



TRAUMA, METAFICCIÓN Y SIMULACRO EN *THE WALWORTH FARCE*, DE ENDA WALSH, Y *THE PILLOWMAN*, DE MARTIN MCDONAGH
TRAUMA, METAFICTION AND SIMULACRUM IN THE WALWORTH FARCE, BY ENDA WALSH, AND THE PILLOWMAN, BY MARTIN MCDONAGH

Diana I. Luque
(dianailuque@hotmail.com)



Resumen: El teatro irlandés contemporáneo ha experimentado una transformación temática y estructural con el fin de articular la compleja realidad actual del país a través de propuestas dramáticas innovadoras. Este artículo estudia la metaficción como recurso estructural en *The Walworth Farce*, de Enda Walsh, y en *The Pillowman*, de Martin McDonagh, y analiza cómo la compleja desestabilización de lo “real” y la ficción en ambas obras deriva en simulacros, de acuerdo con los postulados de Jean Baudrillard.

Palabras clave: Enda Walsh, Martin McDonagh, Jean Baudrillard, simulacro, metateatro.

Abstract: Contemporary Irish theatre has undergone a thematic and structural transformation in order to articulate the complex reality of the country in the present day through innovative dramatic approaches. This article studies metafiction as a structural device in *The Walworth Farce*, by Enda Walsh, and in *The Pillowman*, by Martin McDonagh. It also analyzes how the complex destabilization of the “real” and the fiction in both plays derives in simulacra, in accordance to Jean Baudrillard’s postulates.

Key words: Enda Walsh, Martin McDonagh, Jean Baudrillard, simulacrum, metatheatre.

Enda Walsh y Martin McDonagh son dos de los autores irlandeses más representativos de la llamada “generación del Tigre Celta”¹. Sus obras se han traducido a más de veinte idiomas y se han estrenado en numerosos países. Tanto Walsh como McDonagh han desarrollado un teatro de estilo muy personal, que rescata muchos de los estereotipos de Irlanda con el fin de subvertirlos. En sus obras, ambos autores plantean una reflexión sobre la incomunicación, el lenguaje y el uso de este como instrumento de manipulación.

Las dos piezas sobre las que versa este artículo giran en torno a la creación de historias, tanto diegéticas como dramatizadas. La ficción en ambas obras interactúa con la realidad, modificándola o alterando la percepción de los personajes sobre la misma. Los protagonistas de *The Walworth Farce* (*La farsa de Walworth*), de Enda Walsh, se ven obligados a recrear diariamente una experiencia traumática, con el fin de establecer una rutina familiar que los proteja. En *The Pillowman* (*El hombre almohada*), de Martin McDonagh, dos niños son asesinados conforme a los macabros relatos del protagonista.

Sus obras se estructuran a partir de elementos metaficcionales (metateatro, “relato dentro del teatro”, etc.), en los que los distintos grados de ficción interactúan entre sí. Tanto Walsh como McDonagh explotan los recursos autorreferenciales de la metaficción hasta el límite, haciendo que algunos planos de ficción se dupliquen, se impongan sobre otros y los anulen, tal y como sucede con las simulaciones (simulacros de tercer grado). Si bien es improbable que Walsh o McDonagh fundamentaran sus obras en los postulados de Baudrillard, la aplicación de sus teorías sobre el simulacro al estudio de *The Walworth Farce* y de *The Pillowman* permite dar cuenta de las numerosas desestabilizaciones entre los grados de ficción y “realidad” de ambas, así como de la situación de los personajes ante dichas alteraciones.

La primera parte de este artículo explica las diferencias entre “metateatralidad” y “simulacro”, ofreciendo una breve introducción a ambos conceptos. La segunda parte se centra en un análisis pormenorizado de *The Walworth Farce* y *The Pillowman*, aplicando los principios de la metaficción y del simulacro.

