stars*. Los personajes de O'Casey son más que bosquejos realistas. Ellos tienen sus propias ideas y opiniones, e incluso actúan

¹ En las palabras de Bajtín: "La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski." (59)

bajo los parámetros de su ideología o perspectiva. Son tan diversos los personajes de O'Casey que, como los de Dostoievski, no pueden evitar propiciar diálogos y conflictos entre ellos y el espectador.

El título de la obra *The Plough and the Stars* hace referencia a la bandera que utilizó el Irish Citizen's Army (ICA) para representar los ideales laboristas de esta organización. El mismo O'Casey fue parte del *Irish Transport and General Worker's Union (ITGWU)* en 1911 y hasta formó parte de los rangos del ICA como secretario en 1914, enfocándose en lo que lo apasionaba –reformas sociales. Los ideales que representa el personaje de Cathleen Ni Houlihan van en contra de los ideales de *The Plough and the Stars*, y es por esto que, al escribir sobre los sucesos de 1916, en los cuales O'Casey no participó, su tono no es de halagos y veneración ante los líderes y héroes nacionales que dan su vida por Irlanda. En su obra, O'Casey nos propone ver el sacrificio de estos mártires no de manera romántica y heroica, sino en términos realistas, con la muerte, el sufrimiento y el dolor que conllevan; lo cual propició los disturbios que ocasionó esta obra en su estreno.

En este trabajo se analizará la obra en cuestión bajo una lupa antropológica, lingüística, histórica, crítica y teórica para establecer el nexo entre la obra y la vida en los *tenements* dublínenses del siglo XX, y cómo esta verosimilitud establece un diálogo que expone la intención de O'Casey ante los esfuerzos nacionales: El término *Slum Irish* hace referencia a un gremio específico de la sociedad dublínense del siglo XX. Con el apoyo del texto de Kevin C. Kearns (*Dublin Tenement Life: An Oral History*) se comprobará la veracidad de las acotaciones que hace O'Casey sobre la escenografía para crear una ambientación fiel a los *tenements* del siglo XX.

Por medio del *Eye* y *Regional Dialect* (fenómenos discursivos que describe Paul Hull Bowdre Jr. en su tesina *A Study of Eye Dialect*) y las idiosincrasias del inglés irlandés que cataloga Raymond Hickey en *Irish English: History and Present-Day Forms*, se analizará como O'Casey logra representar fielmente el

lenguaje coloquial de este sector de la población con su uso peculiar de la ortografía.

Posteriormente, se dará énfasis al conflicto subyacente de la obra: el Alzamiento de Pascua de 1916. El origen, desarrollo y fin de este conflicto se relacionarán con los actores, eventos y lugares mencionados y representados en *The Plough and the Stars* echando mano de las obras autobiográficas del mismo O'Casey: *The Story of the Irish Citizen Army* y *Drums Under the Window*, y la historia de Irlanda narrada en *A Brief History of Ireland* por Paul F. State.

En segundo término, se expondrá cómo los personajes de los Clitheroe, The Covey, Uncle Peter y Bessie Burgess muestran las diversas ideologías presentes en este singular *tenement*. Al examinar las posturas ideológicas de estos personajes, se establecerá el vínculo entre la obra y las ideologías y perspectivas propias de este momento de la historia irlandesa.

Con la teoría de Bajtín se analizará la pluralidad de voces, ideales y opiniones que existen en *The Plough and the Stars*, la autonomía de los personajes y el alejamiento ideológico de su creador. Al aplicar esta teoría, se explicará como la caracterización de O'Casey crea representaciones ideológicas que por su naturaleza no están sujetas a la ideología del propio dramaturgo.

La importancia del *Slum Irish* y la polifonía en la intención de O'Casey es propiciar el dialogo. Los choques ideológicos que vemos en *The Plough and the Stars* surgen de la agrupación de ideologías opuestas que reúne O'Casey en este *tenement* dublinés. Asimismo, se analizarán algunas de estas discusiones y cómo O'Casey logra resaltar sus propósitos mediante estas técnicas literarias.

Los diálogos entre personajes, personajes y espectador, y entre el dramaturgo y su público conducen a un cuestionamiento sobre la rebelión, el martirio de los líderes y los rebeldes, de Cathleen Ni Houlihan y el sufrimiento del proletario irlandés –lo cual parece ser la intención principal de O'Casey.

I. Los personajes como representaciones reales de la sociedad dublina de los tenements

i. La escenografía

El pequeño hogar de los Clitheroe proporciona el escenario para el primer acto de la obra y, consecuentemente, la primera impresión que el espectador se lleva. Como de costumbre, O'Casey se da a la tarea de describir meticulosamente cada detalle de la escenografía, desde la distribución de los cuartos, hasta los accesorios decorativos que están sobre la pared:

The home of the Clitheroes. It consists of the front and back drawing rooms in a fine old Georgian house, struggling for life against the assaults of time, and the more savage assaults of the tenants. The room shown is the back drawing room, wide, spacious, and lofty. At back is the entrance to the front drawing-room. The space, originally occupied by folding doors, is now draped with casement cloth of a dark purple, decorated with a design in reddish-purple and cream. One of the curtains is pulled aside, giving a glimpse of front drawing-room, at the end of which can be seen the wide, lofty windows looking out into the street. (O'Casey, Plough 135)

Desde el inicio, O'Casey nos advierte que su obra se realizará en un *tenement*, y la ambientación del hogar de los Clitheroe refleja una de varias representaciones reales de dicho lugar. Según Kevin C. Kearns, cuya obra *Dublin Tenement Life: An Oral History* toma datos, hechos e historias verídicas como los cimientos para crear un retrato verosímil de los *tenements*: “The Georgian mansions were built largely for the Anglo-Irish gentry [...] They were two-to five-storey brick structures splendidly ornamented with ornate plasterwork ceilings, marble fireplaces, mahogany woodwork, and elegant doorways and fanlights.” (Kearns 14) Al retirarse la aristocracia de Dublín²: “The expansive quarters were

² “The conspicuously spacious Georgian houses abandoned by their original owners provided the logical solution for the city’s lower classes who were simply seeking ‘an enclosed space to sleep in and shelter their bodies from the elements.’” (Kearns 14)

crudely converted into multiple single-room dwellings and crammed full with poor families.” (Kearns 15) Como bien escribe O’Casey: las agresiones salvajes del tiempo y los inquilinos convirtieron las bellas mansiones en edificios en decadencia. Sin la necesidad de anunciarlo por medio de un personaje, O’Casey logra transmitir una ambientación y un estrato social completos con una simple pero bien detallada serie de acotaciones, y les da a los personajes un toque de autenticidad al colocarlos en un lugar “real”.

En las palabras de Kearns, “[...] by 1900 fully one-third of Dublin’s population, some 21,747 families, lived in single-room dwellings in 6,196 tenements.” (15) El National Archive de Irlanda reporta que en la calle Henrietta:

An astonishing 835 people lived in 15 houses [...] For example, there were members of nineteen different families living in Number 7. Among the people who shared the house were charwomen, domestic servants, labourers, porters, messengers, painters, carpenters, pensioners, a postman, a tailor, and a whole class of schoolchildren. (National Archive)

De acuerdo con estas estadísticas, vemos que, aunque los Clitheroe pertenecen a la más baja clase social en Dublín, no estaban tan desamparados como otros. Incluso, Kearns nos dice: “Rooms with two windows were much valued and families having two rooms were regarded as very fortunate.” (35) Esto nos dice que los Clitheroe, más allá de ser pobres, tenían una posición más afortunada que la mayoría de su entorno; sin embargo, su posición no es todo lo que aparenta ser. Al seguir con sus instrucciones para el diseño de la escenografía del primer acto, O’Casey menciona:

The large fireplace on right is of wood, painted to look like marble (the original has been taken by the landlord). On the mantelshelf are two candlesticks of dark carved wood. Between them is a small clock. Over the clock is a hanging calendar which displays a picture of ‘The Sleeping Venus’. In the centre of the breast of the chimney hangs a picture of Robert Emmet. On the right of the entrance of the front drawing-room is a copy of

'The Gleaners', on the opposite side a copy of 'The Angelus'. Underneath 'The Gleaners' is a chest of drawers on which stands a green bowl filled with scarlet dahlias and white chrysanthemums. Near to the fireplace is a settee which at night forms a double bed for Clitheroe and Nora. Underneath 'The Angelus' are a number of shelves containing saucepans and a frying-pan. Under these is a table on which are various articles of delf ware. (O'Casey, Plough 135)

Aunque los Clitheroe viven en un *tenement*, su situación de vida parece estar por encima de la mayoría de la gente. En su libro, Kearns se toma el tiempo para describir el interior de las viviendas en los *tenements*:

Beside the open fireplace with metal grill were a water bucket, cooking kettle, and a metal washing vat. On the mantle board stood religious statues, candles, a paraffin oil lamp, and assorted small artefacts. Walls held religious pictures, family photos and perhaps a calendar. The setting could be embellished by nice lace curtains, a window flower box, and a singing bird in a cage which added a bit of colour and cheer to the otherwise drab atmosphere. (Kearns 35-36)

Vemos, en la descripción de Kearns, un eco de la escenografía de O'Casey –la chimenea ocupa un espacio fundamental. Ambos mencionan que alrededor de la chimenea se colocaba lo esencial para cocinar, como trastes y sartenes. En ambos casos vemos que la repisa de la chimenea se ocupa para colocar lámparas, velas³ y adornos, como el reloj en el caso de los Clitheroes. En las paredes, según Kearns, se puede encontrar fotografías y hasta un calendario; que también se encuentra en la escenografía de O'Casey y las pinturas de 'The Gleaners', 'The Sleeping Venus' y 'The Angelus' que adornan el espacio; al igual que las dalias y los crisantemos. Aunque los Clitheroes no parecen ser religiosos, su patriotismo sí está presente con el retrato de Robert Emmet, un rebelde y líder irlandés, en medio de todo.

³ "Lighting was provided by paraffin oil lamps and candles..." (Kearns 35-36)

La calle justo afuera del *tenement* y la fachada de este se convierten en la escena para el tercer acto de la obra. O'Casey empieza dando la ubicación del *tenement* sobre la calle y una descripción detallada de la fachada y la puerta principal:

The corner house in a street of tenements: it is the home of the Clitheroes. The house is a long, gaunt, five-storey tenement; its brick front is chipped and scarred with age and neglect. The wide and heavy door, flanked by two pillars, has a look of having been charred by a fire in the distant past. The door lurches a little to one side, disjoined by the continual and reckless banging when it is being closed by most of the residents. The diamond-paned fanlight is destitute of a single pane, the frame work remaining.
(O'Casey, *Plough* 180)

Si bien, la humilde vivienda de los Clitheroe ocultaba el deterioro del *tenement*, O'Casey lo hace evidente con esta descripción. La antes mansión de cinco pisos, ahora se ve descompuesta por el tiempo y el abandono. La falta de mantenimiento, dinero y atención se hace notar en la fachada de la casa, en especial en la puerta que está por caerse. Al mencionar el estado de los *tenements*, Kearns señala:

By 1900 the tenement houses, them mostly between 100 and 150 years old, typically suffered from corroded brickwork, leaky roofs, sagging ceilings, rotting floor-boards and woodwork, cracked walls, crumbling fireplaces, broken windows, rickety staircases –general decay within and without. (16)

El deterioro de las casas georgianas no se puede negar, y O'Casey también tuvo que encontrar la manera de escenificar la pobreza y las miserables condiciones de los *tenements*. Desde el ladrillo picado hasta las ventanas rotas, la fachada del *tenement* de los Clitheroe expone la realidad que Nora Clitheroe intenta esconder con adornos y pinturas. La fachada del *tenement* recuerda al espectador que está en una calle llena de *tenements* y entre la gente más pobre de Dublín. Como explica Kearns: “[Rev. James Whitelaw’s] report revealed that

two-thirds of the city's population of 172,000 were the 'lower classes', most of whom lived in 'truly wretched habitations [...]' (13). The National Archive de Irlanda menciona:

The slums of Dublin were the worst in the United Kingdom, dark, disease-ridden and largely ignored by those who prospered in other parts of the city. Even for those with work life was precarious.

Incluso, en el último acto de la obra, O'Casey nos lleva al ático que funciona como vivienda de Bessie Burgess para mostrarnos a la gente menos afortunada. En comparación con la vivienda de los Clitheroe, el hogar de Bessie representa la contraparte de vida en los *tenements*:

The living-room of Bessie Burgess. It is one of two small attic rooms [...] There is an unmistakable air of poverty bordering on destitution. The paper on the walls is torn and soiled, particularly near the fire where the cooking is done, and near the washstand where the washing is done [...] Beside the window is a worn-out dresser on which is a small quantity of delf. Tattered remains of cheap lace curtains drape the window. (O'Casey, Plough 200)

Sin que se deje libre a la interpretación, O'Casey nos deja muy claro que el hogar de Bessie es, sin duda, un hogar de extrema pobreza. Las paredes están sucias y descuidadas. Los muebles son viejos y sus pertenencias son pocas o de muy pobre calidad. La vivienda de Bessie recrea el estereotipo que existía en el siglo XX sobre los *tenements*.

