

## La teoría de los modelos mentales y el fenómeno de la recepción dramática. Sobre el *fracaso* de J.M. Synge.

ENCARNACIÓN HIDALGO TENORIO

Dpto. de Filología Inglesa

Universidad de Granada

Campus de Cartuja

Granada - 18071

### RESUMEN

*En este trabajo se articula la aplicación de la teoría de los modelos mentales de Garnham a un material tan polémico como las obras de teatro de J.M. Synge, de cuyo análisis se pueden deducir los particulares procesos de interpretación de texto y discurso concebidos por la audiencia del Abbey Theatre a principios del siglo XX. El hecho más significativo derivado de los mismos fue su rotundo fracaso al ser llevadas a escena. La recepción por parte del público, en franca oposición a lo representado por aquella institución dramática, así lo dejó patente. Como se verá, las causas de este fenómeno se pueden reducir básicamente a las que siguen: por una parte, el choque de varios modelos mentales coexistentes y, por otra, la consiguiente inversión de estereotipos y la ruptura de la norma de una retórica tradicionalmente irlandesa que aquellas comedias supusieron.*

**PALABRAS CLAVE:** Crítica lingüística; teoría de los modelos mentales; socio-semiótica del teatro; recepción teatral; ruptura del estereotipo; literatura anglo-irlandesa, Abbey Theatre, J.M. Synge.

### ABSTRACT

*The aim of this article is to apply Garnham's mental models theory to the analysis of J.M. Synge's most controversial plays. By means of this it will be simpler to deduce through which processes of interpretation the audience at the Abbey Theatre rejected the subverted representation of a traditionally Irish rhetoric, which, on this occasion, had been embodied by the inversion of the very core of Ireland's most sacred stereotypes. The reason of the failure of this institution must be subsequently found in the clash between several coextensive mental models.*

**KEY WORDS:** Linguistic criticism; mental models theory; socio-semiotics of theatre; reception theory; deviation from stereotype; Anglo-Irish literature, Abbey Theatre, J.M. Synge.

El acierto de la psicología cognitiva al introducir el concepto de *modelos mentales* es más que de agradecer en el ámbito de la *psicolingüística*, pero también en el de áreas de estudio que, aun sin dedicarse en exclusiva al análisis de esta cuestión, se pueden beneficiar de sus planteamientos básicos con la aplicación de los principios generales de esta teona. Ése es nuestro caso. El punto de partida de la *teon'a atribucional*, o *teoría de las atribuciones*, de la que se deriva la idea de los modelos mentales, puede sernos de utilidad para acercarnos, desde una perspectiva menos encorsetada que algunas otras posibles, al problema de los procesos de emisión y recepción del fenómeno discursivo iniciado desde el *Abbey Theatre*.

El título de una de las monografías que mejor describen el estado de la cuestión es precisamente el de *Mental Models as Representations of Discourse and Text*. En ésta, Alan Garnham (1987) presenta el armazón teórico en el que se sostiene, formula casos prácticos, interpreta los resultados de algunos experimentos relacionados con la elaboración o particularización de los modelos mentales y, apoyándose en la evidencia empírica, articula un intento de desarrollo de una teona adecuada de comprensión del lenguaje. Garnham parte de la idea de que «*mental representations usually model aspects of the world rather than aspects of linguistic structure*» (p. 15), pero también sabe, y así lo dice, que, aunque no es el lenguaje mismo el que representa el mundo, es éste la única fuente externa «*for setting up a representation of a part of the world*» (p. 16). Esta teona suya, objetivista como es en el sentido de Lakoff (1987), se deriva de la expuesta por Johnson-Laird en 1983 pero se aparta de la misma al admitir que la realidad es en buena medida una creación mental.

El interés de la *psicolingüística* por explicar la construcción y la caracterización de las representaciones del mundo es consecuencia directa de su intento de establecer relaciones entre el lenguaje y el mundo en cuestión, a la manera de Montague y su semántica *modelo-teórica*. Con esta base, la propuesta del autor se concreta algo más. En sus palabras, el objetivo principal de su estudio es acertar a mostrar cómo la representación de un texto es un modelo de parte del mundo (p. 18); según esto, cree necesario considerar el procesamiento de la oración en su contexto con el fin de descubrir qué situación se está describiendo o, lo que es lo mismo, de construir una representación de esa situación (p. 19). A pesar de que la complejidad de esta hipótesis no disminuye con el desarrollo de su argumentación, sí es cierto que poco a poco se desvelan algunas ideas muy puntuales de una agudeza evidente. Esto mismo se puede decir de su descripción de *texto* y *discurso* en cuanto que «*encoded in mental models*» (p. 20) que, en su construcción y para su existencia, dependen tanto de información *lingüísticamente* convenida como de un conocimiento general del mundo, y cuya interpretación se ve afectada por el contexto.

Para explicar la teona de los modelos mentales, Garnham recurre a conceptos anteriores de escuelas de pensamiento más o menos cercanas en un repaso del avance logrado en el área con los estudios de semántica y pragmática, especialmente. Frege, Wittgenstein, Grice o Putnam, entre otros, con sus respectivas aportaciones, son objeto de su revisión crítica. Por ejemplo, sobre las máximas de Grice dice que su conocimiento influye en el modo en que las representaciones de los textos son construidas (p. 37), y de Putnam recoge sus conclusiones acerca de la naturaleza del significado en tanto que constructo que no está en la mente y en el que se incluyen los estereotipos (p. 38).

Las definiciones de los conceptos claves en tomo a los que se formula toda su teoría son atractivos y no siempre precisos. Por *representación* entiende «*a formal object standing in some relation, not necessarily that of physical similarity, to some other thing, often in the*

real world, that it stands for» (p. 42); por *modelo mental*, «a data structure, in a computational system, that represents a part of the real world or of a fictitious world» (p. 43); y, por *modelo discursivo*, en cuanto que concepto intermedio, no simplemente «a representation of a set of entities related to the topic of discussion», sino además «a model of how a person believes the world to be; including beliefs about what the other discourse participants believe» (p. 46).

La investigación sobre el tema a la que se refiere Garnham ha dado frutos interesantes pero no se puede decir que todos sean ni definitivos ni exhaustivos. Lo importante, sin embargo, no es tanto la formulación de unos principios determinados, como la consideración de una toma de postura intelectual, en este caso ecléctica, conciliadora y, sobre todo, revulsiva y comprometida. Está claro que esta teona abre un abanico importante de posibilidades explicativas, pero también que sólo es así en su planteamiento y con sus propuestas generales, ya que, al precisar algo más, se descubre el espejismo de su poder, un poder que creíamos haber identificado con un potencial descriptivo con apenas límites y que sólo es aceptable si adoptamos el sentido menos específico de su definición. La advertencia queda expresa. Nuestra interpretación de esta teoría es sólo una tentativa de reutilización de conceptos ya establecidos que, a juicio de los más ortodoxos, podna resultar escandalosa, pero que parece de indudable valor si es posible adecuarla al marco más complicado de la construcción de sentido a partir de unos modelos mentales pre-existentes que organizan la percepción y la recepción de un producto multidiscursivo como es el teatro. La flexibilidad con la que se formula este acercamiento se desprende, en parte, de algunas sugerencias expuestas por el propio Garnham. El autor recuerda que no hay necesidad de reducir los modelos mentales a la comprensión del discurso; cree que existen otras transacciones lingüísticas, caracterizadas en términos de interacción comunicativa, en las que se considera preciso conocer las creencias de cada una de las fuentes de recepción y emisión, o «linguistic devices», y crear un modelo de la situación descrita. El ejemplo con el que ilustra esta explicación no es definitivo, pero sí esclarecedor; según dice, el modelo «will contain a restricted set of entities, the characters and settings in a novel, for example, and a set of beliefs about the other [linguistic] device» (p. 47).

Los planteamientos básicos de la teona de Garnham son los siguientes. Por una parte, está seguro de que el contexto, que funciona a un nivel más global, selecciona un dominio limitado de entidades pertinentes para la interpretación de lo que se dice en un proceso discursivo concreto. Es consciente de que esa interpretación se inicia cuando comienza la conversación (si es que se trata de una conversación), y supone la construcción de una serie de modelos parciales durante el desarrollo de aquélla, «as a discourse progresses» (p. 137); y observa, en consecuencia, que si son parciales, se puede inferir que tales modelos han de estar abiertos a toda modificación dependiendo de su ajuste o desajuste con la información vertida en las secuencias posteriores. Por otra parte, de acuerdo con una definición aceptada del término, Garnham asume que todo modelo mental es la estructura con respecto a la que las unidades oracionales del discurso son interpretadas; en otras palabras, «[m]ental models are not merely translations of linguistic inputs into an internal representational system, say semantic markerese. They are interpreted data structures standing in well-defined relations to objects in the world» (p. 147). En cuanto al procesamiento de los mensajes y la correspondiente constitución del modelo, dice:

Hearers introduce new tokens if they cannot make sense of what has **been** said in terms of the tokens already in their models. At any point the set of tokens in a model represent the potential referents for expressions in the current discourse. Items not in the discourse model need **not**, in general, be considered. (p. 139)

Y, para terminar, señala cómo, mediante la inferencia, se completa el proceso de comprensión en el que uno de los participantes en el discurso se halla involucrado.'

Lo curioso de todo lo visto hasta aquí es que la imprecisión obligada de parte de las conclusiones de un estudio tan complejo como el acometido por Gamham da pie a una lectura abierta de las mismas y, por ende, a una apropiación legítima por parte de investigadores de otras áreas de los conceptos y presupuestos más originales descritos por el psicolingüista con el fin de completar hipótesis relacionadas, en nuestro caso, concernientes al descubrimiento de los mecanismos implicados en la producción de significado y, especialmente, en su comprensión. Percatado de este hecho, el autor incluye un capítulo final en el que, aparte de tratar cuestiones relativas a los últimos trabajos en este campo, refina algo más su idea de modelo mental en beneficio de nuestra perspectiva, además. Gamham entiende que el concepto de modelo mental es un término apropiado para las representaciones mentales que subyacen a todo razonamiento acerca del mundo, lo que implica que «*everyday world is to have a theory of how it works*» (p. 153). En el fondo, la cuestión gira alrededor del análisis de los procesos de recepción, comprensión e interpretación subsiguiente de texto y discurso como producto resultado de la incorporación a los mismos de mecanismos que auspicien el desarrollo de estrategias de formación de significado. Es a este nivel al que opera el **constructo** del modelo mental, que en conjunción con otros modelos, en especial los modelos de creencias populares, los modelos expertos y, sobre todo, los modelos culturales (cfr. Holland y Quinn, 1987), y, recurriendo también a la actualización de modelos mentales precedentes, desencadena operaciones empíricamente verificables de ordenación, selección y recuperación de información por medio de las que el sujeto receptor es capaz de comprender e interpretar el objeto de la emisión.

De entre las condiciones que facilitan la construcción del modelo mental, Gamham destaca tres: 1) la coherencia textual; 2) la continuidad referencial; y 3) la verosimilitud del texto, esta última dependiente de la relación establecida entre los hechos descritos y el modo en que suceden las cosas en el mundo (cfr. Gamham, Oakhill y Johnson-Laird, 1982; Johnson-Laird, 1983; Black, Freeman y Johnson-Laird, 1986). La función de estas entidades mentales, «standing for **things** in the world» (p. 165), no es otra que poner orden en el mundo, en la organización de su conocimiento y, en concreto, en la de la información sensorial ante la que se encuentra el sujeto receptor; y, a través de ellas, resolver el enigma de significado propuesto dentro de y por el proceso discursivo. Por eso, precisamente, nos parece válido expandir los términos de la formulación de esta teona y, así, enmarcar dentro de esta corriente explicativa la descripción del fenómeno de comunicación fallida propiciado por la supuesta incompatibilidad habida entre los diversos patrones conceptuales de categorización del mundo que se dio en el Dublín del Movimiento Dramático Irlandés.