■ LA METATEATRALIDAD SEGÚN LIONEL ABEL Y ALGUNOS ESTUDIOS POSTERIORES

El término “metateatro” fue acuñado por Lionel Abel en 1963, para designar las obras de varios autores del mundo occidental que no se ajustan a las normas de la tragedia, la comedia, la tragicomedia o el drama realista². Para Abel, los dos conceptos que definen una metaobra son “el mundo es un escenario” y “la vida es un sueño” (Abel 83). El “teatro dentro del teatro”³, la inserción de una o más ficciones dentro de la obra, es un recurso del metateatro, si bien, su uso no es fundamental para que una pieza se considere metateatral. Lo imprescindible para Abel es que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada; es decir, las personas en escena⁴

they themselves were dramatic before the playwright took note of them. What dramatized them originally? Myth, legend, past literature, they themselves. They represent to the playwright the effect of dramatic imagination before he has begun to exercise his own; on the one hand, unlike figures in tragedy, they are aware of their own theatricality. [...] events [...] will have the quality of having been thought, rather than having simply occurred.⁵ (Abel 60-61)

El carácter autorreferencial y autorreflexivo de la obra, así como la autoconsciencia de los personajes sobre sí mismos y su propia condición dramática, son rasgos esenciales del metateatro. De esta forma, en *Hamlet*, además de existir “teatro en el teatro”, “there is hardly a scene in the whole work in which some character is not trying to dramatize another. Almost every important character acts at some moment like a playwright, employing a playwright’s consciousness of drama to impose a certain posture or attitude on another”.⁶ (Abel 45-46). Este hecho lleva a Abel a establecer una distinción entre personajes “dramatists” (Hamlet, Claudio, Polonio y el Fantasma, incluso la propia muerte) y “actors” (Gertrude, Ophelia y Laertes), aclarando que: “When I say that the important characters are “playwrights” what I want to underscore is that each of them has the consciousness of a dramatist as well as that of a character”.⁷ (Abel 49) Del personaje de Falstaff en *Enrique IV* llega a afirmar que “this character, being essentially a dramatist, can be said to have the capacity and impulse to exist apart from the playwright who created him. Falstaff,

the creation of Shakespeare, is himself a creator".⁸ (Abel 66). Lionel Abel atribuye a los personajes una suerte de autonomía con respecto al dramaturgo que los ha creado, pudiendo ser superiores a la situación planteada por este, de manera que la obra que los contiene no se adecue a la acción que ellos intentan desarrollar (Abel 68).

Paradójicamente, aunque Abel propone un acercamiento formal al metateatro (Abel 40), su tesis, como indica Patrice Pavis, "no hace más que prolongar la vieja teoría del teatro: permanece demasiado ligada a un estudio temático de la vida como escenario y no se basa suficientemente en una descripción estructural de las formas dramáticas y del discurso teatral" (Pavis 289). Por otra parte, Abel no aborda las manifestaciones metateatrales en la puesta en escena –exceptuando un superficial estudio sobre Brecht– ni el papel receptor del espectador, factores esenciales para teóricos posteriores, como Óscar Rivera Rodas, que identifica el metateatro con el proceso cognoscitivo que tiene lugar en la mente del receptor/espectador:

La estructura metateatral es una compleja semiosis de tres signos básicos que articulan sus planos de significado y significante en dirección a la recepción. La esfera de acción (A) y la esfera de la metaficción (B), se intersecan en la percepción de la esfera del espectador para dar lugar al metateatro (C) (citado en Gray 95-96)

En el metateatro, el plano de la ficción (circuito externo, ficción en primer grado) interactúa con otra ficción o componentes de la misma (circuito interno, ficción en segundo grado o metaficción), de modo que ambas se vuelven interdependientes, demorando el proceso cognoscitivo del espectador; reflejando, espejando, doblando y multiplicando la diferencia, negando por unos instantes su realidad. Así, la ficción se proyecta en nuevos niveles, en los que a la vez que sujeto es objeto de sí misma (Gray 28). "Dicho en términos semióticos, el metateatro habita en la dimensión cognoscitiva del espectador, en la pragmática de la recepción sobre la que confluyen el hacer persuasivo de la emisión y el hacer interpretativo de la recepción" (Gray 28). Según Catherine Larson,

Cuando el público reconoce la presencia de un texto dentro de otro, se crean más distancia estética y una interrupción del mundo ficticio

producido en escena. Así se interroga la autoridad misma de la literatura y el subyacente papel del público en el proceso de la cocreación y apreciación del teatro (Larson 1018).

La duplicación de los grados de ficción implica un desdoblamiento estructural del personaje en su “aquí y ahora”, determinado por los eventos objetivos del drama elemental que tienen lugar en escena (ficción en primer grado), y en su “ahí y entonces”, que proyecta las transformaciones de la conciencia del personaje y su subjetividad (ficción en segundo grado). Una vez que el primer grado de ficción acoge una ficción de segundo grado, este último puede multiplicarse ilimitadamente a la manera de las cajas chinas o muñecas rusas (Gray 95 y ss.)