Debido a la inmundicia general de los *tenements* y reportes como los del Reverendo Whitelaw, la gente de los *slums* fue etiquetada por el resto de la sociedad: “[...] tenement dwellers were often negatively stigmatised and stereotyped as an inferior class. In the minds of the higher classes the squalid slums were a ‘natural habitat’ for the poor.” (Kearns 21) Al pertenecer al rango más bajo de la jerarquía social, los residentes de los *slums* fueron catalogados como gente sin modales ni educación. “Self-appointed critics condemned them for their intemperance, vulgar language, and sordid surroundings. Tenement folk were

sometimes called 'beasts' and 'savages'" (Kearns 23) Sin duda, los *tenements* eran lugares desamparados, sombríos y saturados de gente. La pobreza, la falta de educación, la enfermedad, lo insalubre y las plagas se convirtieron en sinónimos de los *tenements*⁴. Por tanto, el estereotipo de gente incivilizada y moralmente corrupta perduró a lo largo de la existencia de los *tenements*, algo que O'Casey no pudo dejar pasar por entendido.

ii. El lenguaje

El inglés en Irlanda se ha ido mezclando con otros idiomas del país (principalmente el irlandés) durante siglos, y ha incorporado rasgos lingüísticos propios de estos idiomas. Esta mezcla peculiar da raíz a las variedades regionales del inglés irlandés que se encuentran en diferentes partes de la república irlandesa.⁵ La región más relevante para este trabajo es la de los *tenements* de Dublín del siglo XX, y sus características fonológicas, gramaticales y léxicas.

De acuerdo a Hickey: "The orthography of English is not necessarily suitable for rendering the idiosyncrasies of Irish English...". (296) Algo que queda claro al leer las obras de O'Casey (en las cuales los rasgos convencionales de la pronunciación y la ortografía inglesa se ven corrompidos; y al leer las obras de O'Casey) es que uno tiene que adaptarse al marcado y evidente cambio del inglés estándar británico al inglés irlandés, y en específico el inglés de los *tenements*. Entonces, ¿a qué recursos literarios acude un dramaturgo para reproducir las peculiaridades del inglés irlandés de los *tenements* dublineses del siglo XX para lograr una caracterización verosímil de sus personajes?

⁴ "Tenements in inner-city Dublin were filthy, overcrowded, disease-ridden, teeming with malnourished children." (National Archives)

⁵ En cuanto a las variedades regionales del inglés irlandés, Hickey nos dice: "Non-standard features of pronunciation are found most commonly in rural regions and in local urban varieties [...] These features have been indicated in many historical documents, mostly literary [...] so their genuineness as historically derived features is confirmed." (303)

*Eye Dialect*⁶ y *Regional Dialect*

Eye Dialect consists of words or groups of words which for any one of a number of possible reasons have been misspelled in a manner which to the eye is recognizably nonstandard, but which to the ear still indicates a pronunciation that is standard throughout the United States or, in most instances, throughout the English-speaking world. (Bowdre 1)

Con el estudio de Bowdre, podemos analizar las idiosincrasias del inglés en las obras de O'Casey por medio de su aplicación del *Eye Dialect* como recurso literario. Tomemos como ejemplo este extracto de la obra: “[...] an’ an oul’ wan that must ha’ been seventy[...]”(O’Casey, *Plough* 188) Desde luego –para un lector con un conocimiento básico de las convenciones ortográficas del inglés –se pueden notar las evidentes faltas de ortografía. El extracto en inglés estándar se escribiría así: “...and an old one that must have been seventy...”; Sin embargo, si escucháramos dicho enunciado en escena y articulado por un actor, un espectador cuya lengua materna es el inglés no notaría ninguna anomalía en la pronunciación. La supresión de /d/ en *and* y *old* es un rasgo lingüístico común en el mundo anglófono; como también lo es la supresión del fonema /v/ en *have*. La transformación del fonema /o/ en *old* al diptongo /au/ tampoco causa mucho ruido, ya que se podría asumir como un efecto de énfasis por parte del locutor. Por último, al escribir *wan* por *one*, la pronunciación realmente no se ve afectada. Fonéticamente *one* sería [wʌn], entonces la palabra está escrita apeándose más a su versión fonética que ortográfica.

Como dice Bowdre: “Because the nonstandard spelling is thus perceived only by the eye and not the ear, the term *Eye Dialect* is used to describe it.” (1) Ya que lo único que no se adhiere a las convenciones del inglés es la ortografía, se puede asumir que O’Casey está haciendo uso de *Eye Dialect* para darle al lector⁷, y no al espectador, una caracterización de sus personajes. Como nos explica

⁶ “[George Farquhar’s] plays sometimes contain Irish characters and Farquhar uses eye dialect to represent the Irish speech of his time. (Hickey 300)

⁷ “Eye Dialect does provide a hint to the reader that the speech of a character in some way differs from normal, conventional speech.” (Bowdre 15)

Bowdre, una posibilidad en cuanto al uso de ortografía no estándar es que el escritor le está diciendo al lector: “si mi personaje tuviese que escribir esta palabra, la escribiría de tal manera.” (5) Como la intención de *Eye Dialect* es representar el habla verosímil de un personaje, no nos debe sorprender que O’Casey utilice este recurso para lograr una caracterización completa de los personajes con poca educación que viven en los *tenaments*.⁸

Por otro lado, tenemos el *Regional Dialect* que, a diferencia del *Eye Dialect*, sí implica un contraste en pronunciación. Según Bowdre, el *Regional Dialect* se define como: “[...] nonstandard spellings to indicate pronunciations that are standard in a certain region (or regions) [...]” (2) Con este tipo de dialecto, la pronunciación característica de una región se ve reflejada en la ortografía que el escritor o dramaturgo emplea en su texto. Como ejemplo tomemos un intercambio entre The Covey y Fluther:

Fluther. G’way, you wurum!

The Covey. Who’s a worum? (O’Casey, *Plough* 144)

En este extracto, vemos el cambio evidente entre el estándar *worm* [wɔrm] y las regionalizadas *wurum* [wɔrəm] y *worum* [wɔrəm]⁹. Aunque las transcripciones son un aproximado al regionalismo de las palabras, una irregularidad entre la pronunciación es más que clara en el hecho de que, en los ejemplos no estándar, hay una vocal de más entre la /r/ y /m/. Ya que la *schwa* podría ser representado ortográficamente por cualquier vocal, la diferencia de pronunciación en cuanto a la primera vocal queda en la ambigüedad. Aunque la función del *Regional Dialect* es igual al del *Eye Dialect*, su aplicación como recurso literario es distinta. Como resalta Bowdre:

Thus to some extent the appreciation of Eye Dialect by the reader depends on his ability as a speller of standard English, just as the appreciation of

⁸ “Another characteristic of Eye Dialect is the fact that it must be intended to represent the actual speech of some person.” (Bowdre 5-6)

⁹ Este rasgo fonológico tiene como nombre “ER-retraction” que Hickey ejemplifica con la palabra *were* que se escribe: *wor*, y su pronunciación es: [wɔ:r] en el inglés irlandés. (Hickey 304)

Regional Dialect and Substandard Dialect depends upon the reader's being acquainted with the standard pronunciation. (8)

Otros ejemplos de *Eye Dialect* y *Regional Dialect* se ven cuando Fluther dice: "auroree boree allis" (aurora borealis; [əʊə:ə bɔ:ɪæləs]), y The Covey al decir: "Boorzawzee" (bourgeoisie; [bʊəʒwa:zi:]). Aquí O'Casey emplea el *Eye Dialect* para escribir dos palabras extranjeras para, nuevamente, caracterizar la carencia de educación de ambos personajes y ubicarlos dentro del tiempo y lugar de la obra. Además, usa el *Regional Dialect* para darle al actor solo una posible pronunciación de las palabras que difieren de su pronunciación correcta, para darle al público también una idea de la poca educación formal de ambos personajes.

En su libro *Irish English: History and present-day forms*, Raymond Hickey hace un estudio extenso sobre el idioma inglés en Irlanda, y cómo este ha cambiado desde que fue introducido en la Edad Media. Debido a su enfoque lingüístico, el libro de Hickey también nos proporciona un catálogo de las diversidades del idioma inglés en Irlanda. En este catálogo, uno puede ver claramente las particularidades lingüísticas que encontramos en *The Plough and the Stars*. Tomemos este extracto de un intercambio entre Rosie Redmond y Fluther del segundo acto para ilustrar esto:

Rosie. [...] **Be** God, you put **th'** fear **o'** God in his heart that time! I thought you'd have to be dug out of him.... **Th'** way you **lepped** out without any of your fancy side-steppin'! Men like Fluther, say I to **meself**, '**is gettin'** scarce nowadays.'

Fluther. I wasn't **goin'** to let **meself** be malignified by a chancer.... He got a little bit too derogatory for Fluther.... **Be** God, to think of a cur like that **comin'** to talk to a man like me!

Rosie. **Did j'ever!**

Fluther. He's lucky he got off safe. I hit a man last week, Rosie, and he's **fallin'** yet.

Rosie. Sure, you'd **ha'** broken him in two if you'd **ha' hitten** him one **clatther!**

Fluther. Come on into **th'** snug, me little **darlin'**, **an'** we'll have a few **dhrinks** before I see you home.

Rosie. Oh, Fluther, I'm afraid you're a terrible man for **th'** women. (O'Casey, *Plough* 177)

Del fragmento anterior se puede decir:

1. El primer rasgo de *Regional Dialect* que notamos es el cambio de vocales en el uso de **be**, **me** y **meself** en vez de **by**, **my** y **myself** respectivamente. Este fenómeno, llamado *Long I-retention*, consiste en cambiar la 'y' [ai] por 'e' [i:], y consecuentemente cambia la pronunciación de las palabras.
2. Las omisiones ortográficas también se ven claramente en este extracto. Como se puede ver, cada palabra terminada en *-ing* carece de la 'g' final, lo cual implicaría el uso del fonema [ŋ], y es sustituida por un apóstrofo. Según Hickey, esto representa lo que él llama la (ng) variable, que es caracterizada por el uso de una [n] alveolar en conjuntos de palabras terminando en [ŋ], en especial en los participios y gerundios. Según Hickey, esta característica del idioma inglés se nota universalmente en el mundo angloparlante y más comúnmente en Ulster, ya que este rasgo fonético prevalece más en hablantes del norte que del sur de Irlanda. (Hickey 307).
3. Otra omisión ortográfica que O'Casey implementa es en la conjunción *and*, al omitir el fonema final [d]. De acuerdo con Hickey, esta omisión ortográfica se da a raíz del *post-sonorant stop deletion* que es típico de la jerga urbana de la costa este. (Hickey 306) Este *post-sonorant stop deletion* también da lugar a otra omisión recurrente en la obra: el *o'* en vez de *of*, y el *ha'* en vez de *had*.

4. En las omisiones también tenemos el uso de *th'* en vez de *the*. Las omisiones, como bien dice Hickey, se ven en todo dialecto del inglés, y por tanto son ejemplos perfectos de *Eye Dialect*, ya que no hay un marcado cambio en la pronunciación; sin embargo, O'Casey le está indicando al lector o actor que su personaje omite sonidos, lo cual ayuda a limitar las posibles interpretaciones del mismo personaje.
5. Los verbos, según Hickey, en el inglés irlandés muestran el mayor rompimiento con el inglés estándar. (173) Una de estas particularidades es el usar una conjugación alterna del verbo en pretérito. Este fenómeno¹⁰ se puede observar con el uso de *lepped* y *hitten*, verbos que no existen en el inglés estándar, pero que se suelen usar para remplazar *leapt* y *hit*. Este uso de verbos regionalizados nos da otro ejemplo de *Regional Dialect*.
6. La falta de concordancia verbal es otra discrepancia que existe en el inglés irlandés. De acuerdo con Hickey, hay muchas explicaciones para este fenómeno y su uso no es fácil de catalogar, lo cual hace que una explicación de dicho fenómeno sea difícil de acertar. (Hickey 179) La carencia de concordancia verbal se nota cuando Rosie utiliza el verbo en tercera persona *is* con el sustantivo plural *Men*.
7. Otro rasgo comúnmente identificado en el sur de Irlanda es la sobreutilización de condicionales. (Hickey 179) Ya que Dublín se encuentra en el sur de Irlanda, es de esperarse que encontremos este rasgo entre su gente. Como vemos con Rosie al decir: "...*you'd ha' broken him in two if you'd ha' hitten him one clatther!*". Al usar *you'd* en la prótasis como en la apódosis, Rosie cae en un error que rompe con las convenciones de la gramática inglesa.
8. También aparecen los *weak forms* (palabras que se tiende a sobrepasar y hacen el idioma más económico al momento de hablar) que son otro ejemplo de *Eye Dialect*. La expresión de Rosie "Did j'ever" es un claro ejemplo de esto. En vez de articular cada palabra al decir "Did you ever!".