Si recogemos y hacemos nuestra, con la precaución necesaria, una de las conclusiones a la que han llegado Holland y Skinner (1987) relativa a la consolidación de unos modelos culturales en diversos grupos sociales americanos constituidos en torno al concepto de sexo, no es muy difícil entender la adecuación de las premisas de la teona de los modelos mentales a nuestro objeto de estudio. Según la propuesta en cuestión se supone que, si se pretende constituir una comunidad más o menos unificada en sus valores y, de ese modo, generar actos comunicativos totalmente exitosos, la consideración de ciertos hechos conversacionales (conocidos o no), dentro de un proceso de comunicación, debe estar determinada por los principios rectores de un modelo cultural específico. En consecuencia, la introducción de términos desconocidos causará problemas, interferencias. En palabras de las autoras:

Talk about types, new or old, is assumed to be **talk** that can be interpreted according to the cultural model. Even if the individual manages to **think** "outside" the cultural model (which may in fact happen quite frequently), he or she still will face considerable difficulty in **communicating** the alternative models to other people. **Because** it provides the backdrop for interpreting and the conventions for talking about experiences, the cultural model is a social entity not easily **altered** by a single individual. (p. 106)

Así las cosas, nos disponemos a desentrañar nuestra idea de la teona de los modelos mentales y de la interpretación del discurso dramático como ejercicio de validación progresiva de las representaciones teatrales de hechos, relaciones, acciones y entidades con hechos, relaciones, acciones y entidades del mundo real en el que opera un modelo de sentido determinado. Con esta visión alternativa resulta de un atractivo más que palpable la toma en consideración de todo el proceso desencadenado a partir de la puesta en escena de obras de teatro como *The Playboy of the Western World* de John Millington Synge.

La historia en la que se ven envueltos Christy Mahon, Pegeen **Mike**, la viuda Quin, el viejo Mahon, Shawn Keogh, Michael James y todo el Condado de Mayo en *The Playboy of the Western World* es curiosa, extraña, e increíble, según el canon de la moral conservadora imperante; **irrisoria**, simple y comedida, en comparación con los sucesos míticos de los que se nutría la tradición celta y, a través de ella, la memoria colectiva irlandesa. El joven Christy se jacta ante un pueblo **ávido** de emociones y novedades de un acto criminal, un parricidio, que llega a **cometer** tres veces sin el resultado esperado. Entre tanto, su figura se ha engrandecido y, con ello, la forma de relacionarse con él por parte de los demás ha sufrido una modificación apreciable.

Las fuerzas participantes en los sucesos acontecidos a lo largo de más de una semana del mes de enero de 1907 (conocidos por el apelativo de *Playboy riots*), pertenecían **grosso modo** a dos grupos socialmente diferenciados, con credos religiosos reconocidamente distintos y un cúmulo de expectativas muy dispares respecto tanto de la relación entre cultura y política. como de la función del discurso dramático en cuanto que medio de construcción y consolidación de su idea de identidad (*cfr.* Hirsch, 1988:107-8). Según esto, no puede resultar inviable plantearse la existencia de, al menos, dos visiones del mundo también dispares y, por lo tanto, de dos modelos distintos de interpretación discursiva. El hecho

objetivo está claro. Ante una comedia de las características de la polémica *The Playboy of the Western World* y con un público de esa naturaleza, la recepción de la misma tenía que ser un ejemplo, por de pronto, de falta de unanimidad. Pero esto es sólo hacer obvio lo obvio. El haber recurrido a la teona de los modelos mentales tiene una razón de ser muy simple. Partiendo del concepto original de modelo mental, podemos arriesgarnos a considerar varios puntos relacionados con la cuestión analizada directamente por esta teona y que no han sido, sin embargo, desarrollados en este marco. La ambigüedad de las definiciones varias que postula Garnham en las más de cinco ocasiones en las que se propone delimitar con mayor claridad la función y el alcance del modelo mental impide, por una parte, acertar a deslindar con exactitud su papel real, pero, por otra, permite el deambular académico por un área muy prometedora. En su sentido más amplio, el modelo mental del que habla Garnham se constituye a la vez en producto y productor intermediario del proceso de comprensión textual. Mientras, en su calidad de entidad social teóricamente no alterable por mediación de individuos particulares, el modelo cultural impone una estructuración muy determinada sobre la forma en la que los miembros de una comunidad se refieren a, o se relacionan con, sus mundos cognoscitivo y de la experiencia (cfr. Jorques Jiménez, 1995:18). Aunque se supone que debe de haber sólo un modelo cultural por grupo de identidad y se entiende que en este grupo se encuentra incorporada, por lo general, una colectividad global de principios e intenciones, no es absurdo optar por la conveniencia de señalar la posibilidad de otros modelos culturales potenciales que se estarían solapando con el *oficial*, ya que compartirían, de hecho, la mayoría de sus condiciones de existencia pero, a la par, se conformarían como modelos independientes por derivarse su existencia de la existencia de otros grupos de identidad. o mejor, de otras identidades dentro del **grupo**.<sup>2</sup>

A este argumento le sigue otro que se plantea como consecuencia de la multiplicidad de modelos coexistentes. Si un producto discursivo ya está influido por la construcción de sentido de la comunidad a la que pertenece; o, más aún, no es tanto que sienta su influencia como que se halle inmerso en aquélla y, por lo tanto, no pueda sino manifestarse como parte de ella, entonces, no se sale de la lógica pensar que cada una de las interpretaciones de aquél también estarán mediatizadas por la afiliación del sujeto receptor a un grupo cualquiera. Ahora bien, con esta **afirmación** no se puede pretender responder por completo a todos los interrogantes que tácitamente puedan surgir sobre el fracaso parcial del *Abbey Theatre*. Con esta explicación lo que se logra, eso sí, es descubrir la pertinencia de un acercamiento de corte psicolingüístico en el estudio de un fenómeno de estas características, porque, al hilo de lo visto, **resultaría** muy interesante analizar ciertos modelos mentales en su función de representaciones de una realidad discursiva tan compleja como la de una obra de teatro; o, lo que es lo mismo, sena aclarador desvelar la particularidad de una situación en la que no todos los individuos que procedieron a participar de lo representado podían interpretar lo mismo, al partir de unas premisas ideológicas distintas a las del resto y, así, representar el texto en modelos mentales diferentes movidos por la existencia de modelos anteriores con los que ajustar su codificación del mundo mediante inferencias y referencias a hechos no necesariamente reales, pero sí probables dentro de su concepto de mundo (p. 132).

El desarrollo de nuestra propuesta de aplicación de la teoría de los modelos mentales supone el empleo riguroso de los términos descritos por ésta, pero también la reinterpretación de parte de sus propósitos y la conjunción de otros elementos que tienen que ver más con la sociología de la literatura que con la psicología cognitiva. La dificultad es manifiesta, especialmente tras haber dejado constancia de la diferencia habida entre el tipo de ejemplar discursivo sobre el que se apoyan las investigaciones en las que se basan **Garnham** y demás especialistas, y el que nosotros hemos decidido tomar como objeto de observación. No obstante, puesto que nuestra hipótesis de partida es la idea de la obra de teatro como macroacto de habla en tanto que unidad compleja de comunicación lingüística, parece haberse superado, no sin riesgos, el primer escollo práctico (cfr. Hidalgo Tenorio, 1997).

El segundo problema a resolver radica en otra diferencia más por la que se distingue claramente de nuestro corpus el de los experimentos psicolingüísticos mencionados, en el sentido de que, mientras este último está constituido por textos integrados por signos verbales exclusivamente, en el primero el texto se acompaña de la aportación sígnica visual propia de la iconicidad de la que no se puede prescindir al hablar del fenómeno discursivo teatral. A todas luces, este caso es simplemente más crítico porque la representación dramática, por su naturaleza plurisemiótica, por una parte, impone al receptor en cierta manera la ordenación de objetos, entidades y sus relaciones dentro de modelos generados por la misma estructuración del mundo que implica la presentación escénica y, por otra, facilita la interpretación de lo dicho mediante las imágenes que funcionan de soporte físico de las palabras. Pero, pensándolo bien, esta diferencia no es tal diferencia, o sólo lo es en lo más básico, ya que en realidad nos hallamos ante el mismo fenómeno sólo que por duplicado y, además, en interacción. Ése es el único detalle definitivamente distintivo.

Con todo, aunque estas dos cuestiones concernientes a la distancia existente entre los métodos y los instrumentos de uno y otro acercamiento no son tan problemáticas si se analizan desde una perspectiva amplia, no es aconsejable perder de vista, sin embargo, el hecho de la disparidad de propósitos primarios de los trabajos de **Garnham** y del que vamos a llevar a cabo, ya que el objetivo último de este autor no es sino formular el concepto de modelo mental como entidad no semántica que cumple el papel de representación de texto y discurso, mientras que nosotros partimos ya de la base de la realidad de estos modelos y, de ahí, pasamos a proponer la idea de su confluencia, su contraposición y su habilitación como indicadores de grupalidad y de toda noción de unidad e identidad sociales. Aclarados estos dos puntos de discordia, estamos convencidos de que resultará menos controvertido y algo menos aventurado acceder a una concepción más clara no sólo de lo que es un modelo mental o en qué sentido es efectiva su operatividad, sino también de lo que presupone su constitución y de las ventajas que implica acometer el estudio de un proceso de naturaleza básicamente psicológica y consecuencias tan sociológicamente pertinentes.

Para entrar en materia, consideremos la propuesta teórica nuevamente. Partamos de una hipótesis simplificadora de la percepción del mundo y su representación. Cada ser humano, en tanto que miembro de una colectividad, tenderá a ver en el mundo sólo los objetos particulares de las categorías establecidas para la misma según criterios de pertinencia y necesidad. Así, cualquier construcción conceptual, al tomar como fuente ese **micro-cosmos**,

no puede librarse de la mediación de los principios autorreguladores del mundo concebido y descrito a través de la conjunción de imágenes y sus interpretaciones. Pero, no termina *en* el ciclo de representación del universo de esa entidad cultural ideológicamente marcado. Los individuos que lo integran asumen, más o menos conscientemente, sus valores con la mera repetición de los patrones constituyentes del sistema, generando, a su vez, un sentido de continuidad que estimula la consolidación de la falacia de la univocidad de tal proyecto en común. Insertos en éste, es como se favorece la producción de ideas, deseos, creencias e intenciones. En esta maquinaria cuasi-perfecta de reforzamiento de paradigmas, la existencia del subconsciente colectivo **definidor** se desprende como condición necesaria de su propia existencia. El lenguaje es el medio más directamente implicado en la materialización de la relación entre la realidad y los organismos en sociedad. Con *él*, y a través de *él*, se corporeizan estructuras de poder y solidaridad que también en *él* mismo se manifiestan mediante la lexicalización de jerarquías, mediante la anulación de ciertas distinciones relevantes, o mediante la inclusión y la expansión de características determinadas socialmente, que no **intrínsecas**.<sup>3</sup> La reducción a la que el lenguaje somete al mundo real no se limita al ámbito de la representación de la realidad misma. En apoyo de esta hipótesis, será suficiente recordar que tal proceso tiene, aparentemente, un carácter recurrente. De esa recursividad se puede dar constancia en la medida en que, después de nombrar entes y verbalizar estados y acciones, vuelve a interpretar la realidad por medio de constructos más o menos abstractos que pretenden explicar lo particular a través de lo universal, poniendo de ese modo al descubierto sólo ciertas esferas del conocimiento; y, después de ello, o incluso a la par, representa las representaciones de la primera y la segunda fases mencionadas, valiéndose de la recreación literaria (mucho más reduccionista a pesar de su poder de superación de los límites de la propia realidad).