¹⁰ For many verbs in Irish English, alternative past forms are available which are shorter than those found in standard English, e.g. *blemt* [blɛmt] 'blamed' or *lep* [lɛp] 'leaped'." (Hickey 173)

Existe un tipo de elisión en el cual el pronombre *you* se reduce a un simple fonema [dʒ].

9. Para finalizar este análisis, se hará referencia a uno de los ejemplos más prolíficos de *Eye Dialect* y *Regional Dialect* en la obra: *T/D-dentalisation*.¹¹ Este fenómeno implica una pronunciación dental de los fonemas [t] y [d] cuando anticipan el fonema [r]. Este fenómeno lo vemos en las palabras *clatther* y *dhlinks*. Se puede observar cómo O'Casey está consciente de este fenómeno lingüístico y lo incorpora en la transcripción de las palabras al incluir el fonema [h], para exigirle al actor pronunciar las palabras con un acento irlandés.

Aunque O'Casey no haya vivido en los *tenements*, el destino, sin embargo, lo colocó en las cercanías de los *tenements* de Dublín. Por tanto, no nos debe sorprender que él adoptara un dialecto regional característico de la gente de los bajos fondos de Dublín. Como si eso fuera poco, O'Casey tampoco asistió regularmente a la escuela, lo cual implica que no tuvo una educación formal y seguramente no estuvo en constante contacto con el inglés estándar desde temprana edad. Aun cuando O'Casey no fue un analfabeto, su situación de vida le permitió estar en constante interacción con el lenguaje de los *tenements*, y esta cercanía le permitió usar su conocimiento y experiencia para reproducirlo en sus textos y lograr una caracterización verosímil de sus personajes.

Con el uso de *Eye Dialect* y *Regional Dialect*, O'Casey somete a su público –ya sea lector o espectador –a escuchar el lenguaje y la jerga local de la misma gente que él intenta retratar en su obra. En una época en la cual las clases sociales estaban extremadamente definidas, el lenguaje también era una manera de colocar a la gente en un estrato de la jerarquía social. Ya que *The Plough and the Stars* se enfoca en los habitantes de un *tenement*, era importante para O'Casey usar todos los recursos posibles para recrear este mundo para el espectador. Como explica Bowdre:

¹¹ "T/D-dentalisation is a feature which is confined to vernacular varieties and found across Ireland." (Hickey 306)

Nor is it ordinarily the writer's intention to give an exact representation of all the peculiarities of a character's speech. Rather he is concerned with certain artistic values –he wishes to choose telling details of pronunciation which will give the reader the impression that his character is an actual person. (14)

Por medio del léxico meramente dublinés y la corrupción de la gramática, uno puede identificar a los personajes como pertenecientes a una región, época y clase social específica de la sociedad irlandesa: los *tenements*.

iii. El contexto histórico

Una obra como *The Plough and the Stars* no se puede apreciar completamente sin algún contexto histórico, especialmente cuando el dramaturgo usa un acontecimiento tan monumentalmente significativo para el pueblo y la historia irlandesa (como lo fue el Alzamiento de Pascua de 1916) en la obra. Al incluir incidentes, hechos, lugares y personajes reales que están íntimamente relacionados con la insurrección, no cabe duda de que no está de más un vistazo a la historia.

La lucha por una Irlanda libre de la opresión británica no es algo nuevo para los irlandeses de 1916. Esta lucha se ha ido dando desde mucho antes con muy poco éxito; sin embargo, organizaciones como el Irish Republican Brotherhood (IRB) están convencidos de que la libertad aún está a su alcance, y sus líderes, como Patrick Pearse, están en espera de una oportunidad perfecta para incitar un golpe de estado.

En 1914, esta oportunidad se manifiesta con la Primera Guerra Mundial. Como nos cuenta Paul F. State, en su libro *A Brief History of Ireland*:

For a small coterie of dedicated republicans, the European war brought the prospect of renewed armed resistance. The war's distraction afforded them the opportunity to act on their long-standing premise that Britain's distress would mean Ireland's success, and they jumped at the chance to plan an insurrection. (230)

La planeación de esta insurrección se llevó a cabo por el IRB con el apoyo de los Irish Volunteers y, por ende, también del Irish Citizen's Army (ICA). De estas tres organizaciones surgieron varios personajes importantes para la causa como: Patrick Pearse (IRB y Irish Volunteers) y James Connolly (ICA).

O'Casey fue secretario del ICA y conocía personalmente a Connolly y seguro estaba familiarizado con Pearse; tanto que se dice que su personaje sin nombre (la figura en la ventana) está basado en Pearse. Al hablar sobre el heroísmo en uno de sus discursos, Pearse dice:

The last sixteen months have been the most glorious in the history of Europe. Heroism has come back to the Earth [...] It is good for the world that such things [going into battle] should be done. The old heart of the earth needed to be warmed with the red wine of the battlefields. Such august homage was never before offered to God as this, the homage of a million lives given gladly for love of country.

Y curiosamente, la figura en la ventana de O'Casey reúne a la congregación de fieles irlandeses afuera del bar con esto:

Voice of Speaker. Comrade soldiers of the Irish Volunteers and of the Citizen Army, we rejoice in this terrible war. The old heart of the earth needed to be warmed with the red wine of the battlefields [...] And we must be ready to pour out the same red wine in the same glorious sacrifice, for without shedding of blood there is no redemption! (O'Casey, *Plough* 164)

Sea Pearse o no, los ideales de los líderes revolucionarios son representados con este personaje desconocido que incita a la gente a unirse a la rebelión. Como esos líderes, el personaje anónimo le pide a la gente gozar de la guerra en Europa, ya que es a través de ella que los irlandeses pueden lograr la salvación o, mejor dicho, su independencia.

Esta independencia, muchos creían, se lograría cuando todo hombre irlandés le entregara su vida a la mítica Cathleen Ni Houlihan –quien pide la

sangre de sus hombres para ser salvada del dominio inglés. Es este mito el cual logra que muchos hombres den su vida por Irlanda, que como nos explica State, no era algo tan inverosímil:

The Military council of the I.R.B., which by early 1916 had managed to unite under its umbrella both idealistic visionaries and hard-headed revolutionaries, reasoned that a bloody sacrifice, however futile, would produce martyrs for the cause and so awaken patriotic sentiments in favor of the dream of an Irish Republic. (232)

Las convicciones de los revolucionarios estaban tan cimentadas en sus corazones que estaban dispuestos a sacrificar la vida, por más inútil que sea, con el propósito de defender la causa; hecho que se refleja en la actitud del personaje Jack Clitheroe; quien elige la causa antes que su propia esposa: “Ireland is greater than a wife.” (O’Casey, *Plough* 178)

Sin embargo, a pesar de sus aspiraciones de salvación, los revolucionarios irlandeses *no* contaban con algo primordial: el apoyo de la gente.¹² En su mayoría, los irlandeses no buscaban aprovecharse de la guerra. Según State, Irlanda prosperaba a pesar de la guerra. El incremento en productos irlandeses benefició a los granjeros y el desempleo en las urbes bajó debido al trabajo en fábricas gracias a la necesidad de municiones por la guerra. (230) Incluso, en *The Plough and the Stars* podemos ver cómo ciertos personajes (como Nora Clitheroe, Bessie Burgess, y The Covey) se oponen abiertamente y denuncian los esfuerzos nacionales, lo cual refleja el sentimiento de la gente irlandesa ante el levantamiento.

No obstante, a pesar de la poca solidaridad con la causa, los fieles republicanos se lanzaron al ataque y el bullicio de la rebelión se desató el 24 de abril y duró seis días; durante este tiempo, de acuerdo con State, murieron 318 civiles y otros 2,217 resultaron heridos; a lo cual también se suma el caos creado

¹² “Planners, however, could not count on the one element they would need to ensure success – support for a rebellion was largely nonexistent among a general public...” (State 232)

por los saqueos, interrupción de empleos y destrucción de propiedades en el centro de Dublín. (234)

La estrategia que los revolucionarios implementaron fue en asegurar “buildings in the city center and elsewhere that boded to garner maximum attention by causing substantial human and property losses.” (State 232-34) Por tanto, la toma de puntos claves en la ciudad propagó una especie de desconcierto entre la población que se ve reflejado en los dos últimos actos de la obra:

Mrs. Gogan. I hear they're blazin' away out o' th' G.P.O. That th' tommies is stretched in heaps around Nelson's Pillar an' th' Parnell Statue, an' that th' pavin' sets in O'Connell street is nearly covered in pools o' blood. (O'Casey, *Plough* 181)

The Covey. An' then out comes General Pearse an' his staff, an', standin' in th' middle o' th' street, he reads th' Proclamation. (182)

Peter. The gunboat Helga's shellin' Liberty Hall, an' I hear the peoples livin' on th' quays had to crawl on their bellies to Mass with th' bullets that were flyin' around from Boland's Mills. (182)

Bessie. They're breakin' into th' shops, they're breakin' into th' shops! Smashin' th' windows, battherin' in th' doors, an' whippin' away everything! (187)

Según recuentos, la oficina general de correos (GPO) se convirtió en el cuartel general de la rebelión¹³ y de donde Pearse leyó la proclamación de la república irlandesa. Otros puntos clave fueron: St. Stephen's Green, que estuvo al mando de Michael Mallon y la condesa Markievicz; Liberty Hall, que fue el cuartel general del ICA; y Boland Mill's, que estuvo al mando de Eamon de Valera. Dublin Castle también fue atacado, pero no lograron capturarlo.

¹³ “At the General Post Office building, in the center of the main shopping district, 1,600 men of the Irish Volunteers and the Irish Citizens' Army set up their headquarters.” (State 234)

En los extractos de la obra vemos como O'Casey usa nombres reales para darle a su recuento de los hechos un tono de autenticidad. Se hace hincapié en la proclamación de Pearse¹⁴ y la fuga de balas en Boland's Mill¹⁵. Incluso el mismo O'Casey, en su libro de carácter histórico, *The Story of the Irish Citizen Army*, hace un pequeño recuento de los hechos del Alzamiento y menciona los mismos lugares:

At three o'clock p.m. on Easter Monday the General Post Office was occupied by the united forces, and separate detachments of the Citizen Army were marching on Stephen's Green and on Dublin Castle. (O'Casey 46)

La insurrección afectó a todos los residentes de Dublín y, por último, en el tercer acto, O'Casey muestra los efectos secundarios reales a los cuales los residentes se tuvieron que enfrentar. La anarquía da paso a los saqueos de tiendas y establecimientos por todo Dublín; hecho que se ve reflejado en los personajes del *tenement* como Bessie y Mrs. Gogan, quienes al saber que otros están saqueando tiendas, salen en búsqueda de bienes materiales a pesar del peligro.

De acuerdo con State, la respuesta británica fue implementar e imponer la ley marcial. (234) Lo cual implicó que la mayoría de los líderes de la rebelión, incluyendo al mismísimo Pearse, fueran ejecutados. Pero las fuerzas británicas no se detuvieron ahí: "Arrested indiscriminately, several thousand people of all political persuasions were incarcerated, many without any connections to the conspiracy." (State 234) Nuevamente, las acciones de unos cuantos afectan a la población en general; y los hombres sin conexión con los esfuerzos republicanos fueron encarcelados sin motivo. Para ejemplificar esto, en el último acto, vemos como un cabo del ejército británico le explica a Peter, Fluther y The Covey que serán detenidos, ya que alguien les está ayudando a los francotiradores

¹⁴ "From the steps of the post office the proclamation of the Irish republic was read by Patrick Pearse." (State 234)

¹⁵ "Heavy shelling reduced the rebels' strongholds one by one, the last to fall the position at Boland Mills held by Eamon de Valera (1882-1975), a 1913 recruit to the Irish Volunteers." (State 234)

irlandeses: “*Corporal Stoddart*. All men in the district ‘as to be rounded up. Somebody’s giving ‘elp to the snipers, an we ‘as to take precautions.” (O’Casey, *Plough* 210)

A O’Casey se le reconoce su habilidad para recrear un mundo verosímil, realista y auténtico. Es claro que, para él, era importante representar el Alzamiento de Pascua de 1916 lo más cercano posible a lo ocurrido. Por ello, vemos el uso de nombres propios de personas y lugares conectados a la rebelión. También, escuchamos recuentos de los hechos, los cuales vienen impregnados con toques de la autenticidad y la severidad de la situación; como también, nos convertimos en testigos de las desgracias que caen sobre los residentes del *tenement* debido a la insurrección. Aunque para los espectadores modernos estos elementos tal vez pasen inadvertidos, sin duda este no hubiese sido el caso con los contemporáneos de O’Casey, quienes seguramente hubiesen reconocido todos estos elementos y su mención hubiese resonado en su memoria, ya que la obra se presentó en el Abbey Theatre solo diez años después de la rebelión; sin embargo, es por medio de estos recursos que O’Casey nos hace espectadores no solo de una tragedia, sino que también de un acontecimiento histórico irlandés en el cual también se encapsulan las ideologías de la época.