Nuestras percepciones están mediatizadas por todo lo que nos rodea y, también, por todo lo que nos constituye como seres sociales, como miembros de una comunidad concreta que existe tal cual al **aglutinarse** alrededor de unos valores integradores preformados que preceden a la propia constitución del **grupo** en cuestión, y otros valores regulativos que propician su establecimiento, ya conformado. Con estos presupuestos parece oportuno considerar la congruencia de una hipótesis que permite bajar la posibilidad de la descripción de lo social a partir de la formulación de los modelos culturales como marcas genéricas (según las que se estructuran todas las unidades de sentido dentro de un ámbito particular), y de los modelos mentales como conjunto de operaciones (no institucionalizadas necesariamente) que organizan todos los procesos de comprensión y creación de significado instigados desde el nivel primario de representación lingüística de la realidad y desde el nivel secundario de la representación, también lingüística, de esa representación **lingüística** primaria de la realidad.

Nuestra tesis se puede exponer en los siguientes términos. En primer lugar, creemos totalmente probado el fenómeno de la inercia del modelo cultural; de acuerdo con Holland y Skinner (1987:105), «[t]he shared cultural model vastly facilitates communication [and] experiences can be **rapidly** communicated to **other** people if described according to the conventions of the cultural **model**». En segundo lugar, deducimos que, puesto que es posible



encontrarse con casos de incompatibilidad de modelos culturales, los casos de incomunicación, en consecuencia, no han de ser menos; en otras palabras, la evidencia de la falta de comunicación entre individuos de una comunidad, de sus comportamientos conversacionales no cooperativos o de su incapacidad para establecer relaciones de interacción a nivel superior puede explicarse recurriendo al criterio de disparidad existente entre unos modelos culturales determinados y otros. Finalmente, rescatamos el concepto de modelo cultural para proceder a analizar las fuerzas que confluyen en la serie de actos implícitos en la tentativa continua y sucesiva de descifrar los contenidos proposicionales de texto y discurso, construyendo esquemas mentales de aquéllos, integrados por los respectivos participantes de las proposiciones expresas y una especie de metáforas visuales que dan cobertura a la representación espacio-temporal de los entes envueltos y las acciones, estados, relaciones o procesos en los que se vean involucrados. Algunas de las hipótesis de las que estamos convencidos parecen verificables con métodos normalizados en el campo de la psicolingüística; otras, sin embargo, se han de tomar más bien como *actos* de fe en los que se puede o no creer, simplemente. Con todo, nuestro intento de explicación no es ni fruto de la casualidad ni, menos, del capricho. En consonancia con lo planteado, entonces, convendremos en argumentar las piezas claves de nuestra hipótesis como sigue.

Como ya hemos sugerido antes, el origen del conflicto se hallaría en la existencia de varios modelos culturales solapados dentro de la misma comunidad (en este caso la Irlanda de finales del siglo XIX y principios del XX) con sus respectivas conceptualizaciones de la realidad más o menos diferentes, en ocasiones contrapuestas y, en general, poco compatibles. El espejismo del carácter unitario y unívoco de los conceptos básicos sobre los que se articularía la sociedad irlandesa (tal como la idea de nación en tomo a la que se iría acomodando toda una vorágine de otras ideas relacionadas) se infiere indirectamente de la situación descrita. De hecho, históricamente hablando, se tiene constancia del abismo ideológico que separaba a los dublineses que se dieron cita en las representaciones de unas obras de teatro construidas desde un modelo que oficialmente tenía poco o nada que ver con el de quienes las habían de recibir (cfr. Kilroy, 1971). Unos y otros tenían unas expectativas bastante dispares; los autores idealizaron las capacidades de su audiencia, y el público partía de una idealización de la historia y una concepción del arte en tanto que estrategia de manipulación.' Éstas eran las condiciones reales en las que iba a tener lugar la puesta en escena de *The Playboy*. No sólo audiencia y autor se identificaban con presupuestos mentalmente instituidos y socialmente institucionalizados de forma diferente, también entre los miembros de la audiencia se podían percibir sistemas de interpretación dispares.<sup>5</sup> Ya el mismo título, al escucharse por primera vez, tuvo que producir en el público una serie muy variopinta de construcciones mentales.<sup>6</sup> Las restricciones de selección del lexema «*playboy*» implicarían el desarrollo de ciertos modelos en los que, de seguro, el área geográfica designada por el sintagma «*of the Western World*» no estaría incluida, ni por asomo, dentro de las posibles adscritas convencionalmente a aquél en términos de colocaciones imaginables y admisibles. Pero, aún hay más; el propio sintagma «*of the Western World*» permite el juego de la ambigüedad de su referencia y, con ello, obliga al receptor a reconstruir los modelos mentales derivados del significado de la palabra «*playboy*» para que se ajusten a la

nueva información añadida por aquél, que, dependiendo del conocimiento de cada uno de los espectadores, de sus expectativas de sentido o de su misma habilidad para inferir una imagen concreta en lugar de otra, suscitaría, metafóricamente hablando, paisajes mentales totalmente distintos mediante los que se **instrumentalizaría** todo un mundo ideológicamente definido de recreación del pasado (*cfr.* Maxwell, 1990:3). Paisajes, para muchos, evocadores de una virtud esencial llevada al extremo, inherente, en su opinión, al concepto más próximo de identidad abanderado por ciertos sectores sociales. A otros, sin embargo, estos mismos paisajes les hicieron orientar su imaginación hacia una estructura conceptual dispuesta en torno a valores de prejuicio relacionados históricamente con determinadas comunidades más atrasadas: el oscurantismo, la ruina y la degeneración de la tierra menos afectada por la influencia *civilizadora* de la corona inglesa.' Con esas asociaciones mentales irían optando, unos y otros, por realidades interpretadas en una clave, de nuevo, diferente y que, en consecuencia, iba a implicar una recepción del conjunto decididamente distinta en cada caso. La cuestión central no es otra que la generación constante de modelos mentales que presentan una modificación sustancial respecto de los que les precedieron, en conjunción con los cuales se va dando forma a la visión poliédrica global de la representación discursiva.

A falta de sujetos experimentales a los que someter a pruebas del tipo de las llevadas a cabo por **Garnham** para validar esta hipótesis, se **podría** poner en tela de juicio el medio del que nos hemos valido para analizar el conflicto surgido a partir de la escenificación de *The Playboy*, y que no es otro que la crónica de los hechos y de las opiniones registradas de boca de sus protagonistas, o tamizadas por la observación crítica y ecuaníme de los historiadores más de ahora que de entonces. No obstante, parece evidente que, al igual que se puede cuestionar la fiabilidad de esta aplicación, también es cierto que es la única a la que podemos recurrir para tal efecto. Por eso, dejando a un lado esta argumentación, creemos que, de acuerdo con lo dicho sobre los modelos mentales hipotéticos impulsados a partir de la recepción acontextualizada del título, no es difícil extender todos y cada uno de los comentarios vertidos con respecto a este punto al estudio de la recepción de la obra en sí desde esta misma perspectiva, en la medida en que esa recepción implica el procesamiento de una información acerca del mundo no siempre descomponible fácilmente ni tampoco fácilmente transferible a unidades mínimas de sentido, conmutables, a su vez, por las piezas de las construcciones mentales inferidas de la presentación de la realidad propuesta por la obra de teatro.

La limitación de la linealidad del lenguaje implica la necesaria consecución de diversas cadenas de unidades que, descodificadas, dan paso al reconocimiento de un complejo de significado determinado que es la suma de múltiples significados individuales que se le han ido agregando a una especie de esqueleto, en principio, semánticamente vacío. Así sucede con la representación dramática. El *esqueleto* puramente lingüístico no es otro que el título. A éste le acompaña el *esqueleto* del armazón escénico en su interacción; ambos introducen al público dentro del mundo recreado por el dramaturgo. La sucesión consiguiente de palabras y cosas rellenará huecos, completará la figura del universo literario propuesto, y perfilará lo que hasta entonces podía haber sido sólo sugerido. La primera sugerencia de interés aparece, precisamente, sugerida en las acotaciones iniciales que **sitúan** la escena «near

a village, on a **wild** coast of Mayo» (Synge, 1986:38). El modelo mental construido a partir de esta breve nota podría ser más que impreciso. La experiencia dramática anterior de *Cathleen ni Houlihan* de Yeats (también localizada en el condado de Mayo) seguramente influyó de manera significativa en la primera toma de contacto con la obra de Synge. Sea como fuere, nos parece que, en consecuencia, si la obra de Yeats había resultado ser una exaltación nacionalista de Irlanda y de sus héroes más desprendidos (en concreto, un campesino que renuncia a su amor por la pasión patriótica), no sería de extrañar que la audiencia esperara encontrarse con personajes, situaciones y mensajes idénticos o, al menos, parecidos por el simple hecho de la semejanza aparente de los sucesos tratados en escena en ambas obras. Sin embargo, poco tardarían en rectificar ese modelo mental. Tan pronto como fueran recibiendo nuevos fragmentos textuales con los que completar la imagen parcial del mundo de la ficción propuesto por Synge, los miembros del público del *Abbey Theatre* tendrían que vérselas con una atrevida intrusión en el discurso tradicional de componentes familiares pero, en este caso, debido a su concurrencia en una pieza teatral, desfamiliarizados y, por ello, desintegradores de ese mismo constructo psicológicamente validado con anterioridad.<sup>8</sup>

Esto fue lo que debió de ocurrir cuando el telón alzado dejó al descubierto el escenario principal. Una joven, con la indumentaria de una campesina, está escribiendo lo que parece ser la lista de un pedido de vituallas sobre una mesa en una tasca «or shebeen, very rough and untidy» (Synge, 1986:41). El desconcierto podía ser total porque el lugar, entre otras cosas, llevaba asociado un aire de regularidad ilegal y de desprecio expreso al concepto de moralidad vigente indudables. Ante la fracción de realidad seleccionada cualquier idea previa quedaría descolocada en el modelo construido sobre los pilares de las expectativas iniciales. Las implicaciones de grandeza, o de descuido, o de libertinaje, o de prestigio del término *playboy* (ya de por sí inquietantemente desestabilizador), junto a los valores atribuidos a la institución del Movimiento Dramático Irlandés, habían podido dar lugar a unos modelos mentales muy diferentes de aquél al que obligaban a adoptar los datos ulteriores desprendidos de la escena. La presencia de una muchacha irlandesa en un lugar como el descrito empieza por no ajustarse a, o incluso por obstruir y romper con, el supuesto mundo ficticio ideal previsto en el marco de una conceptualización característicamente nacional de imágenes posibles e imágenes aceptables. A partir de ahí la colisión continua de modelos mentales no iba a hacer nada más que empezar. Synge introduce elementos discordantes que desmontan una y otra vez el orden dispuesto por el receptor, en su asunción de continuidad entre la creación artística y las aspiraciones, **unívocamente** consideradas, de la nación, como si se tratara de una entidad completamente **unificada**.<sup>9</sup> Por eso, también resultaría contradictoria, por inesperada, la aparición de Shawn Keogh, el joven demasiado temeroso de casi todo lo humano y lo divino, un espantajo tan distante de la figura atlética, decidida y violenta del guerrero irlandés más célebre (el Cuchulain de la mitología celta), que no faltaría quien se sintiera incapaz de reconocer en aquella criatura desleal con la voluntad de pasado de la mayoría a alguno de sus compatriotas:

Shawn [*In horrified confusion*]. I would and welcome, Michael James, but I'm afeard of Father Reilly [...] I'm afeard of Father Reilly, I'm saying. Let you not be tempting me, **and** we near married itself [...] Don't stop me, Michael James. Let me out of the door, I'm saying, for the **love** of the Almighty God. Let me out [...] **Leave** me go, Michael James ... you old Pagan, **leave** me go, or I'll get the curse of the priests on you, and of the scarlet-coated bishops of the Courts of Rome. (Primer acto, pp. 45-7)

El asombro de la audiencia iría en aumento a medida que fueran desfilando el resto de los personajes o se les constituyera como entidades físicamente imperceptibles pero psíquicamente presentes, tal como ocurre cuando Pegeen Mike nombra a algunos de sus paisanos, enumerando, a la par, sus taras correspondientes, en apariencia implícitas en la normalidad de ese contexto:

Pegeen [*Looking at him teasingly, washing up ar dresser*]. It's a wonder, Shaneen. the Holy Father'd be **taking** notice of the **likes** of you; for if I was him I wouldn't bother with this place where you'll meet none but Red Linahan, has a squint in his eye, and Patcheen is lame in his **heel**, or the mad Mulrannies were driven from **California** and they lost in **their** wits. We're a queer lot these times to go troubling **the** Holy Father ... (Primer acto, pp. 42-3)

La idea de reconstrucción de los modelos mentales iniciales, dependiente de la inserción sucesiva de nuevas unidades textuales que integran y conforman la realidad discursiva de la que el autor pretendía hacer partícipe al público, queda claramente al descubierto en la presentación **seriada** del protagonista de la obra, Christy Mahon. Ya observamos de pasada algunas de las asociaciones **semánticas** del lexema *playboy* al referimos al papel del título en cuanto que complejo signico operativo a modo de impulso casi eléctrico que inicia e instiga el proceso de interpretación. Ahora, trataremos de dilucidar las varias fases de consolidación del contenido del mismo, apoyándonos en la acumulación de las referencias tanto anafóricas como catafóricas de un referente en el mundo de la realidad ficticia cuya existencia es más imaginaria, o lo que es lo mismo, se plantea como **verbalización**, no como realización. La primera ocasión en la que la audiencia tiene noticias del que después será el *playboy of the Western World* es por medio de Shawn **Keogh**:<sup>10</sup>

Shawn [*Going to her, soothingly*]. Then I'm **thinking himself** will stop along with you when he **sees** you taking on; for it'll be a long night-time with great **darkness**, and I'm **after** feeling a kind of fellow above in the **furzy** ditch, groaning wicked like a maddening dog, the way it's good cause you **have**, maybe, to be fearing now. (Primer acto, pp. 43-4)

En ésta su primera presentación de Christy, el autor no da ningún indicio de la altura dramática que, aunque sea por un breve período de tiempo, está a punto de alcanzar aquél entre las gentes de Mayo. Por el contrario, con sus palabras, Shawn parece estar refiriéndose a un ser de dudosa naturaleza humana, un algo o un alguien indefinido que mora en la

oscuridad y causa miedo. Con esos datos, el público podía empezar a hilvanar el modelo mental respectivo en el que tal criatura ocupara un espacio determinado por una animalidad presentida. Un poco más tarde, se vuelve a hacer referencia a un Christy aún sin nombre y, de nuevo, de mano de Shawn Keogh. Al conjunto previo de datos más bien escasos añade otros que refuerzan el constructo mental derivado de los primeros segmentos textuales. El ser al que tanto teme Keogh va tomando forma; además del carácter extraño y peligroso con el que se le caracteriza en primera instancia, se le atribuye un rasgo más que perfila su conducta de inmoral, delincuente y animal: «The queer dying fellow's beyond looking over the ditch. He's come up, I'm thinking, stealing your hens» (primer acto, p. 47). La sorpresa no sería poca para el público que asistía a la representación en el *Abbey Theatre*. Synge consigue que así parezca serlo para los personajes mismos descubrir, tras los reiterados avisos de Shawn, lo que el autor describe como un pobre hombre al que le precede una tos, no un rugido ni un lamento espeluznantes. En una acotación del primer acto, dice el dramaturgo: «For a perceptible moment they watch the door with curiosity. Someone coughs outside. Then Christy Mahon, a slight young man, comes in very tired and frightened and dirty» (pp. 47-8).

Si la imagen de este héroe en ciernes es en principio obra de su más directo rival, la que le sigue va surgiendo de la conjunción de las formulaciones erradas de los otros personajes relativas al tipo de acto criminal cometido por aquél. Con la gravedad creciente de los hechos atribuidos a Christy se desvela un perfil más humano, pero también más grandioso en el sentido de sembrado de hazañas, o al menos así es como parecen entenderlo las gentes que pueblan la ficción de Synge:

Michael. It should be larceny, I'm thinking? [...]

Michael [*Impressed*]. If it's not stealing, it's maybe something big [...]

Jimmy. He's a wicked-looking young fellow. Maybe he followed after a young woman on a lonesome night [...]

Philly [*Turning on Jimmy*]. [...] Maybe the land was grabbed from him, and he did what any decent man would do.

Michael [*To Christy, mysteriously*]. Was it bailiffs? [...]

Michael. Agents? [...]

Michael. Landlords? [...]

Philly. Did you strike golden guineas out of solder, young fellow, or shilling coins itself? [...]

Jimmy. Did you marry three wives maybe? [...]

Philly. [...] Were you off east, young fellow, fighting bloody wars for Kruger and the freedom of the Boers? [...]

Pegeen [*Coming from counter*]. He's done nothing so [...]

Christy [*Twisting round on her with a sharp cry of horror*]. Don't strike me. I killed my poor father, Tuesday was a week, for doing the like of that.

Pegeen [*With blank amazement*]. Is it killed your father? [...]

Philly [*Rerreating with Jimmy*]. There's a daring fellow. (Primer acto, pp. 48-51)

El crecimiento de esta figura sigue hasta el límite del ensalzamiento más hinchado de los acontecimientos descritos. La aparición de su padre, vivo, desinfla lo que sólo era una fantasía sin alevosía. El retrato que hace de él dista notablemente del inspirado por la imaginación: no duda en describirlo en términos totalmente vejatorios:

Mahon. An ugly young streeler with a murderous gob on hirn, and a little switch in his hand [...] It was my own son hit me, and he the divil a robber ... a dirty, stuttering lout [...] and he a liar on walls, a talker of folly. a man you'd see stretched the half of the day in the brown ferns with his belly on the sun [...] raising up a haystack like the stalk of a rush, or driving our last cow till he broke her leg at the hip, and when he wasn't at that he'd be fooling over the little birds he had [...] If he seen a red petticoat coming swinging over the hill, he'd be off to hide in the sticks [...] And he a poor fellow would get drunk on the smell of a pint [...] and wasn't he the laughing joke of every female woman [...] Dark and dirty [...] An ugly young blackguard. (Segundo acto, pp. 79-81)

A lo que añade, todavía más:

Mahon [*Slightly emotional from his drink*]. I'm poorly only, for it's a hard story the way I'm left today, when it was I did tend him from his hour of birth, and he a dunce never reached his second book. the way he'd come from school ... with his legs lamed under hirn, and he blackened with his beatings like a tinker's ass [...] he was the fool of men, the way from this out he'll know the orphan's lot, with old and young making game of him, and they swearing, raging, kicking at him like a mangy cur. (Tercer acto, pp. 89-90)

Con ello no sólo lo empequeñece, también lo ridiculiza, acertando a desmontar desde sus pilares el concepto de heroicidad con el que se le ha investido. El carácter antagónico de la nueva imagen de Christy respecto de la que sus propias palabras, sus acciones ulteriores y las palabras de los habitantes de Mayo habían construido instan a la reconsideración por parte de las audiencias mediata e inmediata de la verdadera naturaleza de este personaje.

A tenor de los disturbios que jalaron el estreno y las posteriores puestas en escena de *The Playboy*, parece indiscutible que el desconcierto con el que el público del *Abbey Theatre* tuvo que ir creando los modelos mentales de aquello que Synge ponía ante sus ojos no era otra cosa que fruto de la disonancia, de la incompatibilidad de estos últimos con aquellos otros, los cuales daban sentido y coherencia a la realidad textualizada.<sup>11</sup> Sin duda, ya había trastocado esos modelos la presentación de un héroe que sólo lo es en tanto que haya matado a su padre; pero se desmonta más aún el orden instaurado desde una base tan inestable con el desenmascaramiento de la debilidad del mismo héroe. Es el viejo Mahon quien derrumba el constructo mental erigido sobre la secuencia de información graduada concerniente a la demarcación y caracterización del referente al que se ha etiquetado acertadamente con el apelativo de «*playboy del mundo occidental*». No obstante, el papel de Pegeen Mike, la heroína, en este destronamiento fulminante y, con ello, en el proceso de

interpretación del discurso precedente. también es muy **notable**, sobre todo porque juega con las mismas o casi las mismas piezas argumentales pero con fines diferentes. Compárense sus primeras palabras de afecto hacia Christy tras su victoria en las carreras de la playa, con las palabras **que más** tarde le dirige, al momento de tener conocimiento de la verdad sobre lo que ahora ya sí le resulta una fechora:

Pegeen [*Tocrowd*]. Go on now, and don't destroy him, and he drenching with sweat ... **have** your tug-of-warring **till** he's dried his skin [...] And what is it **I have**, Christy Mahon, to **make** me fitting entertainment for **the** like of you, that has such poet's **talking**, and such bravery of **heart**? (Tercer acto, pp. 94, 96)

Pegeen [*Glanng at Christy*]. And it's **lies** you told, **letting** on you had him slitted, and you **nothing** at all [...] And to **think** of the coaxing glory we had given him, and he after doing nothing but hitting a soft blow and chasing northward in a sweat of fear. (Tercer acto, pp. 102-3)

En efecto? no podía ser de otro modo puesto que la articulación respectiva de las mismas está claramente relacionada con el ascenso y descenso de un Christy del que la audiencia no llega realmente a saber nada y al que apenas puede reconocer hasta que es **él** mismo quien se revela al final con un tono desafiante y abrumador, que sí que lo define en tonces, y termina por descubrir lo que sólo era un perfil casi vacío o equívocamente completado:

Christy. Go with you, is it? I will then, like a gallant **captain** with **his** heathen slave ... and I'll see you from **this** day stewing my oatmeal and washing my spuds, for I'm master of **all** fights from now. [*Pushing Mahon*] Go on, I'm saying [...] Ten thousand blessings upon **all** that's **here**, for you've turned me a likely gaffer in the end of all, the way I'll go romancing **through** a romping **lifetime** from this hour to the dawning of the Judgement Day. (Tercer acto. p. 110)

Aunque el caso más llamativo con el que poder ejemplificar nuestra aplicación de la teoría de los modelos mentales es el de la creación de un tipo dramático de la talla de Christy Mahon, la obra de Synge ofrece otras posibilidades con respecto al potencial explicativo de la propuesta de Gamham, que muestran más descaradamente incluso la eficacia y la conveniencia de las dos hipótesis defendidas a lo largo de nuestra exposición. Nos estamos refiriendo, por una parte, a los conceptos de conflicto y reorganización de modelos en general y, por otra, a todo lo concerniente a la propia construcción de unos modelos mentales concretos en los que se hallan insertas dos realidades interrelacionadas y controvertidas del mundo que estaba manipulando Synge: la idea de la mujer arquetípica en la comunidad irlandesa y el mismo concepto en sí de comunidad en la que surge la anterior (*cfr.* Bateson, 1972). En otras palabras, la observación del tratamiento por parte de este dramaturgo de dos cuestiones como las arriba mencionadas ayuda a comprobar la solidez de la teona manejada y, así, a justificar con esa seguridad los motivos por los que fracasó el discurso dramático iniciado desde, a través de, y por medio de, J.M. Synge, «**en** **cuyas** **obras**», según comenta

Usandizaga (1988:306), «el público nacionalista no reconocía la imagen del pueblo irlandés que su simplismo patriótico proyectaba».