II. Los personajes como representaciones ideológicas

Al establecer un nexo social, lingüístico e histórico entre *The Plough and the Stars* y la vida real del Dublín en el siglo XX, O'Casey se da a la tarea de personificar las ideas y perspectivas que predominaban en este tiempo y lugar de la historia. Al hablar sobre el papel de la política en *The Plough and the Stars*, Grene observa:

[O'Casey] tenants his house with characters illustrating a chosen spectrum of differing political attitudes: Peter Flynn's do-nothing nationalism of Moore's Melodies and gorgeous uniforms, the Covey's doctrinaire anti-nationalist socialism, Clitheroe of the workers' Citizen Army, the Protestant Bessie Burgess with her belligerent Unionism. (145)

A continuación, se analizará a estos personajes bajo la premisa de Grene y se expondrá su postura ante la insurrección que está sucediendo justo afuera de su hogar.

i. Las ideologías en *The Plough and the Stars*

a. Los Clitheroe

En el matrimonio entre Jack y Nora Clitheroe, O'Casey nos muestra las posturas controvertidas que surgen del idealismo nacionalista. Remontándose en el mito de Cathleen Ni Houlihan, el espectador puede evaluar en Jack Clitheroe los puntos de vista entre los hombres que desinteresadamente dan sus vidas por la patria, y en Nora Clitheroe a las mujeres que sufren a raíz de esta noción percibida de heroísmo.

Antes de que ambos personajes tomen el escenario, los vecinos entrometidos empiezan a colocar los cimientos del mito de Cathleen, que subyace a esta relación.

Mrs. Gogan. But I'm thinkin' he's beginnin' to take thiggs more quietly; the mysthery of havin' a woman's a mysthery no longer.... She dhresses herself

to keep him with her, but it's no use –afther a month or two, th' wondher of a woman wears off.

Fluther. I dunno, I dunno. Not wishin' to say anything derogatory, I think it's all a question of location: when a man finds th' wondher of a woman beginnin' to die, it's usually beginnin' to live in another. (O'Casey, *Plough* 138)

Futher alude a que el problema en el matrimonio de los Clitheroe es que Jack ha quedado fascinado por otra mujer, pero al progresar la obra, se hace evidente que el corazón de Jack no le pertenece a una mujer de carne y hueso, sino a Irlanda.¹⁶

Jack, bajo la lupa política de la época, se vuelve el epítome del idealismo nacionalista. El orgullo que él siente al ser un integrante del ICA y su frustración subsecuente al desaire y rechazo de la misma organización, a no nombrarlo capitán, nos muestra el grado de su involucramiento con la causa nacionalista dirigida por líderes como James Connelly, quien personalmente lo convoca para luchar por Irlanda.

Como en una refutación del mito de Cathleen Ni Houlihan, la ideología de Jack se vuelve incompatible con las consecuencias reales que conlleva un sacrificio tan grande. El idealismo que Jack representa se pone en yuxtaposición con los efectos reales que su esposa Nora tiene que confrontar. Por tanto, empezamos a ver la incompatibilidad entre el idealismo y el realismo que se vive en la sombra de una revolución sin esperanzas.

Profundizando más en el mito de Cathleen, Nora puede parecer, en términos prácticos, una esposa celosa, consciente de la existencia de la amante de su esposo –Irlanda. Ella siente cómo la atención de su esposo hacia ella empieza a desaparecer y, por ello, hace todo a su alcance para mantenerlo cerca; ya sea intentando cautivarlo con su vestido, manteniendo la casa en orden o, con

¹⁶ “[Fluther] believes that Jack’s new coolness to Nora comes from infatuation with another woman; the audience, by implication, intuits the rival to be the feminized Ireland of familiar myth.” (McDonald 115)

efectos más drásticos, quemando su correspondencia del ICA. Ella no ve el heroísmo en las acciones de Jack, sino que solo percibe lo que ella misma está a punto de perder. Sus preocupaciones son más inmediatas y viscerales. A su parecer, las cuestiones idealistas y políticas son obstáculos a su felicidad. Entonces, cuando estas fuerzas empiezan a amenazar su tranquilidad y statu quo, ella lucha ferozmente por lo que considera lo más importante: su matrimonio.

Sin embargo, el alcance de la rebelión es demasiado amplio, y se empieza a infiltrar en el *tenement*. El lector y el espectador son testigos de cómo Nora entra en un frenesí en su intento por evitar el abandono de su esposo. Mientras tanto, Jack invierte todos sus esfuerzos en alcanzar las metas idealistas de los revolucionarios.

En la escena del bar, en el segundo acto, O'Casey prefigura el destino de Jack, como también el de sus compañeros soldados, Brennan y Langon, en las proclamaciones de patriotismo que los tres personajes hacen:

Capt. Brennan (catching up The Plough and the Stars) Imprisonment for th' Independence of Ireland.

Lieut. Langon (catching up the Tri-colour) Wounds for th' Independence of Ireland.

Clitheroe. Death for th' Independence of Ireland!

The Three. (together) So help us God! (O'Casey, *Plough* 178)

La convicción apasionada de Jack lo envuelve, y los peores miedos de Nora se materializan. Jack culmina y sella el destino de ambos con el último clavo en el ataúd: "Ireland is greater than a wife." (O'Casey, *Plough* 178) Es hasta el tercer acto cuando Jack se ve forzado a cumplir el destino que él mismo prefiguró. En una escena llena de angustia y desesperación, Jack (con toda la rudeza del mundo) se libera de los brazos de Nora y la abandona sobre el piso, así acertando su patriotismo a costa de su matrimonio.

Como ya se mencionó en el capítulo anterior, en general, el pueblo irlandés no apoyaba los ideales sostenidos por los revolucionarios. La mayoría de la gente se sentía como Nora: despreocupada por estas cuestiones y enfocadas en la prosperidad de sus familias y de sí mismos. Como bien declara Nora es su protesta vehemente: “An’ there’s no woman gives a son or a husband to be killed – if they say it, they’re lyin’, lyin’, against God, Nature, an’ against themselves.” (O’Casey, *Plough* 184) El doloroso abandono que sufre a manos de su esposo en el tercer acto, y la posibilidad de que haya fallecido es demasiado, y Nora es incapaz de procesarlo.

En el acto culminante de esta relación, vemos como Jack se vuelve uno de los mártires de la rebelión.

Capt. Brennan. I took me chance as well as him.... He took it like a man. His last whisper was to ‘Tell Nora to be brave; that I’m ready to meet my God, an’ that I’m proud to die for Ireland.’ An’ when our General heard it he said that ‘Commandant Clitheroe’s end was a gleam of glory.’ Mrs. Clitheroe’s grief will be a joy when she realizes that she has had a hero for a husband. (O’Casey:204)

Las últimas palabras de Jack no muestran dolor o arrepentimiento por haber abandonado a Nora. No manifiestan tristeza de que su vida haya llegado a su fin. Ni siquiera le pesa el haber muerto sin haber liberado a Irlanda. El nunca haberse rendido le permite morir con orgullo y en paz. Para Jack, su ilusión de una Irlanda libre toma prioridad sobre cualquier otra cosa, incluyendo su esposa.

El General en el recuento de Brennan se equivoca al pensar que el dolor real de Nora se apaciguará y se convertirá en alegría al saber que su esposo murió como héroe. La realidad es que perdió a su esposo por una causa en la cual ella no creía. Nora representa a la mujer que se negó a sacrificar su realidad por una ilusión. Su matrimonio es lo único que le importa y sabe muy bien que los encantos de Cathleen Ni Houlihan serán su destrucción. El distanciamiento entre idealismo y realidad es lo que define el futuro de este matrimonio y las ideologías

de ambos personajes. Mientras Jack lucha por un ideal, Nora lucha por su realidad.

b. The Covey y Uncle Peter

Como con el matrimonio de los Clitheroe, la animosidad entre The Covey y Peter surge a raíz de las diferencias en sus puntos de vista; el primero adopta una filosofía laborista, mientras que el último es un nacionalista sin principios. A simple vista se puede asumir que ambos tendrían un interés común por el bien de la nación y el pueblo, pero como se hace notar en sus numerosos enfrentamientos, éste no es el caso.

Cuando se habla de The Covey, es importante mencionar que él es el único personaje en la obra que sostiene una filosofía socialista y laborista semejante a la del mismo O'Casey. De hecho, la inamovible convicción de The Covey es la única cualidad admirable de este personaje. Ya que su tono pretencioso y arrogante, y las incesantes disputas con los otros personajes lo hacen un hombre desagradable y conflictivo. Tan pronto como entra en escena, él empieza a expresar su desprecio hacia las movilizaciones políticas que ocurren justo debajo de su ventana.

[He flings his cap with a gesture of disgust on the table, and begins to take off his overalls...]

*The Covey (with contempt). Th' job's stopped. They've been mobilized to march in th' demonstration to-night undher th' Plough an' th' Stars. Didn't you hear them cheerin' th' mugs! They have to renew their political baptismal vows to be faithful in seculo seculorum. (O'Casey, *Plough* 142)*

Su furia hacia los supuestos *mugs*¹⁷ se enciende aún más cuando se entera de que están marchando bajo la bandera del arado y las estrellas del movimiento laborista. Su fastidio con la ignorancia de utilizar esta bandera para propósitos nacionalistas es demasiado para él.

¹⁷ Cabe mencionar que, en el inglés coloquial de Irlanda, esta palabra significa una persona tonta o ingenua.

El enojo de The Covey por la mezcla de nacionalismo y movimiento laborista es, sin embargo, completamente justificado. Como vimos respecto a Jack, el nacionalismo solo quería deslindarse del poder británico para gobernarse de manera autónoma. Los laboristas, por su lado, buscaban mejorar las condiciones de los trabajadores irlandeses. Estos dos objetivos no eran necesariamente compatibles, ya que la gente que estaba dirigiendo la lucha por la independencia, era la misma que estaba sojuzgando a los trabajadores.¹⁸ De acuerdo a State, al hablar sobre James Larkin y la creación del ITGWU: Uninterested in nationalist issues, [Larkin] espoused only the cause of workers' rights to be advocated by whatever means proved necessary, including violence. (225) Bajo esta premisa, se puede entender con claridad el enojo de The Covey.

En yuxtaposición con The Covey, O'Casey nos da a Peter –uno de los muchos *mugs* incrédulos que The Covey estaba criticando al inicio de la obra. Mientras que a primera vista Peter puede parecer un devoto nacionalista y católico, las capas poco a poco se van desprendiendo y nos quedamos solo con un nacionalista más sin principios.

Al iniciar la obra, Peter se está vistiendo para salir a la procesión de esa noche. En seguida, Mrs. Gogan logra echar un vistazo al atuendo ostentoso de Peter y lo asemeja a un adorno navideño, lo cual perpetúa la imagen caricaturesca que distinguirán a Peter a lo largo de la obra. Además, sus peleas triviales e infantiles con The Covey ayudan a tan solo fijar aún más esta caracterización. Con esa imagen negativa a sus espaldas, es difícil tomar a Peter en serio, y con justa razón.

En el tercer acto, mientras el levantamiento empieza a abrirse camino al interior del *tenement*, el clímax de la cobardía e hipocresía de Peter sale a la vista. Su indignación por una mujer que le pide ayuda para llegar a casa a salvo entre los tiroteos, y su repentina oferta de acompañar a Bessie y Mrs. Gogan a saquear las tiendas, expone su fachada de pseudoconvicción nacionalista y valentía que

¹⁸ En su *Irish Citizen Army*, O'Casey explica: “[...] the most prominent members of the executive of the Volunteers were those who had done all they could to snatch from the workers the right to join the Trades Union [...]” (10)

Peter proyecta. Se observa en esta escena que no sólo carece de cualquier sentido de obligación nacionalista que lo impulse a luchar por su patria, sino que también carece de cualquier obligación moral y religiosa al no brindarle su apoyo a la mujer. A diferencia de Jack, quien da su vida por Irlanda, Peter no escucha el llamado de Cathleen Ni Houilihan y muestra su falsa convicción.

Mientras que ni a The Covey ni a Peter se les puede llamar personajes virtuosos, ambos representan actitudes reales que se sostenían sobre el alzamiento. Por un lado, como comenta McDonald, los socialistas en las obras de O'Casey expresan sus dogmas, pero no hacen nada para mitigar el sufrimiento de las heroínas. (93) Mientras que, por el otro, la bravuconería de hombres que presumen su patriotismo falso sólo hace del heroísmo de gente como Jack una burla. Ambas posturas son atacadas por su falta de acción y muestran la cobardía y cinismo de los hombres irlandeses.

c. Bessie Burgess

Por último, tenemos a Bessie Burgess. Una mujer brusca, independiente y obstinada que manifiesta sus pensamientos abiertamente. Ella no mide sus palabras y, debido a sus lealtades políticas y religiosas, se ve envuelta en constantes enfrentamientos con sus vecinos. Por su parte, Bessie forma parte de una minoría entre los residentes del *tenement* al ser la única protestante y *Unionist*. Incluso, parece que activamente busca cómo irritar a sus vecinos; sin embargo, mientras que su impetuosidad complica su vida en el *tenement*, al progresar la obra, llegamos a descubrir que este personaje es más de lo que aparenta ser.

En la obra, Bessie se vuelve la vocera *de facto* para los irlandeses a favor de la unión con Inglaterra y en completa oposición a los esfuerzos nacionales irlandeses. Las divisiones entre los que se oponían al gobierno soberano y los que estaban a favor de él también se reflejan en las afiliaciones religiosas. Los llamados *protestantes* eran más propensos de estar a favor del dominio inglés, y leales a Irlanda del Norte, mientras que los que estaban a favor de la independencia eran usualmente católicos y fieles a Dublín. Estas diferencias en

posturas políticas y religiosas crean el sectarismo que se hace notar en cada habitación del *tenement*¹⁹ y en la relación que Bessie tiene con sus vecinos.

En el tercer acto, al describir la reacción de Bessie hacia la rebelión, Mrs. Gogan exclama: “[...] She’s the right oul’ Orange bitch! She’s been chantin’ Rule, Britannia’ all th’ mornin’. (O’Casey, *Plough* 183) Este conjunto de ideales pone a Bessie en una oposición directa con los nacionalistas, sean fieles, como Jack, o falsos, como Peter. Y, muy a su pesar, ella no pierde ninguna oportunidad de restregarlo en sus caras, ya sea al recitar el himno británico, cantar “God Save the King” en la iglesia o arrojar insultos desde su ventana.

Sin embargo, a pesar de sus ideales políticos y religiosos, Bessie no es inmune al caos que la insurrección ocasiona. Su desdén hacia el conflicto es más fuerte que ella y no se puede detener: “You an’ your Leadhers an’ their sham-battle soldiers has landed a body in a nice way, havin’ to go an’ ferret out a bit of bread God knows where [...]” (O’Casey, *Plough* 186) El reproche de Bessie carece de simpatía por la causa y en ningún momento en la obra se le puede ver defendiéndola.

Aun así, pese a todas las discusiones y su extrema desaprobación, ella no abandona sus principios y extiende su mano a quienes la necesitan. En el tercer acto, después de que Jack ha abandonado a Nora en la calle, O’Casey incluye esta acotación:

[Bessie looks at Nora lying on the street, for a few moments, then, leaving the window, she comes out, runs over to Nora, lifts her up in her arms, and carries her swiftly into the house [...]] (O’Casey, *Plough* 197)

A diferencia de Peter y The Covey, Bessie se encarga, sin protesta alguna, de cuidar de Nora. “Por eso en *El Arador* [...] Bessie Burgess, no obstante, su fanatismo protestante, su malediciencia y sus provocaciones vecinales, es un magnífico tipo cordial que, en secreto, tiende un vaso de leche a la niña tísica y

¹⁹ The National Archive de Irlanda nos dice: “Poverty was the preserve of no creed, of course, Catholics, Protestants, Presbyterians, and Methodists shared the same streets, the same houses, eve the same rooms.”

que, a la hora de la verdad, se expone a las balas fugitivas –y acabará perdiendo la vida– por ayudar a sus semejantes.” (Guerrero 48-9)

Sí bien Bessie no es el personaje más acogedor del *tenement*, ella representa las actitudes de una minoría de dublinese de su época. Su flagrante lealtad a la unión británica y protestantismo al inicio de la obra la hacen conflictiva, pero no le impiden ser una mano amiga cuando se requiere. Curiosamente, es ella, el percibido enemigo de los nacionalistas y sus simpatizantes, quien ofrece su ayuda a costa de su propia vida.

ii. El ideólogo en *The Plough and the Stars*

Una de las peculiaridades de esta obra es que nunca queda claro cuál de los personajes es el protagonista o el personaje principal. Mientras que todos los personajes tienen valores morales e ideas tanto admirables como cuestionables, en ninguna medida se le da una superioridad moral o ideológica a uno sobre los otros. Incluso, ninguno de los personajes se libra de ser una víctima, de algún modo u otro, de la rebelión. En su estudio de las obras de Dostoievski, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bajtín argumenta que: “Todas las voces que tienen un papel realmente importante en la novela representan *convicciones* o *puntos de vistas sobre el mundo*.” (104) Con esto en mente, propongo que la falta de un protagonista se debe a que la intención principal de O’Casey es representar las diferentes convicciones y puntos de vista sobre la rebelión que él puede reunir en este particular *tenement* de Dublín. Entonces, al no dejar que ningún personaje (ni sus perspectivas) sea el centro de atención, O’Casey efectivamente evita establecer cualquier ideología como la justa y virtuosa, incluyendo la de él mismo.

En efecto, lo que O’Casey logra es una combinación de personajes diversos que representan a la gente real que vivía en los *tenements* de Dublín, y que, en las palabras de Bajtín, logra encapsular “el diálogo de su tiempo” a raíz de la pluralidad de voces, las cuales, a su vez los mismos personajes de la obra personifican. (24) A raíz de ello, las ideologías y convicciones que muestran los personajes de *The Plough and the Stars* son tan apegados a la realidad, que

muchos aplaudían la habilidad de O’Casey para representar fielmente a la gente y sus condiciones de vida en los *tenements* de Dublín a principios del siglo XX.

En las obras de Dostoievski, “[e]l héroe posee una autoridad ideológica y es independiente, se percibe como autor de una concepción ideológica propia y no como objeto de la visión artística conclusiva de su autor.” (Bajtín 57) Así, en la obra, O’Casey nos presenta personajes que no solo retan las perspectivas de los otros personajes, sino que también las opiniones del público contemporáneo y las del mismo dramaturgo.

Jack Clitheroe es un claro ejemplo de esto. Vemos cómo, aunque él es un integrante del ICA, él difiere con O’Casey en un punto crucial –el nacionalismo. En *The Irish Citizen Army*, O’Casey sostiene que: “Many, no doubt, preferred Caitlin ni Houlihan in a respectable dress than a Caitlin Ni Houlihan in garb of a working woman.” (9) Esta idea hace eco con Jack (y la congregación que escucha a la figura en la ventana). Tanto que, a diferencia de O’Casey, Jack y los hombres como él están dispuestos a sacrificarse por una causa que no necesariamente les beneficia.

Según Bajtín, la conciencia de los personajes aparece como una conciencia ajena, pero sin volverse objetual, no se cierra o viene a ser el simple objeto del autor. (59) Bessie Burgess es el mejor ejemplo de este concepto. Ella es completamente diferente a cualquier otro personaje, y no comparte ninguna afiliación política, religiosa o moral con ningún otro vocero dentro de la obra, incluyendo al dramaturgo. Esta diferencia hace que Bessie nos muestre otro mundo, otra perspectiva, distinta a la del resto de los personajes y O’Casey. Éste no usa a Bessie para alabar o criticar a los protestantes o los *unionists*, si no que deja que ella sea un personaje autónomo, que reacciona a su manera, sin las influencias personales del mismo dramaturgo.

Como ya se mencionó, Bessie no pierde ninguna oportunidad de externar su desdén por la insurrección, al grado que lanza insultos hacia los soldados nacionalistas:

Maybe yous are satisfied now; maybe yous are satisfied now. Go on an' get guns if yous are men –Johnny get your gun, get your gun, get your gun! Yous are all nicely shanghaied no; th' boyo hasn't a sword on his thigh now! Oh, yous are all nicely shanghaied now! (O'Casey, *Plough* 182)

En este extracto se hace notar las diferencias pronunciadas entre Bessie y O'Casey. Mientras ambos comparten la desaprobación hacia la rebelión, no se le puede imaginar a O'Casey insultando de tal manera a sus compatriotas. Siendo orgullosamente irlandés y un promotor y defensor de la cultura gaélica, en Bessie, O'Casey crea una mujer con sus propias convicciones que contrastan con las suyas. Al permitirle a Bessie tener sus propias opiniones, y al no criticarla directamente con sus propias palabras, ella evita convertirse en un objeto de las posturas morales y éticas del dramaturgo. Cualquier desaprobación de Bessie proviene de los otros personajes, los ideales que ellos representan y el mismo público, no de O'Casey.

Para Bajtín, la idea en las obras de Dostoievski funciona como un objeto de representación por medio de los personajes que aparecen en ellos. Estos personajes, consecuentemente, son gobernados por sus ideales, lo cual propicia una desintegración del mundo de la novela en una aglomeración de mundos organizados y constituidos por estos mismos personajes. (88) Bajo esta premisa, se puede apreciar la escena del bar en el segundo acto como una reunión de ideólogos devotos de la época. En esta escena, la mayoría de los inquilinos del *tenement*, incluyendo The Covey, Bessie y Peter, se han congregado para refrescarse con una cerveza. Mientras la figura en la ventana está predicando su retórica nacionalista afuera del bar, adentro los otros personajes empiezan a exponer sus propias ideas que contrarrestan o coinciden con los argumentos del orador.

La visión nacionalista que el orador sermonea cae en oídos fervientes como Peter y Fluther; sin embargo, cuando Bessie y The Covey se involucran, esta mezcla de ideologías empieza a entrar en conflicto. La pontificación de The Covey y sus ideas socialistas, y las burlas antagónicas de Bessie sobre la hipocresía de

los irlandeses sacan de sus casillas a los simpatizantes nacionalistas, y eventualmente todos son expulsados del bar. Retomando a Bajtín, al reunir todas estas perspectivas en una escena, en la cual ningún personaje sale como virtuoso, se logra escenificar la diversidad de mundos que existen dentro del macrocosmos que es este particular tenement.

El carácter polifónico de las obras de Dostoievski se distribuye en su habilidad de concertar una pluralidad de conciencias autónomas y sus mundos respectivos en una unidad suprema, que es la novela polifónica. (Bajtín 75) A este respecto, O'Casey es capaz de recrear este mismo efecto sobre un escenario. Las diferentes ideologías sociopolíticas de Dublín a inicios del siglo XX se pueden encontrar viviendo lado a lado en este tenement. Todos se encuentran en el mismo barco, y el público se vuelve testigo de cómo ellos enfrentan, bajo las ideas que los rigen, la tormenta que los envuelve. El espacio reducido del tenement da pie a los choques ideológicos que, a su vez, crean el discurso que empieza a desarrollarse entre los personajes de la obra, el público y, finalmente, con el mismísimo O'Casey.

III. Los choques ideológicos y el discurso que evocan

Para Bajtín, el discurso se vuelve una herramienta de suma importancia dentro de una obra polifónica. Como dice en su estudio sobre la poética de Dostoievski, no se trata de solo incluir una diversidad lingüística en una obra, sino como usar estas diversidades para crear un diálogo²⁰. Según Bajtín, los enunciados solo se vuelven dialógicos cuando son encarnados por un interlocutor; ya sea para asentar o contradecir con lo dicho. De tal modo que, si una idea se expresa en dos enunciados de dos sujetos diferentes, entre esos enunciados surgirán relaciones dialógicas (de asentimiento, confirmación, etcétera). (338-39) Bajo esta premisa, analizaremos los choques ideológicos que existen en *The Plough and the Stars*, y, consecuentemente, el cuestionamiento que O'Casey quiere hacer sobre la rebelión que subyace a la obra.

i. Jack y Nora Clitheroe

Cuando la rebelión empieza a infiltrarse en el hogar de los Clitheroe, el espíritu idealista de Jack renace y los miedos de Nora empiezan a materializarse. Con el llamado de Cathleen, vía el Irish Citizen Army, lanzado sobre ellos, ambos personajes echan andar una serie de conflictos que al final de cuentas derrotan a ambos. Al hablar sobre Nora, McDonald dice: “[...] Nora is disturbed by the facility with which Jack’s desires shift from her to his political ambitions [...]” (148). Lo cual provoca que queme el nombramiento de Jack, y demuestra su inquietud de perderlo nuevamente al ICA. El presentimiento de que las inclinaciones de Jack dependen más de cuestiones políticas que del hogar hace que Nora entre en un enfrentamiento con él para evitar su abandono.

Este acto de despecho de Nora funciona como un catalizador que incita el choque entre las diferentes posturas sostenidas por ambos personajes. Jack parece desconcentrado al no entender el motivo de Nora al quemar la carta, mientras que Nora tiene que defender sus acciones ferozmente para mantener,

²⁰ De acuerdo con Bajtín: “[Las relaciones dialógicas d]eben ser investidas por la palabra, llegar a ser enunciados, llegar a ser posiciones de diferentes sujetos, expresadas en la palabra, para que entre ellas puedan surgir dichas relaciones.” (338)

aunque sea la apariencia de un matrimonio. La ira de ambos personajes, sin embargo, no se puede contener. (*Removing her arms from around him, angrily, flaming up, fiercely y bitterly*). Con estas acotaciones, O'Casey puntualiza la tensión entre Nora y Jack. Ambos negándose a ceder. Jack defiende su posición, pero sus intenciones se ven expuestas cuando Nora le echa en cara su desinterés en ella: "Ay, you gave it up – because you got th' sulks when they didn't make a Captain of you. It wan't for my sake, Clitheroe." (O'Casey, *Plough* 150)

Mcdonald postula que "[...] when O'Casey's characters blind themselves to the 'real world' of domesticity and family obligation, they set about a train of events that ends in terrible tragedy." (96) Esto es lo que sucede con Jack y Nora. Ninguno de los dos se permite ser empático con el otro y la autoridad ideológica que cada personaje posee da lugar a que se aferren a sus posturas y que luchen de manera vehemente por lo que creen correcto. Jack sale del *tenement* con su cinturón Sam Browne y revólver, ambos símbolos de su identidad; y Nora avienta rencorosamente su nuevo sombrero, lo cual sirve como una analogía de la vida *perfecta* que ella misma ayuda a destruir.