La representación femenina individualizada en dos personajes perfectamente esbozados, Pegeen Mike y la viuda Quin, ejemplifica el proyecto de subversión apoyado en el seno del Movimiento Dramático Irlandés. Los valores de la comunidad también en este caso se obvian. Synge viene a desestabilizar cualquier orden existente. No sólo se atreve a convertir la escena en tribuna improvisada de los personajes integrantes de un *submundo* o *inframundo* paralelo; además, se aventura a introducir en el mundo complementario al urbano (marco de los anhelos de singularidad cultural y política de la clase nacionalista) elementos discordantes y opuestos en gran medida a los que conforman el subconsciente colectivo imperante y operativo en ese momento histórico, con lo que supone de revisión de héroes y mitos, o mejor, de conversión de esos mismos héroes y esos mitos en términos de inversión de significados. El autor reutiliza *significantes* que están integrados dentro del código de sentido de la comunidad, a los que ésta recurre siempre con el fin de validarse como la colectividad que pretende ser, y les atribuye nuevos significados que se enfrentan al compromiso tácito de ese grupo de solidaridad. Con este argumento sin más se puede empezar a plantear el análisis de la recreación de dos entidades tan sumamente idealizadas en aquella época de exaltación romántica como lo fueron el tipo de mujer aceptado, en tanto que socialmente pertinente, y el tipo y la naturaleza del conjunto de convenciones socioculturales del que participaban de un modo u otro autores y audiencia, en su calidad de virtual instrumento integrador.

En un estudio muy reciente en el que trata de reunir a los representantes más significativos de la literatura anglo-irlandesa desde sus orígenes, Ramón Sainero (1995:13) cita un comentario muy interesante de la obra *The History of Topography of Ireland* de Gerald de Gales, uno de los primeros señores normandos de la conquista de Irlanda, que desvela la visión que se fue *forjando* y transmitiendo a lo largo de la historia acerca del pueblo irlandés de inculto, agresivo, salvaje y pecador. Sobre la base de ésta, necesariamente, se tuvo que crear una imagen alternativa igualmente parcial pero libre de su carácter denigrante. El proceso de construcción de tal visión positiva no es en absoluto uniforme. De hecho, del personaje débil, «sumiso, cómico y corto de miras» de Farquar o Samuel Lover (Sainero, 1995:14), o el vocinglero, vivaracho, parlanchín e ingenioso de F.S. Mahony, al dechado de virtudes dimanado de la versión *mítica* y *mistificadora* de Irlanda en el siglo XIX, hay una distancia no tanto temporal como ideológica más que considerable (cfr. Malone, 1929:156; Eagleton, 1995:214). En ese contexto, las criaturas de Synge, que, en palabras de Sainero, «no podemos considerar que ... tratara de desprestigiar el país por el que tanto hizo, (p. 157), surgen como láminas vivísimas de una realidad desdibujada, exagerada, grotesca, que perturba el orden mental vigente.

Yeats, al recordar en el *Samhain* de 1903 la semejanza que él suponía había en todos los casos de recepción de los experimentos teatrales de la naturaleza del *Abbey Theatre* en otros lugares de Europa, comenta una cuestión que *sirve* para describir en breve la relevancia de Synge en el entorno del Movimiento Dramático Irlandés, un hecho relacionado con esa actitud de ruptura arriba mencionada. Dice Yeats: «Thought takes the same form after



age. and the things that people have said to me about this intellectual movement of ours have, I doubt not, been said in every country to every writer who was a disturber of old life» (1962: 121-3). Obviamente, el dramaturgo ha superado, en primer lugar, el requisito obligado de conocimiento y observación de los tipos con los que recrea historias inverosímiles. anecdóticas y del todo extremosas; y lo curioso es que en ese modelo cultural que la comunidad, tan inmersa en la construcción de una identidad nacional, quiso hacer prevalecer, y que era al que tenía que recurrir el autor, se descubren seres mitad humanos, mitad divinos, paradójicamente ligados a comportamientos y a ideales muy alejados de los que se decía imperaban en aquella sociedad (cfr. Wood, 1985:13-6). Basten algunos nombres para dejar claro lo que a primera vista puede resultar contradictorio.

En las leyendas celtas no faltan infidelidades, traiciones, abusos, violencia o apetitos sexuales irrefrenables descritos y satisfechos sin ambages (cfr. Sainero, 1985; Rutherford. 1987). El gran héroe Cuchulain no evita enamorarse de la diosa Fandde incluso estando casado con Emer; más aún, de su relación con la reina Aoife de Escocia tiene un hijo con el que el destino le obligará a enfrentarse en duelo y al que dará muerte. Mientras, Grania, hija del rey de Irlanda, que por mandato de éste se ha de casar con el anciano Finn MacCumhaill, consiente a ello sin amarlo y, al tiempo, se procura el consuelo de un joven soldado. Por su parte, la apuesta vital de Devorgilla, hija del rey de Meath, supone un conflicto brutal tanto en el ámbito privado como, en especial, en el público; su matrimonio forzado con O'Rourke, rey de Breffny, es el detonante de la invasión de Irlanda por parte de Enrique II de Inglaterra; Diarmuid, rey de Leinster, la rapta; el esposo ultrajado le declara la guerra, pero para ello se ve en la necesidad de pedir la ayuda de la nación vecina, a la que en recompensa del favor prestado le habrá de conceder su propio reino. Por último, el caso del amor entre Deirdre y Naisi, si no llega a conllevar ninguna infidelidad en el sentido más reprimido socialmente, sí que implica, de nuevo, el conflicto de sentimientos de individuos de edades muy dispares, Deirdre y el rey del Ulster; para esta joven la imposición del encierro y el matrimonio con Conchubar significarán la huida con Naisi y, al final, no sólo la muerte de ambos a manos del ofendido, también la caída de la capital del Ulster, Emain Macha.<sup>12</sup>

A tenor de la acumulación de personajes movidos por pasiones incontrolables y de la sucesión de agresiones culturalmente aceptadas, transmitidas a través de un órgano directamente involucrado en la estructuración de la comunidad tal como la literalización de los mitos de la nación, no es de extrañar que los propios personajes de las obras de Synge tomen parte de los valores representados por esos símbolos y los reproduzcan, rompiendo, así, con el otro modelo coexistente en ese momento histórico y básicamente antagónico, según el cual se privilegiaba un concepto de *Irishness*, de lo irlandés, algo diferente, entroncado con la tradición, igualmente arraigada, de cristianización de la sociedad y sus patrones de adscripción de roles dentro de la misma.

Yeats toca la cuestión en varias ediciones de *Samhain*. En el número de 1904 dedicado a la revisión de los principios originarios de la fundación del Movimiento Dramático Irlandés, por ejemplo, recuerda algunas de sus ideas al respecto, no siempre compartidas por el grueso de los dramaturgos mas relevantes del *Abbey Theatre*. El poeta

plantea. inicialmente, lo que se entiende en general por personaje. Invocando la opinión de aquéllos que él denomina hombres de letras, dice: «[T]he characters of a romance or of a play must be typical. They mean that the character must be typical of something which exists in all men because the writer has found it in his own mind» (1962:144).

A continuación, Yeats pone en tela de juicio, precisamente, los tipos auspiciados por los propagandistas, que ya habían empezado a atacarles, los cuales son personificaciones del común de los mortales, o incluso, como él mismo señala, opiniones personificadas. Entre los más esperados menciona el tipo del joven campesino ideal, el del patriota verdadero, el de la esposa irlandesa feliz o el del policía de sus prejuicios; la característica que todos ellos comparten no es otra que la falta de rasgos individualizadores; de hecho, los héroes impuestos por los nacionalistas podían identificarse, según dice, con «those young couples in the Gaelic plays, who might all change brides and bridegrooms in the dance and never find out the difference» (p. 146).<sup>13</sup>

Seguidamente, al hilo de su argumentación en tomo a la función del *Abbey Theatre* como institución dispuesta a quebrantar la relación entre el arte y la causa nacional en su sentido más estrecho, añade un breve comentario sencillamente brillante en el que conjuga, aunque sea de modo intuitivo, los conceptos de expectativa y literatura (adelantándose tangencialmente, así, a las propuestas de la Escuela de Constanza), y avanza uno de los razonamientos más oportunos acerca de las posibles motivaciones del fracaso de la recepción de algunas de las piezas teatrales representadas por el Movimiento Dramático Irlandés:

In a country like Ireland, where personifications have taken the place of life, men have more hate than love, for the unhuman is nearly the same as the inhuman, but literature, which is a pan of that charity that is the forgiveness of sins, will make us understand men no matter how little they conform to our expectations. (pp. 161-2)

En el número siguiente de *Samhain* de ese mismo año, titulado «The Play, the Player, and the Scene», aparecen de nuevo algunas puntualizaciones concernientes a la caracterización del personaje dramático del que se había apropiado el *Abbey Theatre*. De entre todas sus ideas, siempre sofisticadas y no menos fundadas en lecturas muy exhaustivas, hemos de destacar un par que sirven de justificación, aunque no explícita, de la elección por parte de Synge de la serie tan variopinta de personajes con los que puebla todas y cada una de sus obras, a excepción de su versión inacabada de la tragedia de *Deirdre of the Sorrows*. En primer lugar, Yeats rechaza las limitaciones tradicionales convenidas respecto de la naturaleza de los personajes que debían hacer acto de presencia en un escenario; pero no sólo eso, va más allá; apuesta por la introducción de seres alternativos a los considerados parte de la norma. Es en relación con este punto como puede exponer su otra hipótesis sobre la definición del fenómeno del arte y la literatura; dejando a un lado los criterios establecidos de selección de tipos, propone la aceptación de lo excepcional como base para la construcción de personajes artísticamente aceptables y compatibles con el mundo de la ficción. La cita a la que nos referimos es suficientemente significativa:

The scholars of a few generations ago were fond of deciding that certain persons were unworthy of the dignity of art. They had, it may be, an over-abounding preference for kings and queens, but we are, it may be, very stupid in thinking that the average man is a fit subject at all for the finest art. Art delights in the exception, for it delights in the soul expressing itself according to its own laws and arranging the world about in its own panern. (p. 168)

Con su exposición, no sólo defiende la selección menos convencional de Synge. tan interesado por lo marginal, también promueve y saca a la luz su propia concepción de la aristocracia del pensamiento por la que se ha llegado a malinterpretar su obra y a él se le ha juzgado más que severamente. Si en esta ocasión se puede decir que con su digresión Yeats está formulando su apoyo tácito a las proyecciones singulansimas de Synge, con posterioridad no tarda mucho en exponer abiertamente su cercanía, o al menos su acuerdo parcial con algunos de los objetivos y la técnica del autor de *The Playboy*.

En 1905 escribe para *Samhain* un artículo muy completo en el que retoma con más ímpetu, si cabe, temas tratados ya anteriormente sobre el *Abbey Theatre* en cuanto que «a school of Irish drama ... that ... is founded upon sincere observation and experience»; sobre el tipo de audiencia con la que contaban, «that comes to us for the play and the acting» (p. 182); sobre el concepto de arte que ya había postulado, «extravagant, vehement, impetuous, shaking the dust of time from the feet, as it were, and beating against the walls of the world» (p. 193); o sobre la idea de libertad implícita en aquél, en la medida en que el autor esperaba que «no plays will be produced ... which were written, not for the sake of a good story or fine verses or some revelation of character, but to please those friends of ours who are ever urging us to attack the priests or the English, or wanting us to put our imagination into handcuffs that we may be sure of never seeming to do one or the other» (pp. 200-1). Junto a todo esto, Yeats vuelve a proponerse el estudio razonado de la categoría *personaje* al tiempo que reivindica, tal como sugerimos arriba, la validez del método de Synge. De él resalta su individualidad frente al resto de dramaturgos del *Abbey Theatre*, gracias a su capacidad para descubrir un nuevo tipo de sarcasmo que, a la par que lo distancia de una popularidad generalizada y para él sospechosa, lo distingue de los demás autores al permitirle superar la sátira que acepta todo el mundo y que, en sus palabras, «brings no new thing to judgement» (p. 184).

En esta línea, Yeats señala la distinción establecida por sus más directos rivales entre personajes buenos y personajes malos (p. 185), que es lo mismo que distinguir entre personajes patrióticos o personajes antipatrióticos, y, por ende, entre dramaturgos nacionalistas y dramaturgos antinacionalistas. Puesto que se incluye dentro de la clase de los personajes malos a casi todos los del Movimiento Dramático Irlandés, asumiendo la crítica de la que eran objeto como creadores de «slanderers of theu country», a la primera categoría suponemos que sólo podían pertenecer toda la serie de caricaturas mojigatas fruto de un sentimentalismo «found among the middle classes ... which came into Irish literature with Gerald Griffin and later on with Kickham» (p. 187).