Empero, Nora no se resigna a perder a su esposo y lucha por conservar su matrimonio, cueste lo que le cueste. En el tercer acto, Nora y Jack se vuelven a encontrar entre el bullicio de la rebelión cuando él, Brennan y Langon regresan al *tenement*. Por medio de su fuerza física, sus palabras, súplicas y muestras de amor, Nora hace lo que se le ocurre para evitar que Jack regrese a la batalla y proclama: I'm your dearhest comrade; I'm your thruerst comrade [...]" (O'Casey, *Plough* 195). Esta afirmación encapsula las motivaciones de Nora; ella es una esposa, ante todo, y la pérdida de su esposo solo provoca la pérdida de su propia identidad. Según Guerrero: "El amor de sus heroínas es visceral, entrañable, como propio de mujer." (50) Y esto se ve expuesto en la necesidad de Nora en conservar su matrimonio, tanto que se arriesga a salir a las barricadas en busca de Jack.

El clímax del enfrentamiento entre estos dos personajes sucede cuando Jack se entera de la imprudencia de Nora en buscarlo.

Clitheroe (in fear her action would give him further shame). What possessed you to make a show of yourself, like that? ... What way d'ye think I'll feel when I'm told my wife was bawlin' for me at th' barricades? What are you more than any other woman? (O'Casey, Plough 196)

La furia y vergüenza de Jack no le permite reconocer las acciones de Nora como valientes o impulsadas por amor. Su orgullo nacionalista es más fuerte y lo ciega ante el dolor real de su esposa. He aquí donde resalta el choque entre estas dos posturas ideológicas. Jack no logra comprender porque Nora insiste en impedir su sacrificio y, por el otro lado, Nora no comprende porque su esposo se aferra a luchar. Su egoísmo la ciega al heroísmo desinteresado que su esposo está mostrando. Ella siente el abandono y la pérdida de su vida *perfecta*.

La relación de estos dos personajes permite que O'Casey cree un dialogo entre dos ideologías encontradas y pone sus posturas a prueba al encarar el levantamiento que se impone entre su matrimonio. El egoísmo de Nora resalta las acciones altruistas de Jack, mientras que el idealismo de Jack resalta el dolor y sufrimiento que su actitud provoca. La verdad que se revela en este diálogo es que ni uno ni el otro tiene la razón. Jack muere un mártir, sin haber logrado su fin y Nora pierde la cordura. Ambos sufren a costa de sus posturas y vemos las consecuencias que incurren estos personajes al aferrarse a las ideas que representan mientras se enfrentan a la rebelión.

ii. Bessie y el público irlandés

Cuando O'Casey presentó su obra en el Abbey Theatre por primera vez, diez años después del Easter Rising, la memoria de los sucesos aún estaban frescas en las mentes de la gente que lo sobrevivió. Los recuerdos conmovedores y dolorosos, y la naturaleza antagónica de la unionista, protestante y orange Bessie, trabajan en tándem para crear el choque de ideologías que existe entre Bessie y el público irlandés y, por ende, engendra el diálogo entre personaje y público.

En muchos aspectos, la hostilidad entre Bessie y sus vecinos se puede interpretar como una alusión a la animosidad entre Inglaterra e Irlanda. La lealtad de Bessie hacia la corona inglesa no solo representan los muchos irlandeses que pensaban como ella, sino que también ayuda en crear otro punto de vista hacia el Alzamiento. De acuerdo con Bajtín: “La sín crisis era una confrontación de diversos puntos de vistas sobre un objeto determinado.” (29) Es decir, la yuxtaposición de diferentes discursos u opiniones sobre un tema. Por ello, Bessie funciona en la obra como un actor de sín crisis, al proporcionarle al espectador una noción diferente de lo que significa y representa la rebelión.

La primera confrontación entre Bessie y el irlandés nacionalista ocurre en el segundo acto. En medio del sermón político de la figura en la ventana, Bessie reprocha la falta de apoyo irlandés para Bélgica, mientras la primera guerra mundial hace estragos a Europa.

Bessie (speaking to the Covey, but really at the other party). I can't for th' life o' me undherstand how they can call themselves Catholics, when they won't lift a finger to help poor little Catholic Belgium. (O'Casey, Plough 168)

Su comentario expone la hipocresía de los irlandeses católicos. Más allá de unirse a las escasas tropas de Irish Volunteers, quienes estaban luchando en Europa, muchos optaron por abstenerse del conflicto y no pelear bajo un estandarte inglés, aun cuando un aliado católico estaba necesitado. Descubrimos, en la obra, que el hijo de Bessie está luchando en la guerra y ella se enorgullece por ello; sin embargo, muchos irlandeses no lograron ver este sacrificio de la misma manera. Este choque inicial establece el motivo subyacente de hipocresía y cobardía que Bessie empieza a destapar.

La clara oposición entre la ideología de Bessie con la de los típicos irlandeses católicos nacionalistas nunca es sutil, especialmente cuando ataca a los soldados. Al ver que Jack y Brennan regresaron al *tenement*, Bessie grita: “Th' Minsthrel Boys aren't feelin' very comfortable now. Th' big guns has knocked all th' harps out of their hands.” (O'Casey, *Plough* 194) Como si el mismísimo rey de Inglaterra estuviera retándolos, se prefigura la inevitable derrota del ejército

irlandés, y es aquí cuando Bessie disminuye la importancia del idealismo nacionalista que incitó la rebelión. La humillación que podrá sentir un simpatizante nacionalista no se pasa por alto.

Empero, no es hasta el tercer acto que Bessie suelta su crítica más fuerte y logra desmitificar el mito de Cathleen Ni Houlihan:

Yous are all nicely shanghaied now! Sorra med th' lasses that have been kissin' and cuddlin' their boys into th' sheddin' o' blood! ... Fillin' their minds with fairy tales that had no beginnin', but, please God, 'Il have a bloody quick endin'!... (O'Casey, *Plough* 184)

Como hemos visto a lo largo de la obra, O'Casey no pasa este mito por alto. En efecto cualquier irlandés, en especial los asistentes frecuentes del Abbey, estaba bien familiarizado con este mito, y, por ende, al distorsionarlo en un cuento de hadas que termina en muerte en vez de un final feliz, Bessie es capaz de exponer el mito por lo que es: un sacrificio bajo el manto de un ideal fantástico. Bessie, al ser inmune a la fantasía, puede ver a través de la ilusión.

Aunque para muchos espectadores irlandeses, el personaje de Bessie pueda no gustarles, esto no disminuye su importancia en la obra. Ella es la voz de la oposición, de sín crisis y del realismo fuera del idealismo nacionalista irlandés. El cinismo de Bessie contrarresta los ideales románticos de los nacionalistas, y es por medio de esta fricción que O'Casey logra crear un diálogo con el público irlandés y provocar un diálogo interno dentro de sí mismos sobre sus propias ideas y convicciones, en especial con el mito de Cathleen Ni Houlihan.

iii. La figura en la ventana y The Covey

La figura en la ventana en el segundo acto vocea la retórica de una ideología apasionadamente nacionalista. Él es la voz representativa de los líderes del Alzamiento y la lucha por la emancipación de Irlanda. El contraste entre este personaje y los demás se ve claramente en su manera de articular sus palabras. Ya se notó que los personajes del *tenement* ocupan una jerga más coloquial, pero, la figura, en cambio, usa un inglés estándar en su discurso político. Esto

inmediatamente lo distingue de los demás. Su ideología se ve manifestada en su manera de hablar y, consecuentemente O'Casey logra distanciar (lingüísticamente) a esta *figura* de los otros personajes, e incluso del mismo espectador. Este distanciamiento también se hace evidente, de manera más visual, al hacer este personaje una sombra en la ventana.

Los distanciamientos lingüísticos y físicos crean una ideología externa al *tenement*; sin embargo, esta ideología influye en la de los demás, y es innegablemente la causa del conflicto central de la obra, ya que los diálogos que surgen debido a la ideología de *la figura* varían entre los que lo apoyan y los que están en completo desacuerdo. La participación de *la figura en la ventana* es un tipo de estilización²¹ por arte de O'Casey. Él toma prestado el estilo de los líderes como Patrick Pearse, y lo usa para sus propios fines; de tal modo que en el discurso de *la figura en la ventana* (en conjunto con los otros personajes en escena), se puede percibir como O'Casey está propiciando otro diálogo más²².

La figura en la ventana no interactúa con los otros personajes. Sus palabras son más interjecciones entre momentos de silencio en el bar en donde se encuentra la mayoría de los inquilinos del *tenement*. Esto también funciona como un mecanismo de distanciamiento y les permite a los otros personajes reaccionar a sus palabras, en vez de tener un intercambio directo. El diálogo que *la figura* tiene con los otros personajes es de manera interna, y ellos manifiestan su postura e ideología con lo que dicen y hacen después de escucharlo. Mientras que unos celebran sus palabras, otros externan abiertamente su inconformidad.

La figura tiene cuatro participaciones a lo largo del segundo acto, y habla sobre el deber que todo irlandés tiene por su patria. Le pide a la gente que se acostumbre a las armas, a la pérdida de sangre y a la guerra. Afirma que la guerra no es algo para temer, sino algo que debería ser bienvenido. Hace un llamado a

²¹ Bajtín habla sobre la estilización, y cómo el estilizador aprovecha la palabra ajena en el mismo sentido que sus propias aspiraciones. Lo que al estilizador le importa es el conjunto de procedimientos del discurso ajeno, precisamente en cuanto expresión de un peculiar punto de vista. (348)

²² De acuerdo a Bajtín: "La actitud del autor no penetra en el interior de[el discurso de un personaje]; el autor lo observa desde el exterior. (348)

los irlandeses a ser valientes y aprovechar la guerra en Europa para luchar por la independencia de Irlanda. "Bloodshed is a cleansing and sanctifying thing, and the nation that regards it as the final horror has lost its manhood." (O'Casey *Plough* 162) El mito de Cathleen Ni Houlihan permea las palabras del orador y esto llega a los sentimientos e ilusiones de todo irlandés nacionalista.

Como el personaje de Bessie, The Covey también funciona en la obra como un actor de síncretismo. Su visión del mundo y de la guerra es singular, y se ve en una oposición ideológica directa con *la de la figura en la ventana* y, por ende, sus seguidores (Jack, Peter, Fluther). En el segundo acto, O'Casey yuxtapone la ideología de *la figura en la ventana* con la del Covey, lo cual provoca varios choques dentro del bar. The Covey incita al primero al ridiculizar a Peter por su vestimenta y dice:

When I think of all th' problems in front o' th' workers, it makes me sick to be lookin' at oul' codgers goin' about dhressed up like green-accoutred figures gone astray out of a toyshop! (O'Casey, *Plough* 169)

Como ya se expuso en el capítulo anterior, Peter funciona como una figura caricaturesca que se viste con atuendos tradicionales a pesar de no tener alguna convicción seria por la causa. Es precisamente esto lo que The Covey puntualiza con su comentario. Los seguidores de *la figura en la ventana* son personas como Peter, quienes son seducidos por el fervor del discurso nacionalista y bélico, pero que a su vez no asimilan la gravedad de dicho discurso. Como buen muñeco de cuerda, Peter se deja llevar por lo que el orador dice sin pensar realmente en lo que propone. Como bien dice McDonald:

Discarding his political radicalism of the domestic haven of naturalist drama, [O'Casey] reaches for a humanistic indictment of dangerous delusion, aimed at gullible guttersnipes who believe the bombastic rhetoric visited on them by starry-eyed ideologues. (140)

En cambio, The Covey está consciente de que su ideología no coincide con la del orador, y se niega ser seducido por una revolución de la cual él no está

convencido. Él es capaz de ver la postura presuntuosa de personas como Peter; y en vez de ser un borrego ingenuo más de la lucha nacionalista, la critica. El diálogo que surge de esta crítica asume no solo las diferencias políticas entre los mismos irlandeses, sino que puntualiza (de manera paradójica ya que The Covey también está siendo seducido por otro ideólogo) en la idea de que uno debe estar consciente al asumir una ideología, y no dejarse llevar por las emociones y tradiciones.

Se ha dicho que el orador es un retrato de Patrick Pearse, quien no solo fue el mando supremo de la resistencia en el Alzamiento, sino también escribía versos patrióticos e incluso leyó la proclamación de la república irlandesa al iniciar el Alzamiento. La educación y elocuencia del orador ya se comentó y se ve reflejada en Pearse –quien antes de ser un militante, era un poeta y erudito.²³ Por su parte, The Covey representa a gente como James Larkin, quien organizó the Irish Transport and General Workers' Union y también fue líder del Irish Citizen Army. Según State: “Uninterested in nationalist issues, [Larkin] espoused only the causes of workers' rights to be advanced by whatever means necessary, including violence.” (225) El diálogo que ambos personajes engendran da raíz a la fricción que llegó a existir entre militantes nacionalistas y socialistas dogmáticos en Irlanda, algo que O'Casey conoce bien de primera mano.

El enfrentamiento entre Fluther y The Covey en el bar sirve para representar el conflicto de ideologías entre militantes y socialistas. Cuando Fluther le muestra a The Covey y Rosie su herida de guerra por participar en un mitin de los laboristas, The Covey inmediatamente se burla diciendo: “[The bobby] must ha' hitten you in mistake. I don't know what you ever done for th' Labour movement”. (O'Casey, *Plough* 174) No negamos que Fluther haya ido a dicho mitin laboral, ni que pertenezca a un sindicato, pero cabe pensar que con Fluther ocurre algo semejante a lo que ocurre con Peter.

²³ State hace un listado de poetas y eruditos que escribían versos patrióticos en irlandés en el cual incluye a Pearse, y añade: “Modern Irish-language poetry begins with Pearse and his contemporaries. Pearse's hope that poetry in Irish would be grounded not only in an in-depth knowledge of Irish traditions but also in contemporary European trends would become fully evident by the mid 20th century.” (221)

Se expuso que Peter es un borrego que sigue el llamado del pastor, y puede que lo mismo ocurra con Fluther, solo que su pastor es un líder laborista como Larkin²⁴. Al no entender los tecnicismos que The Covey le lanza, Fluther muestra su ignorancia en cuanto al movimiento al que pertenece. Él, como Peter, es muñecos de cuerda que sigue ciega y fielmente a su pastor. Como expone O'Casey:

For many years to come the Irish people will follow leaders rather than principals, and in Larkin Labour had a leader for whom the Irish rural workers were waiting. (ICA 34)

Por el otro lado, tenemos a The Covey, que, aunque sabe del movimiento socialista, tampoco vive sus creencias a pie de la letra. Fluther, a final de cuentas, es un trabajador, y al encasillarlo como un ignorante y persona *non grata* estropearía el movimiento socialista y laborista. Estos movimientos trabajan para el bien del pueblo, y al denigrar a alguien como Fluther va en contra del propósito del movimiento.

Aunque The Covey no sea un personaje simpático, su oposición ideológica con *la figura en la ventana* introduce un diálogo de ideologías políticas y de consciencia. Al ser un actor de sín crisis, como Bessie, The Covey está en posición de proponer otra solución para los problemas en Irlanda. Él promueve una reforma social por encima de un golpe de estado. La liberación que él propone es una en la cual el proletario es prioridad y no Cathleen Ni Houlihan. Por otra parte, también sirve para exponer la incredulidad de los irlandeses. No por nada llama a Peter *un muñeco de cuerda*, y es esta crítica la que hace ruido con la ideología de *la figura en la ventana*. Al no dejarse llevar por el idealismo del orador, The Covey muestra el fanatismo que existe en ideologías que se basan en ideales sentimentales.

²⁴ Recordemos que, para el tiempo del Alzamiento, The Irish Citizen Army se unió a la resistencia, organización que tuvo a Larkin y James Connolly como líderes.

iv. O'Casey y el simpatizante del Alzamiento

En su trabajo sobre el deliro y la desilusión en las obras de O'Casey, McDonald dice: "Formed by these events [War of Independence, the Civil War, the Easter Rising, and World War I] O'Casey's vision is also manifest in his dramatic representations of them." (88) Lo cual implica que los choques ideológicos que vemos en *The Plough and the Stars*, se pueden atribuir a la ideología del mismísimo O'Casey. Bajtín menciona que, aunque el autor les dé una cierta autonomía a sus personajes, esto no significa que su visión del mundo no esté presente:

Ante todo, se trata de una libertad e independencia con respeto al autor en la misma estructura de la novela, o, más exactamente, con respeto a las determinaciones exteriorizantes y concluyentes que el autor suele llevar a cabo. Lo cual no significa, por supuesto, que el héroe se evada de la intención del autor; su independencia y libertad forman parte precisamente de la intencionalidad de éste. (Bajtín 70)

De este modo, O'Casey utiliza la polifonía para transmitir su propia ideología por medio de sus personajes, estén ellos de acuerdo con él o no. Gracias a este recurso literario, O'Casey, como los otros personajes, logra establecer un diálogo que, en su caso, se ve dirigido al simpatizante del Alzamiento.

Antes de ser un dramaturgo, O'Casey era miembro fiel del movimiento laborista y del Irish Citizen's Army (ICA), y consecuentemente, se oponía a cualquier lucha nacionalista. En sus *Autobiographies*, Sean²⁵ relata cómo renuncia a su trabajo por no querer firmar un documento en el cual admite el rechazo y la no afiliación con Jim Larkin y el sindicato ITGWU.²⁶ No sorprende entonces que O'Casey utilizara a The Covey como su representante en la obra para provocar al

²⁵ Johnny "Sean" Casside es el personaje principal de las *Autobiographies*, de Sean O'Casey. Esta obra está escrita en tercera persona, y Sean Casside se convierte en una imagen de creación propia del mismísimo autor.

²⁶ "In August 1913 William Martin Murphy (1844-1919), president of the Dublin Chamber of Commerce and, as such, head of the Employers' Federation, dismissed 40 men for their membership in the ITGWU and went out to organize a lockout against workers who refused to pledge not to join the union. Union leader Jim Larkin urged members not to comply." (State 227)

espectador, y transmitir su percepción del movimiento laborista, en el primer acto. En *Autobiographies*, O'Casey menciona la llegada de dicha bandera al ICA de tal modo:

Jim Larkin it was who first said that the Citizen Army should have a banner all on its own, its pattern and sign away from the painted commonplace ones of other national and labour bodies, its symbols showing labour's near and higher ideals. (O'Casey, *Drums* 612)

Entonces, cuando The Covey observa que se está ocupando para fines nacionalistas, con justa razón se siente ofendido. Lo laborista y lo nacionalista siguen ideales distintos y, a fin de cuentas, son incompatibles. O'Casey declara "Years of National propaganda overcame the influence that had been exercised upon [worker's] minds by the fierce teachings of Jim Larkin and the quiet but equally effective reasoning of Jim Connolly[.]" (O'Casey, *ICA* 10) al ver que los trabajadores preferían a los National Volunteers sobre el ICA. Esta preferencia implica que había una clara distinción entre ambas ideologías. Incluso, O'Casey llega a acusar a Connolly por abandonar los principios laboristas por principios nacionalistas al acercarse el Alzamiento:

The high creed of Irish Nationalism became [Connolly's] daily rosary, while the higher creed of international humanity that had so long bubbled from his eloquent lips was silent forever, and Irish Labour lost a Leader." (O'Casey, *ICA* 41)

Por ende, O'Casey empieza a exponer las diferencias entre cada corriente al progresar la obra, y coloca los cimientos para su diálogo con el simpatizante de la rebelión. Debido principalmente por la mezcla de ideologías, O'Casey se ve forzado a romper su conexión con el ICA, y muchas de sus disputas con la organización y sus miembros se abordan en *The Plough and the Stars*.

Entre los desacuerdos que existían entre O'Casey y el ICA, estaba el uso de los uniformes. En *Drums under the Windows*, Sean menciona:

He argued incessantly and insistently that neither uniforms nor brassards would be of use to them in securing treatment of belligerents when waging war against the British. You will simply be, he said, no more to them than decorated rebels. On the contrary, they will be a greater danger in so far as they would unmistakably reveal the presence of a foe. They would be far safer in their ordinary clothes[...] (610)

De acuerdo con O'Casey, los uniformes presentaban un peligro con respecto a la lucha con Inglaterra. Mrs. Gogan anticipa lo dicho en el segundo acto haciendo una metáfora entre las plumas en los uniformes de los Foresters y los rebeldes:

Th' loveliest part of th' dhress, I think, is th' ostrichness plume....When yous are goin' along, an' I see them wavin' an' noddin' an' waggin', I seem to be lookin' at each of yous hangin' at th' end of a rope, your eyes bulgin' an' your legs twistin' an' jerkin', gaspin' an' gaspin' for breath while yous are thryin' to die for Ireland!" (O'Casey, *Plough* 167)

La predicción de Mrs. Gogan anuncia la muerte de los rebeldes; y aunque había un razonamiento válido²⁷ en cuanto al uso de los uniformes, sin duda, éstos – como bien dice O'Casey– hicieron el enemigo de Inglaterra más evidente y fácil de identificar.

En el último acto, O'Casey continúa avanzando con el tema del uniforme. Después de escapar de los disparos, el capitán Brennan opta por deshacerse de su uniforme para sobrevivir: "There's no change o' slippin' back now, for th' military are everywhere: a fly couldn't get through. I'd never have got here, only I managed to change me uniform for what I'm wearin'..." (O'Casey, *Plough* 207) Y nuevamente se ve cómo la preocupación de O'Casey por los uniformes se valida en la obra.

²⁷ "[Larkin] told those present that steps would be taken to provide a standard uniform for the army, as this feature would tend towards keeping the men together and infuse them with a sense of dignity that would be lacking if they were dressed in the nondescript garments of civilian life." (O'Casey, *ICA* 12)

Otro punto de conflicto para O'Casey fue la estrategia militar, como se puede ver en *Drums*. Sean cree que Inglaterra es una fuerza insuperable para los irlandeses en combate tradicional, y la estrategia debe ser más *strike and dodge*, *dodge and strike*. En la visión de Sean, la insurrección es en vano, ya que los irlandeses no tenían el poder para ganar:

These uniformed batches of men attacking, holding, and defending particular positions couldn't hope to measure themselves against the heavy forces that would be sent out to down them. Once they were cut off, they were as good as gone. The arrangements were too open, and the idea that the British wouldn't use cannon, vouched for by Connolly, Pearse, and others, maddened Sean. (O'Casey, *Drums* 648)

Sobre este punto, O'Casey utiliza a Bessie como su representante en *The Plough and the Stars*. En el tercer acto ya vimos como Bessie se burla de los soldados al decir que las grandes armas los despojaron de sus arpas, y se dirige a Brennan: "An' th' profesor of chicken-butcherin' there, finds he's up against somethin' a little tougher even than his own chickens, an' that's saying a lot!" (O'Casey, *Plough* 194) Estos comentarios de Bessie evocan la intuición de O'Casey sobre la eventual pérdida por parte de la resistencia. Esta escena en el tercer acto deja claro que O'Casey tenía razón en decir que el Alzamiento sería inútil en un enfrentamiento directo con Inglaterra.

Estos desacuerdos ideológicos con la ICA se vieron culminados en su animosidad con la Condesa Markievicz, a quien O'Casey evidentemente no creía entregada a la causa de los laboristas. En *Drums under the Windows*, Sean describe a la condesa como un arlequín corriendo por todos lados. Menciona que él jamás la vio hacer algo que se le pudiera llamar trabajo, y cuando había un fotógrafo presente, ella estaba siempre lista para salir en la foto trabajando –lo cual perpetuaba el mito de que ella era devota a la lucha de los pobres. Tanto era el desdén de Sean hacia la condesa que escribe esto sobre ella:

Countess Markievicz lagged far behind Maud Gonne in dignity, character, and grace, and couldn't hold a candle to her as a speaker. Her passionate

speeches always appeared to be strained, and rarely had any sense in them; and they always threatened to soar into a still-born scream. (O'Casey, *Drums* 596)

La enemistad con la condesa resultó en la renuncia de O'Casey del ICA, y todo a causa del choque recurrente entre laboristas y nacionalistas. Mientras que O'Casey cree problemático que la condesa esté íntimamente conectada al ICA y los Volunteers, los otros miembros del comité directivo del ICA no lo ven así. La partida de O'Casey del ICA resulta en su desaprobación del Alzamiento y el tema principal de *The Plough and the Stars*: la violencia sin sentido es el último choque de ideas entre O'Casey y el simpatizante del Alzamiento.

Al usar el término “violencia sin sentido”, se alude a dos aspectos. La primera es la falsa ilusión propagada por las fuerzas nacionales que usan la violencia para sus propios fines. Del otro lado tenemos las consecuencias de esta falsa ilusión, que termina con el sufrimiento y la muerte de gente inocente. Ambos aspectos se ven claramente en *The Plough and the Stars*, y tanto los personajes, como el dramaturgo, son afectados por uno u otro aspecto, o –incluso– por ambos. De acuerdo con McDonald: “The Dublin Trilogy teaches us to avoid the dangers of political idealism through a demonstration of the terrible destruction these ideals cause to the hearth-and-home humanity usually represented by the women.” (137)

Si nos enfocamos en el primer aspecto de este planteamiento, la falsa ilusión, vemos con más claridad los motivos de personajes como Jack Clitheroe e incluso The Covey. Ellos se ciegan a la realidad que está en frente y se dejan envolver por el dogma de sus líderes. En el caso de Jack, él toma un rol activo en la violencia que se desata con el Alzamiento, y decide (sin el consejo de nadie) abandonar a Nora, y finalmente morir por Irlanda. Por su parte, The Covey no forma parte de la violencia, pero es un espectador que no hace nada fundamental para apoyar a los afectados por el Alzamiento. Al dejarse influenciar por el idealismo político, ambos hombres ayudan a generar la violencia del Alzamiento.