Haciendo suyas las palabras del zapatero con el que de niño pasó muchas tardes de conversación, el poeta recuerda cómo, en la base de la construcción del campesino de J.M. Synge, se descubre la conjunción de sensaciones siempre fuertes, tanto de belleza como de fealdad, libres de ese sentimentalismo del que tanto recelara, pero cargadas de una energía a la que recurre con frecuencia, indefinible o al menos intangible, de la que carece el tipo humorístico «whiskey-drinking» aceptado hasta entonces **unánimemente**. Una de las frases recogidas en este artículo resume perfectamente este hecho: «I want to see the people ... shown up in their **naked hideousness**» (p. 191).

*The Arrow* de 1906, una crónica aún más breve que *Samhain* distribuida durante unos cuantos meses junto al programa, con el título en este caso de «*The Season's Work*», abunda en la misma cuestión. Comparando el surgimiento del Movimiento Dramático Irlandés con otros fenómenos europeos de idéntica o casi idéntica función, apunta hacia la consideración de las condiciones básicas operativas en ese proceso de creación de una institución teatral de tales características. La que destaca con diferencia, en especial, es la relativa a los tipos sobre los que cada escuela nacional fundara su tradición dramática. Tal como reconoce, a los dramaturgos de países como Bohemia, Hungría o la Inglaterra isabelina no se les había acusado de despreocupación respecto de lo que todos habían convenido en denominar *espíritu nacional*, a pesar de que se ocuparan de la rehabilitación de una de las figuras más problemáticas de sus pueblos respectivos; por el contrario, en su opinión, es esa incursión en el análisis de ese y no otro personaje lo que haría de tales intentos supra-artísticos algo más que un mero experimento teatral. Nos quedaremos con algunas de sus opiniones aquí impresas:

Every national dramatic movement or theatre ... has arisen out of a study of the **common** people, who preserve national characteristics more than any other **class**, and out of an imaginative re-creation of national history or **legend**. The life of **drawing-room**, the life represented in most plays of the ordinary theatre of to-day, differs but little **all over the world**, and has as little to do with the national spirit as the architecture of, let's say, **Saint Stephen's Green**, or **Queen's Gate**, or of the boulevards about the **Arc de Triomphe**. (1962:222)

Un año antes, el 27 de enero de 1905, en la publicación del prefacio a la primera edición de *The Well of the Saints* en *The Cutting of an Agate*, Yeats ya concretaba con total claridad los rasgos esenciales que, a su entender, daban forma a los personajes de Synge en tanto que complejos oracionales nominales, yuxtapuestos dentro de una **textualización** enunciada por el autor (*cfr.* Melrose, 1994:291). El contraste con sus propias ideas no le impide reconocer ni el potencial significativo ni la riqueza escénica de tales entidades ficticias. Curiosamente, con la descripción de éstos, analiza de paso el fondo temático de sus obras, basadas en su mayoría en el choque trágico de **en/sueño** y realidad (*cfr.* Price, 1961). En su comentario, Yeats (1961:304-5) dice así:

Mr. Synge, indeed, sets before us ugly, deformed or **sinful** people, but his people, moved by no practical ambition, are driven by a dream of **that impossible life** ... his

Woman of the Glen dreams of days that shall be entirely alive ... and those two blind people of *The Well of the Saints* are so transformed by the dream that they choose blindness rather than reality. He tells us of realities, but he knows that art has never taken more than its symbols from anything than the eye can see or the hand measure [...] though the people of the play use no phrase they could not use in daily life, we know that we are seeking to express what no eye has ever seen.

En opinión del poeta, J.M. Synge era un solitario, objeto del odio de su país por darle a éste simplemente lo que necesitaba: «[A]n unmoved mind where there is a perpetual Last Day, and trumpeting, and coming up to judgement». <sup>14</sup> Sobre la obra del mismo, ya lo hemos ido sugiriendo, Yeats irá esparciendo en sus escritos más de una reseña crítica que a no pocos estudiosos les ha servido después de base para iniciar las muchas investigaciones que se han sucedido en tomo a este dramaturgo. No obstante, se extiende algo más en un artículo con fecha del 14 de septiembre del año 1910 incluido también en *The Cutting of an Agate*, que tituló «J.M. Synge and the Ireland of his Time». <sup>15</sup>

En esta extensa nota necrológica encubierta de la que se desprende cierto tono elegíaco reprimido, aparte de las digresiones de esperar respecto de su propia filosofía de la vida, la política y el arte, Yeats trata diversas cuestiones relevantes sobre el concepto de literatura en Synge, su papel dentro del Movimiento Dramático Irlandés, su relación con la idea de nación, las fuentes de sus piezas teatrales, o algunas de las posibles causas de sus enfrentamientos casi continuos con los patriotas más fundamentalistas. También recuerda la aparente falta de disposición política de Synge, «by nature unfitted to think a political thought ... with the exception of one sentence, spoken when I first met him in Paris, that implied some sort of Nationalist conviction» (p. 319), y su interés sólo por lo que de salvaje veía en las gentes de su país y en «the grey and wintry sides of many glens» (p. 320). En este ensayo Yeats demuestra con creces esa agudeza interpretativa suya desplegada en todos sus escritos, que aparecen siempre salpicados por, e imbuidos de, un espesísimo subjetivismo y un simbolismo casi inescrutable, derivados ambos, en gran medida, de una sensibilidad extrema y, particularmente, de sus conocimientos cabalísticos y su inmersión en la estética del esoterismo. Dejando a un lado la parafemalia prescindible de su juego retórico, nos encontramos con unos juicios muy valiosos que apuntan hacia algunas de las claves decisivas en el análisis de la obra de Synge. Las más interesantes tienen que ver con su capacidad para construir un mundo diferente del mundo real y, a pesar de ello, profundamente ligado al mismo a través no de su observación sino de su comprensión de esa realidad:

As I read *The Aran Islands* right through for the first time since he showed it me in manuscript, I come to understand how much knowledge of the real life of Ireland went to the creation of a world which is yet as fantastic as the Spain of Cervantes. Here is the story of *The Playboy*, of *The Shadow of the Glen*; here is the ghost on horseback and the finding of the young man's body of *Riders to the Sea*, numberless ways of speech and vehement pictures that had seemed to owe nothing to observation, and all to some overflowing of himself, or to some mere necessity of dramatic construction. (p. 326)

A lo mismo nos estamos refiriendo cuando destacamos otro de sus comentarios. Por lo que dice, parece más fácil tanto determinar las condiciones de selección llevada a cabo por el dramaturgo de ciertos fragmentos de realidad particularmente marginal, como, en consecuencia, sugerir algunos de los motivos supuestos del proceso de recepción de *The Playboy*. Según el poeta, Synge «loves all that has edge, all that is salt in the mouth, all that is rough to the hand, all that heightens the emotions by contest, [and] all that stings into life the sense of tragedy» (pp. 326-7). Con estas palabras, se aproxima el autor a la idea de perturbación del orden conceptual establecido a la que hemos hecho alusión reiteradamente. El argumento esgrimido por Yeats se va desarrollando con la riqueza estilística propia de su preciosismo expositivo. Conjugando en la sencillez aparente de este artículo conocimientos sobre otras literaturas, especulaciones filosóficas y algunos conceptos vistos con anterioridad con los que redondea a un tiempo la imagen caleidoscópica de sí mismo y, por supuesto, del autor objeto de su estudio. Aun siendo cauteloso, su discurso presenta bastantes hipótesis que suponen una postura algo incómoda. Según éstas, da por sentados algunos principios que no eran cuestionables para él, pero sí que causaban controversia entre los representantes más críticos del público dublinés. Por ejemplo, él partía de la distinción entre *escritor imaginativo* y *escritor no imaginativo*; estaba seguro de que era en la primera categoría en la que podía incluirse al grupo de dramaturgos del *Abbey Theatre* y, en concreto, a J.M. Synge, porque la mayona cumplía un requisito que caracterizaba a ese escritor frente a cualquier otro individuo que dijese serlo: su compromiso no tanto con la inmediatez de la acción propagandística como con los valores atemporales, realmente nacionales, que Yeats asignaba al arte (p. 341). En este sentido hemos de entender otra de sus puntualizaciones acerca de los logros artísticos de Synge con la que refuerza la idea ya mencionada de construcción de mundos invertidos. De él dice que, como buen escritor imaginativo que es

[...] shows us the world as a painter does his picture, reversed in a looking-glass, that we may see it, not as it seems to eyes habit has made dull, but as we were Adam and this the first morning; and when the new image becomes as little strange as the old we shall stay with him, because he has, besides the strangeness, not strange to him, that made us share his vision, sincerity that makes us share his feeling. (p. 339)

De todo esto trata W.B. Yeats en un ensayo cargado, como no podía ser menos, de espíritu crítico, una sagacidad admirable y muchas sugerencias de posible desarrollo ulterior. De estas últimas aún nos queda por sacar a relucir una que es indispensable para completar nuestro intento de aplicación de la teoría de los modelos mentales. La sugerencia en cuestión está relacionada con un punto que dejamos planteado con anterioridad y que nos proponemos retomar ahora, partiendo de las palabras de Yeats en tomo a los sucesos que siguieron a la representación de *The Playboy of the Western World*:

About forty young men had sat in the front seats of the pit, and stamped and shouted and blown trumpets from the rise to the fall of the curtain. On the Tuesday night also [they] were there. They wished to silence what they considered a slander upon Ireland's womanhood. Irish women would never sleep under the same roof with a

young man without a chaperon, nor admire a murderer, nor use a word like 'shift'; nor could any one recognise the country men and women of Davis and Kickham in these poetical, violent, grotesque persons, who used the name of God so freely, and spoke of all things that hit their fancy. (p. 311)

A tenor de lo que dice el poeta, no cabe lugar a dudas respecto del hecho de que J.M. Synge estaba irrumpiendo violentamente en el universo idealizado de una comunidad, por lo menos, igualmente idealizada, y de que se disponía a trastocar, así, un orden absolutamente artificial. mediante la desconstrucción de la imagen arquetípica de la mujer irlandesa impuesta por un concepto de moralidad irreal y sin vigencia y, lo que es más importante, por una visión mediatizada al máximo de la idea de nación.

En principio, parecen haber sufrido una inversión radical de mano del autor de *The Playboy* todas las medidas restrictivas que afectan tanto al comportamiento social como al verbal, estrictamente hablando, de la figura femenina auspiciada desde el modelo cultural que organizara conceptualmente los diversos modelos mentales de interpretación de esta realidad discursiva. De entrada, la constitución de los personajes de Synge como contenedores de valores opuestos a los tácitamente instituidos supone, en primer lugar, el cuestionamiento de los mismos; en segundo lugar, la manifestación expresa del conflicto habido entre diversos modos de representación del mundo; y, en tercer lugar, la destitución y el destronamiento escénicos de ciertas carcasas vacías de contenido dramático que, con su reiterada aparición, consolidaban un concepto de normalidad insostenible. A los ojos de Yeats, Synge parece ser el único escritor moderno, a excepción de Edgeworth en *Castle Rackrent*, capaz de, y dispuesto a, contar parte de la vida irlandesa dejando entrever todo aquello que permitiese cambiar «a man's thought about the world or stir his moral nature» (p. 322). Ése es su mérito más destacado; también, su desafío. Eso será lo que consiga el autor cuando ponga ante la mirada de la audiencia (más atónita a medida que se fuese desarrollando la trama de la obra) una serie de personajes problemáticos en tanto que instrumentos portadores de actitudes, creencias y motivaciones en clara contradicción con la ortodoxia hiper-nacionalista. Pegeen Mike y la viuda Quin, en especial, asumen ese papel de proyección textual alternativa por la que se valida la enunciación de unidades discursivas que, por su parte, dan pie a la construcción de modelos mentales consecutivos que se han de ir reformulando a partir de la inclusión de nuevas unidades de información, las cuales obligan al público receptor a considerar la inviabilidad del modelo precedente dentro del marco global de comprensión del macro-acto de habla emitido.