Las consecuencias de la falsa ilusión permean la obra, en especial con referencia a las mujeres. Bessie, quien decide cuidar de Nora, a pesar de sus

diferencias, es asesinada. Nora pierde la cordura al ser abandonada por su esposo. Incluso, Mrs. Gogan pierde a su hija por falta de atención médica entre tanto caos. Ni siquiera los hombres logran evitar las consecuencias al ser detenidos en una iglesia bajo la sospecha de ser francotiradores de las fuerzas nacionalistas. En un retrato macabro de Dublín después del Alzamiento, Sean (en *Drums under the Window*) relata:

A rare time for death in Ireland; and in the battle's prologue many a common man, woman, and child had said goodbye to work and love and play; and many more in an hour or so would receive a terse message that life no longer needed them. (661)

El simpatizante con el Alzamiento argumentará que hombres como Jack son héroes que murieron luchando por Cathleen Ni Houlihan, pero dejan de lado la destrucción y el dolor de mucha gente inocente que no participó en el Alzamiento. Según McDonald: “Ostensibly, *The Plough and the Stars* is a rebuttal of the myths—especially the Cathleen Ni Houlihan myth—underlying the Rising.” (212) No todos los irlandeses estaban de acuerdo con un golpe de estado, como vemos con personajes como Nora y The Covey. Ni siquiera todos los irlandeses escucharon el llamado de Cathleen Ni Houlihan, como vemos en la cobardía de Peter y Fluther.

Con el uso de la polifonía, O'Casey logra diseminar su propia ideología dentro de la obra, y a su vez crea un diálogo con el simpatizante del Alzamiento. O'Casey no critica ni favorece directamente a ninguna ideología en la obra, y deja que los otros ideólogos muestren lo que él mismo cree. Las decisiones de cada personaje y lo que dicen, gracias a la autonomía del autor, ayudan a crear la visión de un mundo donde la violencia sin sentido tiene un costo muy alto.

Como bien estipula Kiberd: “La crítica más insidiosa de O'Casey a los rebeldes fue permitirles aparecer muy poco en el escenario, como sugiriendo la irrelevancia de sus ideas elevadas para las necesidades reales de los pobres de las ciudades.” (255) El diálogo creado expone al simpatizante con verdades brutales como la muerte de la misma gente que la insurrección pretendía

defender, la encarcelación y maltrato de gente ajena al Alzamiento a manos de los británicos, y la destrucción de la prosperidad irlandesa por el daño colateral de negocios y la infraestructura de la ciudad. En fin, O'Casey cree que es importante encarar las realidades de la guerra ante los ilusos idealistas que creen que su causa es justa y se sobrepone sobre cualquier daño colateral, sea material o humano.

Conclusión

Las ideas de Bajtín sobre la polifonía nos han permitido contemplar a los personajes de O'Casey como más que una representación fiel del *Slum Irish* del siglo XX. Con la teoría de Bajtín, se puede percibir las ideologías y perspectivas que están detrás de las acciones y palabras de los personajes en *The Plough and the Stars*. Consecuentemente, las ideologías discursivas que se presentan en la obra nos hacen cuestionar no solo la insurrección como tal sino también las causas e ideales subyacentes. El sufrimiento de la gente de los *tenements* no queda en el plano abstracto, sino se ve puesto en escena para retar al espectador y al lector a enfrentarse con la realidad.

El nexo entre *The Plough and the Stars* y la vida cotidiana en los *tenements* se ve concretado por O'Casey mediante la escenografía, la jerga coloquial del lugar y el uso de personajes y eventos reales del Alzamiento. Al reunir todos estos aspectos en escena, O'Casey logra traer un *tenement* ficticio al mundo real apelando a las referencias culturales, lingüísticas e históricas de su público. Su cercanía con los *tenements* y con los actores principales de la rebelión le da a O'Casey una ventaja singular y única de recrear los *tenements* de Dublín.

Sin embargo, el cuestionamiento que O'Casey intenta hacer no puede sustentarse exclusivamente en la verosimilitud de la obra. Al percibir a los personajes como representaciones fieles del proletariado irlandés, O'Casey nos permite explorar las diversas ideologías y perspectivas que existían en este tiempo y lugar de la historia. Él recrea la ideología nacionalista en Jack Clitheroe, y la socialista en The Covey. Los ideales de unión con Inglaterra se exponen con Bessie Burgess, y el egoísmo con Nora Clitheroe y Uncle Peter.

Estos personajes con sus ideales y perspectivas representan al proletariado irlandés, y su agrupación polifónica en este *tenement* ordinario propicia los choques que hacen al espectador o lector enfrentarse a un diálogo con el texto, sus personajes y hasta con el mismo autor.

Se postuló que la intención de O'Casey fue cuestionar el idealismo detrás del Alzamiento de Pascua de 1916, y qué mejor manera de hacer esto que poner

a uno en una posición en la que sus propios ideales y perspectivas sean atacados, confirmados o cuestionados. Las trincheras contra el calor del hogar. El socialista contra el nacionalista; la unionista contra el fiel creyente en Cathleen Ni Houlihan; el simpatizante contra el escéptico. En *The Plough and the Stars*, hay una ideología para toda convicción y credo, y O'Casey hace que todas estas creencias sean cuestionadas por otra. Como dice Bajtín: “La categoría principal de la visión artística de Dostoievski no era el desarrollo, sino la *coexistencia e interacción*.” (96)

Como se ha expuesto a lo largo de este trabajo, el talento de caracterización que O'Casey poseía iba más allá de un nexo con la realidad; es, además, un medio para llegar al cuestionamiento de un suceso tan monumental como lo fue la rebelión de 1916. Los ideales de la lucha nacionalista que se propagaron con el mito de Cathleen Ni Houlihan se ven expuestos bajo un estallido de realismo. Por su naturaleza, la oportunidad que O'Casey nos proporciona para dar un vistazo a las implicaciones reales de tan noble causa nos hace cuestionar el idealismo de los simpatizantes de la rebelión.

Con esta nueva visión, en cuanto a los personajes de O'Casey, se podría analizar más a fondo las ideologías que prevalecían en esta época y hacer un análisis más crítico y analítico de los líderes y mártires que incitan y participan en estos enfrentamientos de ideologías y poder. Como dice Kiberd sobre O'Casey:

O'Casey tenía al menos una cosa en común con James Joyce: la convicción de que las canciones y las historias del pasado siempre exaltaban a la gente equivocada, a los que aplastaban y no a los aplastados. (260)

La guerra y la violencia nunca resuelve el problema subyacente en cualquier conflicto: la lucha por el poder. Por más incluyente y noble que sea una causa, siempre acabara en la muerte y el sufrimiento del pueblo que según ella está protegiendo. Esta visión me deja O'Casey, y al construir mis propias perspectivas estaré consciente de que éstas nunca serán absolutas e indiscutibles.

Bibliografía

Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trans. Tatiana Bubnova.

México D.F.: FCE, 2012.

Bowdre Jr., Paul Hull. *A Study of Eye Dialect*. Doctoral Diss. University of Florida,

1964. ufdcimages.uflb. Web. 9 Sep. 2018.

<<http://ufdcimages.uflb.ufl.edu/uf/00/09/79/22/00007/studyofeyedialect00bowdrich.pdf>>

Glietman, Claire. "Sean O'Casey". *Modern Irish Writers: A Bio-Critical*

Sourcebook. Ed. Alexander A. González. Westport: Greenwood P, 1997.
300-308.

Grene, Nicholas. *The Politics of Irish Drama: Plays in Context from Boucicault to*

Friel. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Guerrero Zamora, Juan. *Historia del teatro contemporáneo*. Barcelona: Clarasó,

1967.

Hickey, Raymond. *Irish English: History and Present-Day Forms*. Cambridge:

CUP, 2007.

Kearns, Kevin C. *Dublin Tenement Life: An Oral History*. Dublin: Gill Macmillan,

2014.

Kiberd, Declan. *La invención de Irlanda*. Trans. Gerardo Gambolini. Buenos Aires:

Adriana Hidalgo editora, 2006.

McDonald, Ronan. *Tragedy and Irish Literature*. New York: Palgrave, 2002.

National Archive. "Poverty and Health." *Ireland in the early 20th Century*. The

National Archives of Ireland. n.d. Web. 5 Jun. 2015.

---. "What was Dublin like in the Early 20th Century?" *Ireland in the early 20th*

Century. The National Archives of Ireland. n.d. Web. 5 Jun. 2015.

O'Casey, Sean. "Drums under the Windows." 1945. *Autobiographies 1*. O'Casey.

London: Papermac, 1992. (405-666).

---. *The Plough and the Stars*. 1926. *Three Plays*. New York: Macmillan, 1957.

131-218.

---. *The Story of the Irish Citizen Army*. London: Journeyman P, 1980.

Pearse, Patrick. "Heroism." Dublin: 1916. Speech. *Patrick Pearse*

Quotations. Web. 9 Sep. 2018.

<http://www.ricorso.net/rx/azdata/authors/p/Pearse_P/quotes.htm>

---. "The Coming Revolution." Dublin: Nov. 1913. Speech. *Patrick Pearse*

Quotations. Web. 9 Sep. 2018.

<http://www.ricorso.net/rx/azdata/authors/p/Pearse_P/quotes.htm>

State, Paul F. *A Brief History of Ireland*. New York: Facts on File, 2009.

Apéndice

A continuación, se puede observar las semejanzas entre las palabras de la figura en la ventana en la obra de O'Casey y los discursos de Patrick Pearse sobre el heroísmo y la guerra.

From *The Plough and the Stars*

Voice of the Man/Speaker.

It is a glorious thing to see arms in the hands of Irishmen. **We must accustom ourselves to the thought of arms**, we must accustom ourselves to the sight of arms, **we must accustom ourselves to the use of arms**. ... **Bloodshed is a cleansing and sanctifying thing, and the nation that regards it as the final horror has lost its manhood**. ... **There are many things more horrible than bloodshed, and slavery is one of them!** (O'Casey 162)

Comrade soldiers of the Irish Volunteers and of the Citizen Army, we rejoice in the terrible war. **The old heart of the earth needed to be warmed with the red wine of the battlefields**. ... **Such august homage was never offered to God as this: the homage of millions of lives given gladly for love of country**. And we must be ready to pour out the same red wine in the same glorious sacrifice, for without shedding of blood there is no redemption! (164)

The last sixteen months have been the most glorious in the history of Europe. Heroism has come back to the earth. War is a terrible thing, but war is not an evil thing. People in Ireland dread war because they do not know it. Ireland has not known the exhilaration of war for over a hundred years. When war comes to Ireland she must welcome it as she would welcome the Angel of God! (169)

From 'Patrick Pearse: Quotations'

Heroism [1916] 'The last sixteen months have been the most glorious in the history of Europe. Heroism has come back to the earth. On whichever side the men who rule the peoples have marshalled them, whether with England to uphold her tyranny of the seas, or with Germany to break that tyranny, the people themselves have gone into battle because to each the old voice that speaks of the soil of a nation has spoken anew. It is good for the world that such things should be done. **The old heart of the earth needs to be warmed with the red wine of the battlefields. Such august homage was never before offered to God as this, the homage of millions of lives given gladly for love of country.**' (Cited in Liam de Paor, 'The Great War', in *Landscape with Figures*, Dublin: Four Court, 1996, p. 147)

The Coming Revolution [Nov. 1913]: 'A thing that stands demonstrable is that nationhood is not achieved otherwise than in arms [...]. The vital work to be done in the new Ireland will not be done so much by the Gaelic League itself as by men and movement that have sprung from the Gaelic League or have received from the Gaelic League a new baptism and a new life and grace. **We must accustom ourselves to the thought of arms, to the use of arms.** We may make mistakes in the beginning and shoot the wrong people, **but bloodshed is a cleansing and a sanctifying thing, and the nation that regards it as the final horror has lost its manhood. There are many things more horrible than bloodshed; and slavery is one of them.**' (Quoted largely in Peter Costello, *op. cit.* 1977, p. 76; also in part in Patricia Bourden, *The Modern World in Evidence*, Dublin: Folens 1986. P. 47; also in Joseph Lee, *Ireland 1912-1985*, Cambridge 1989, p. 27, and Vivian Mercier, 'Irish Literary Revival', in W.E. Vaughan, ed., *A New History of Ireland: Ireland under the Union II, 1870-1921*, Vol. VI, Clarendon Press 1996 [Chap. XIII], p. 377, with ref. to Pearse, *Plays, Stories, Poems*, Dublin 1924, p. 44.)