Curiosamente, la primera percepción del público en la representación de *The Playboy of the Western World* es la yuxtaposición de dos entidades moralmente incompatibles (al menos, según la descripción de los nacionalistas más conservadores). Ya hicimos alusión al tipo de espacio físico en el que tiene lugar toda la acción de la obra. Quizás la taberna o *shebeen* en la que se pone a la venta el whisky ilegal de patata @oteen no sea el mejor sitio en el que localizar a una joven irlandesa, que, además, aparece ataviada con el traje típico de campesina. Ver una y otra cosa en conjunción causó por lo menos estupor. En esas circunstancias eran inevitables tanto la asociación automática del significante convenido por

la apariencia de la protagonista (en su calidad de signo escénico) con el contenido convencional asignado a tal, como el necesario conflicto y posterior choque entre los mismos debido a la inestabilidad de esa relación sígnica y la consiguiente adscripción de un nuevo significado a dicha unidad semiótica. Con su presencia, Pegeen Mike tendna que haber inspirado todas y cada una de las posibles virtudes atribuidas a la mujer irlandesa; o, mejor, debena haber servido de refuerzo de esa figura institucionalizada a la que, en un principio, parecía estar representando. No fue así. sin embargo; o, al menos, no lo fue en su sentido más estricto. En esta construcción de sentido en que se constituye la obra de teatro, la audiencia tiene que ir acomodando sus expectativas (organizadas inicialmente a modo de micro-universo invariable) a las secuencias que forman el discurso dramático como una manifestación no necesariamente acorde con aquélla de la que parte el receptor; o, al menos, así debería ser si pretende cumplir su parte del pacto comunicativo establecido entre autor y público. en el preciso instante en el que este último decide sentarse en una butaca de la sala de un teatro. Sin embargo, no se comportó de este modo el público presente en el *Abbey Theatre*. No era para menos; la joven a la que, en primera instancia, se ha presentado con la vestimenta propia de la aldeana del lugar haciendo un pedido con algunas de las cosas que habrá de utilizar el día de su boda no tarda en desmarcarse del estereotipo esperado de sumisión, obediencia y simpleza, poniendo en cuestión la base de la autoridad patriarcal por la que se estipulaba la institución del matrimonio. La figura plana, unidimensional, ideal y falsa de la mujer virtuosa quedaba fuera irremediablemente; en su lugar aparecía una descarada, dominante, fuerte, poderosa y autoritaria; una figura sin las limitaciones de la moralidad impuesta a la mujer y a la esposa irlandesas:

Pegeen. You wouldn't stay when there was need for you, and let you step off **nimble** this time when there's none. (Primer acto, p. 54)

Pegeen [*Seizing his arm*]. **He'll** not stir. He's pot-boy in this place, and I'll not have him stolen off and kidnapped while **himself's** abroad. (Primer acto, p. 61)

Pegeen. If I was your wife I'd be along with you those nights, Christy Mahon, the way you'd see I was a great hand at coaxing bailiffs, or **coining funny nicknames** for the stars of **night** [...] **And** myself, a girl, was tempted **often** to go **sailing** the seas till I'd **marry** a **Jew-man**, with ten kegs of gold, and I not knowing at all there was the like of you drawing nearer, like the stars of God [...] Wouldn't **it** be a **bitter** thing for a girl to go **marrying** the like of Shaneen, and he a middling **kind** of a scarecrow, with no savagery or **fine** words in him at all? (Tercer acto, pp. 96-9)

Su crecimiento como entidad dramáticamente individualizada, desligada del personaje típico con el que el modelo mental inicial del público estaba provisto, permite su evolución independiente de cualquier esquema socialmente restringido; por eso, precisamente, si para una audiencia actual cualquiera no tendna por qué resultar extraño el giro de Pegeen en su alabanza exageradísima de Christy Mahon hacia su repudio más absoluto, salpicado de una brutalidad nada femenina según el **estándar** tradicional de la época, con su nueva contorsión otra vez estaba Synge fabricando un constructo inaceptable por poco idealizado:



Peegen. **And to think** of the coaxing glory we had given him, and he after doing nothing but **hitting** a soft blow and chasing northward in a sweat of fear. Quit off from this [...] [Blowing the *fire* with a *bellows*] **Leave** go now, young fellow, or I'll scorch your shins. (Tercer acto, pp. 103, 108)

Lo mismo se puede decir en el caso de la viuda Quin. Su presencia imponente se hace esperar lo suficiente para que el público pueda haber asimilado ya, en el momento en que se le diera a ésta paso, una imagen alternativa, problemática, nada conciliadora y mucho menos convencional de la mujer irlandesa. Con este personaje, tan desnaturalizado respecto de la normalidad culturalmente instituida, Synge se estaba atreviendo a romper con varios arquetipos relativos al concepto mitificado de femineidad invocado desde casi todos los frentes. De nuevo, la audiencia se habría de ver en la tesitura de tener que modificar bruscamente el modelo mental de la representación discursiva de *partida*.<sup>16</sup> Lo que primero marca la intervención escénica de la viuda Quin son los golpes algo insistentes que da en la puerta de la taberna, cuando Christy, a solas con Peegen, está justificando su acción parricida por el autoritarismo y el bestial comportamiento del viejo Mahon hacia él. No obstante, no es ésa la primera vez que se menciona su nombre. De hecho, muy al comienzo de la obra *Shawn Keogh* la nombra delante de Peegen, al intentar convencerla de que se dejara acompañar por ésta durante la noche, a falta de querer y poder quedarse él mismo; Peegen no acepta, y lo hace con una interrogante que sirve de presentación de la viuda Quin como ente integrante de un orden ficticio desconcertante en el que se vislumbra otro indicio de distorsión del mundo mental del público, organizado sobre las unidades discursivas dispuestas en las escenas precedentes: «**Is it the like of that murderer?**» (primer acto, p. 43).

En la ocasión a la que estábamos haciendo referencia en que la viuda hace acto de presencia, a la pregunta de «**[w]ho's there?**» hecha por la joven, la viuda no vacila en contestar «**me**», lo que obliga a Peegen a inquirir de su interlocutora más precisión, cuestionando de paso la seguridad con la que aquella supone que se había de tomar su respuesta; de ahí que sea necesario que pregunte otra vez, en este caso «**[w]ho's me?**»; a esto la viuda no tiene más remedio que responder con exactitud: «**The Widow Quin**» (primer acto, p. 59). De ese modo es como empieza a formar parte del universo conceptual allí expuesto. La observación de algunos datos bien simples de los que se han constituido en componentes esenciales del modelo mental construido nos conduce hasta la misma realidad discursiva que sorprendió, por de pronto, desorientó y, finalmente, desagradó al público presente. En primer lugar, la hora de visita parece que no es demasiado prudente; el propio Christy dice, con miedo: «**Oh, glory! it's late for knocking, and this last while I'm in terror of the peelers, and the walking dead**» (primer acto, p. 59).

En segundo lugar, se desprende de este hecho una característica más que descoloca al personaje fuera de los esquemas estrictamente codificados en los constructos de consolidación del concepto de cultura e identidad nacionales del público dublinés. La mujer es una temeraria, sale de noche muy tarde y además sola por el mero capricho de conocer al hombre sobre el que ya ha oído alguna cosa que le concede un atractivo especialísimo. Baste sacar a relucir dos comentarios de la otra mujer protagonista de *The Playboy of the*

*Western World* para entender el grado de distanciamiento de la viuda respecto del estereotipo femenino; o, también, el de un hombre demasiado asustadizo y ridículo como es Shawn Keogh para representar a ningún colectivo de aquella sociedad tan incapaz de tolerar un ejercicio básico de autocritica:

Pegeen [*Impatiently*]. He is surely, and leaving me lonesome on the **scruff** of the hill Isn't it long the nights are now, Shawn Keogh, to be leaving a poor girl with her own self counting the hours to the dawn of day? [...] Stop tormenting me with Father Reilly ... when I'm asking **only** what way I'll pass these twelve hours of dark, and not **take** my death with the fear. (Primer acto, pp. 42-3)

Shawn. God help me, he's following me now ... and if he's heard what I said, he'll be having my **life**, and I going home lonesome **in** the darkness of the night. (Primer acto, p. 47)

En tercer lugar, se ha de tener en cuenta lo contradictorio de la posición de la viuda Quin. Su aparición tan imprevista se debe a la premura que, supuestamente, le han impuesto por salvaguardar a la joven de un criminal de la calaña de Christy el padre Reilly y el propio Shawn, dos personajes en absoluta disonancia respecto del grupo que encuentran en esta peculiar portavoz todos los valores de los que ellos abominan en público. Su reacción, no obstante, ante la negativa de Pegeen a dejar marchar a Christy consiga evidencia su verdadera condición de desestabilizadora del ambiguo equilibrio moral hipócritamente mantenido en este particular Condado de Mayo de Synge:

Widow Quin [*With good humour*]. If it didn't, maybe **all** knows a widow woman has buried her **children** and destroyed her man is a wiser **comrade** for a young lad than a girl, the like of you, who'd go helter-skeltering after any man would let you a **wink** upon the **road**. (Primer acto, p. 61)

Finalmente, en cuarto lugar, se ha de añadir un último rasgo que **podría** operar como principio aglutinador de los mencionados con anterioridad. Con todo lo expuesto hasta ahora se tendna que haber logrado suscitar en el lector la idea que consideramos central para la descripción de un significativo teatral complejo que, al igual que el resto, se constituye en síntesis de una postura vital en abierta discrepancia con lo normal. Tan es así que el personaje de la viuda Quin llega a superar todos los límites dispuestos por esa comunidad sobre el tipo de individuo que debena estar simbolizando. Su exceso la aleja de lo humano, o mejor, le confiere una humanidad distinta, desproporcionada, distorsionadora. **A** los ojos de la audiencia resultaba inaudito tener que presenciar, impasible, la encarnación verbal de lo excesivo, cooperando así con la naturalización de lo más escondido, de lo extraño y lo prohibido, pero no por ello menos reallizable. Por las palabras de **Jimmy** Farrell, parte de la comparsa que acompaña a Michael **James**, ya se había podido conocer lo mucho de **anti**-heroína típicamente irlandesa que Synge había ideado a Pegeen Mike:

Peegen. If I'm a queer daughter. it's a queer father'd be leaving me lonesome these twelve hours of dark, and I piling the turf with the dogs barking, and the calves mooring, and my own teeth rattling with the fear.

Jimmy [*Flatteringly*]. What is there to hurt you, and you a fine, hardy girl would knock the heads of any two men in the place? (Primer acto, p. 45)

Y por medio de las palabras de la joven, en uno de los momentos más álgidos del primer acto, descubrimos a una viuda Quin en íntima relación con la naturaleza en su sentido más polémico, menos aceptable socialmente, más transgresor de convenciones y, por ende, directamente enfrentado a todos los patrones de conducta con cabida en los diversos modelos culturales imperantes entre los miembros de la sociedad irlandesa finisecular, y reproducibles en cada uno de los procesos de interpretación discursiva iniciados y adoptados como punto de comparación en la evaluación de todo fragmento de realidad ficticia o no:

Peegen [*With noisy scom*]. It's true the Lord God formed you to contrive indeed. Doesn't the world know you reared a black ram at your own breast, so that the Lord Bishop of Connaught felt the elements of a Christian, and he eating it after in a kidney stew? Doesn't the world know you've been seen shaving the foxy skipper from France for a threepenny-bit and a sop of grass tobacco would wring the liver from a mountain goat you'd meet leaping the hills? (Primer acto, pp. 61-2)

En este universo de Occidente en el que, según Sara Tansey (otra de las muchas jóvenes aturcidas ante el fenómeno *Christy Mahon*), sus *maravillas*, es decir, sus «pirates, preachers, poteen-makers, with the jobbing jockies; parching peelers, and the juries fill their stomachs selling judgments of the English law» (p. 70), destacan por su *normal* grandiosidad, no queda en pie casi ninguno de los mecanismos principales de reproducción, ni siquiera, tal como se pudo atestiguar en *In the Shadow of the Glen*, el más básico, el del matrimonio:

Shawn [*Shaking himself free, and getting behind Michael*]. I'll not fight him [Christy], Michael James. I'd liefer live a bachelor, simmering in passions to the end of time, than face a lepping savage the like of him has descended the Lord knows where. Strike him yourself, Michael James, or you'll lose my drift of heifers and my blue bull from Sneem. (Tercer acto, p. 101)

Widow Quin [*Impatiently*]. Isn't there the match of her [Peegen] in every parish public, from Binghamstown unto the plain of Meath? Come on ... and I'll find you finer sweethearts at each waning moon. (Tercer acto, p. 106)

Sin duda, de este modo se está banalizando lo que, en general, se consideraba sacrosanto, tal como la virtud y la rectitud de la mujer. Se están sometiendo al juicio de sus mismos defensores instituciones o costumbres instituidas como tales. caducas y harto controvertidas. Y, además, se está promocionando el intercambio o la reformulación de los papeles sociales más usuales y la ambigüedad que ello supone. Diversos modelos mentales de interpretación discursiva han confluído en un mismo punto y no se han dejado absorber

por el otro. A partir de ahí, el conflicto comunicativo parece inevitable.”

## NOTAS

Véase la teona de la pertinencia de Sperber y Wilson (1986).

<sup>2</sup> Téngase en cuenta la idea de *cultural schemata* de Holland y Quinn (1987).

<sup>3</sup> Téngase en cuenta el concepto de *habitus* de Bourdieu (1991).

<sup>4</sup> Tordera Sáez (1978:198) recuerda que el público juzga desde un código que ordena la significación en un momento histórico concreto; los dramaturgos del *Abbey Theatre* lo hacían desde otro código o códigos diferentes al de su receptor más directo.

Hirst (1987:19) comenta que a los dramaturgos del *Abbey Theatre* se les acusó de haber inventado su propia Irlanda como constmcto independiente de la realidad y del concepto adoptado por otros gmpos sociales; Stead (1983:26), por su parte, considera que el problema radicaba en que el público no fue capaz de aceptar imágenes más profundas de las seleccionadas por los *Young Irelanders*.

<sup>6</sup> Greene y Stephens (1959:140) señalan que, antes de que la obra se titulase *The Playboy of the Western World*, el autor optó por dos alternativas que finalmente descartó: *The Fool of Farnham* y *Murder Will Out*.

<sup>7</sup> Véase Bourgeois (1913:193-4) para una profusa descripción de los varios significados asociados al sintagma «The Playboy of the Westem World».

<sup>8</sup> En relación con esta idea no se olvide la pertinencia de los conceptos de *carnivalización* y *polifonía* de Bakhtin (1968. 1973. 1981). Tal como recuerda Fowler (1989:79), «[c]arnival ... rejoices in extremes, negation, inversion, subversion, *antithesis*». *The Playboy* se ajusta básicamente a los principios de tal fenómeno

<sup>9</sup> Ferreras (1988:136), al considerar la cuestión de las tendencias literarias, distingue entre *tendencias afirmativas* y *tendencias negativas*; a las primeras pertenecen aquellas obras que no ponen en duda los valores de la sociedad; con las negativas o *rupturales*, el sujeto colectivo suele enfrentarse a algún sector de la sociedad, cuestionando o negando sus valores institucionalizados.

<sup>10</sup> Obsérvese la diferencia de las dos traducciones al español del título de la obra de Synge: «El galán de occidente. y «El fanfarrón del mundo occidental». En cada caso la elección de los especialistas supone una concepción del personaje y de su función notablemente distinta. C.J. Reynolds (1983) prefiere denominarla «El galán de occidente., un término que al restringirse al área de lo afectivo resalta la capacidad de atracción con la que el dramaturgo inviste a Christy. Por su parte, el término «fanfarrón», de connotaciones negativas obvias, incluye una gama de significados relacionados con cierta disposición para sobrevalorar lo propio; Sainero (1983), al que le preocupa más esta faceta del comportamiento del personaje, opta por esta versión. A estas dos traducciones hemos de añadir una tercera: «El farsante del mundo occidental». Serrano Valverde (1989:425) la saca a relucir cuando recuerda que, entre los proyectos de Lorca, figuró el montaje de esta comedia, de la que, si existía un texto, había de ser el traducido por quienes tenían concedidos los derechos de toda la obra dramática de Synge en España, Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubri Aymar.

<sup>11</sup> Téngase en cuenta aquí el concepto de *double-bind* de Bateson (1972).

<sup>12</sup> Véanse *The Táin*, para confirmar el tratamiento de la mujer en la antigua Irlanda; Cullingford (1990:10), con algunos ejemplos de mujeres no típicamente femeninas; y Feinstein (1986), que se ocupa del papel de la mujer como instrumento primordial en la consecución del proceso de maduración del hombre.

<sup>13</sup> Price (1961:30) recuerda que «the nationalists were doing little more than substituting a new stock image that probably flattered the Irish people for an old stock image that certainly libelled them».

<sup>14</sup> «Preface to the First Edition of John M. Synge's *Poems and Translations*», en *Essays and Introductions* (1961:310).

<sup>15</sup> Véase O'Driscoll (1979) para un análisis pormenorizado de la concepción que Yeats tenía de Synge.

<sup>16</sup> Gerstenberger (1990:82) recuerda cómo Willie Fay, que acudió al estreno de esta obra, percibió la primera señal de desorden entre el público con la entrada, precisamente, de la viuda; no gustó desde el principio.

<sup>17</sup> Agradezco sinceramente a todos los lectores de este artículo las muchas sugerencias que tanto lo han enriquecido, en especial a José Manuel Martín Morillas, a José M<sup>a</sup> Pérez Fernández y a M<sup>a</sup> Soledad Miñán Rojas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bakhtin, M. (1968) *Rabelais and his World*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Bakhtin, M. (1973) *Problems of Dostoyevsky's Poetics*. Am Arbor: Ardis.
- Bakhtin, M. (1981) *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin, Texas & London: UT Press.
- Bateson, G. (1972) *Steps to an Ecology of Mind*. N.Y.: Ballantine Books
- Black, A., P. Freeman & P.N. Johnson-Laird (1986) «Plausibility and the comprehension of text», *British Journal of Psychology*, 77: 51-62.
- Bourdieu, P. (1991) *Language and symbolic power*. Cambridge, Mass.: Harvard U.P.
- Bourgeois, M. (1913) *John Millington Synge and the Irish Theatre*. London: Constable & Co.
- Cullingford, E.B. (1990) «'Thinking of Her ... as ... Ireland': Yeats, Pearse and Heaney», *Textual Practice*, 4(1): 1-21.
- Eagleton, T. (1995) *Heathcliff and the Great Hunger. Studies in Irish Culture*. London & N.Y.: Verso.
- Feinstein, S. (1986) «Whatever Happened to the Women in Folktales?» *WSIF*, 9(3): 251-56.
- Ferreras, J.I. (1988) *Fundamentos de sociología de la literatura*. Madrid: Círculo Universidad.
- Fowler, R. (1989) «Polyphony in *Hard Times*» en R.A. Carter & P.W. Simpson (eds) *Language, Discourse and Literature*. London, Unwin Hyman: 77-93.
- Garnham, A. (1987) *Mental models as representations of discourse and text*. Chichester: Ellis Horwood Limited.
- Garnham, A., J.V. Oakhill, & P.N. Johnson-Laird (1982) «Referential continuity and the coherence of discourse», *Cognition*, 1: 29-46.
- Gerstenberger, D. (1990) *John Millington Synge*. U of Washington: Twayne Publishers
- Greene, D.H. & E.M. Stephens (1959) *J.M. Synge: 1871-1909*. N.Y.: Macmillan.
- Hidalgo Tenorio, E. (1997) *El Movimiento Dramático Irlandés. Análisis socio-semiótica del proceso de emisión de un macro-acto de habla fallido*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada (tesis doctoral en microforma).
- Cuadernos de Filología Inglesa*, 6/2, 1997, pp.81-111

- Hirsch, E. (1988) «The Gallous Story and the Dirty Deed: The Two *Playboys*» en H. Bloom (ed) *Modern critical interpretations. John Millington Synge's The Playboy of the Western World*. N.Y., Chelsea: 101-16.
- Hirst, D. (1987) «The Sequel to 'The Irish Renaissance'», *Canadian Journal of Irish Studies*, 13(1): 17-42.
- Holland, D. & N. Quinn (eds.) (1987) *Cultural models in language and thought*. Cambridge: C.U.P.
- Holland, D. & D. Skinner (1987) «Prestige and intimacy: the cultural models behind Americans' talk about gender types» en D. Holland & N. Quinn (eds) *Cultural models in language and thought*. Cambridge, C.U.P.: 78-111.
- Johnson-Laird, P.N. (1983) *Mental Models*. Cambridge: C.U.P.
- Jorques Jiménez, D. (1995) *Dimensiones de un análisis de la comunicación y modos de relación interpersonal*. Valencia: Centro de Estudios Sobre Comunicación Interlingüística e Intercultural, vol. 3.
- Kilroy, J. (comp.) (1971) *The 'Playboy' Riots*. Dublin: The Dolmen Press
- Lakoff, G. (1987) *Women, fire, and dangerous things*. Chicago: University of Chicago Press.
- Malone, A. (1929) *The Irish Drama*. London: Constable.
- Maxwell, D.E.S. (1990) «Northern Ireland's Political Drama», *Modern Drama*, 33(1): 1-14.
- Melrose, S.F. (1994) *A Semiotics of the Dramatic Text*. London: Macmillan.
- O'Driscoll, R. (1979) «Yeats's Conception of Synge» en S.B. Bushrui (ed) *Sunshine and the Moon's Delight*. Gerrards Cross, Colin Smythe: 159-71. (1972).
- Price, A.F. (1961) *Synge and Anglo-Irish Drama*. N.Y.: Russell & Russell.
- Reynolds, C.J. (1983) *Teatro irlandés*. Madrid: Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales.
- Rutherford, W. (1987) *Celtic Mythology. The Nature and Influence of Celtic Myth -from Druidism to Arthurian Legend*. Wellingborough: The Aquarian Press.
- Sainero, R. (1983) *Lorca y Synge. ¿Un mundo maldito?* Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.
- Sainero, R. (1985) *Leyendas celtas en la literatura irlandesa*. Madrid: Akal.

- Sainero, R. (1995) *La literatura anglo-irlandesa y sus orígenes*. Madrid: Akal.
- Serrano Valverde, F. (1989) «Fracaso ejemplar: La traducción de *Riders to the Sea* de J.M. Synge» en *Actas del VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Universidad de Granada: 417-26.
- Sperber, D. & D. Wilson (1986) *Relevance: communication and cognition*. Oxford: Blackwell.
- Stead, C.K. (1983) *The New Poetic. Yeats to Eliot*. London: Hutchinson. (1964).
- Synge, J.M. (1986) *The Playboy of the Western World*. London: Methuen.
- Tordera Sáez, A. (1978) «Teoría y técnica del análisis teatral\*» en J. Talens *et al. Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Cátedra: 157-99.
- Usandizaga, A. (1988) «El Movimiento Dramático Irlandés» en P. Hidalgo *et al. Historia crítica del teatro inglés*. Alcoy, Marfil: 295-333.
- Wood, H.L. (1985) «Women in Myths and Early Depictions» en E. Ní Chuilleanáin (ed) *Irish Women: Image and Achievement*. Dublin, Arlen House: 13-24.
- Yeats, W.B. (1961) *Essays and Introductions*. London: Macmillan & Co.
- Yeats, W.B. (1962) *Explorations*. London: Macmillan.