■ EL SIMULACRO DE JEAN BAUDRILLARD

El concepto de simulacro⁹ comienza a perfilarse en la segunda obra de Jean Baudrillard, *El intercambio simbólico y la muerte* (1976), pero será en *Cultura y simulacro* (1978) donde se consolide. Baudrillard disocia el simulacro de la teoría de la mimesis, según la cual una imagen surge a semejanza de un referente (signo)¹⁰. El simulacro no resulta de la imitación de la realidad, sino que, contrariamente, implica el fin de la imitación y la aniquilación de cualquier referencia. Baudrillard resume la evolución histórica del simulacro en tres órdenes, que se sucedieron en la cultura europea desde el Renacimiento, momento en que el orden burgués reemplaza al feudal y el signo pierde su valor inamovible, jerárquico y limitado de las castas o clanes:

La falsificación impera en la época “clásica” –desde el Renacimiento hasta la Revolución Industrial–, en la que se produce “el tránsito de valores/signos de prestigio de una clase a otra”, por lo que el signo pierde su valor referencial natural y queda “disponible universalmente” (Baudrillard 1980, 60). Se trata de la era de la falsificación, del doble, del espejo, del juego de máscaras y de apariencias, del teatro Barroco, donde la imagen “enmascara y desnaturaliza una realidad profunda”, “es una mala apariencia y es del orden de lo maléfico” (Baudrillard 1978, 14). A pesar de todo, la copia (imagen) aún garantiza la verdad de original (signo/referente). Es un simulacro de primer orden.

La *producción* domina en la era industrial, donde el orden de la falsificación ha sido tomado por el de la producción serial, liberado de cualquier analogía con lo real. Los objetos producidos en masa no se refieren a un original (signo/referente), sino que generan sentido el uno en relación con el otro conforme a “una ley generalizada de equivalencias” (y en referencia a una lógica de mercancía) (Baudrillard 1980, 65). La imagen, por lo tanto, “enmascara la ausencia de realidad profunda”, “juega a ser una apariencia y pertenece al orden del sortilegio” (Baudrillard 1978, 14). Es un simulacro de segundo orden.

La *simulación* impera en la era postindustrial actual, donde “la producción serial da paso a la generación por modelos” y los objetos son concebidos “*a partir de su propia reproductibilidad*” (Baudrillard 1980, 66). La imagen “no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro”, en tanto que se han liquidado todos los referentes/signos reales y se ha llevado a cabo una “resurrección artificial en los sistemas de signos, [...] que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias, a todas las oposiciones binarias, a toda el álgebra combinatoria” (Baudrillard 1978, 7). El propio modelo se convierte en “significante de referencia” (Baudrillard 1980, 66). El simulacro de tercer orden “ya no corresponde al orden de la apariencia, sino al de la simulación” (Baudrillard 1978, 14):

Simulación en el sentido de que todos los signos se intercambiaban entre sí en lo sucesivo sin cambiarse por algo real (y no se intercambian bien, no se intercambian perfectamente entre sí sino a condición de no cambiarse ya por algo real). Emancipación del signo: desembarazo de esa obligación “arcaica” que tenía de designar alguna cosa, queda al fin libre para un juego estructural, o combinatorio, de acuerdo a una indiferencia y una indeterminación total que sucede a la regla anterior de equivalencia determinada (Baudrillard 1980, 12).

La simulación (simulacro de tercer orden) “ya no es del orden de lo real, sino de lo hiperreal” (Baudrillard 1980, 7), que “representa una fase mucho más avanzada, en la medida en que incluso esta contradicción de lo real y lo imaginario, queda en él borrada. La irrealidad no es en él la del sueño o del fantasma, de un más allá o de un más acá, es la de la alucinante semejanza de lo real consigo mismo” (Baudrillard 1980, 85).

Si lo real es “aquello de lo cual es posible dar una reproducción equivalente”, lo hiperreal “es no solamente lo que puede ser reproducido, sino *lo que está siempre reproducido*” (Baudrillard 1980, 87). En el contexto de la hiperrealidad,

Para que el signo sea puro, tiene que duplicarse: es la repetición del signo lo que pone verdaderamente fin a lo que designa. Todo Andy Warhol es eso: las réplicas multiplicadas del rostro de Marilyn son, al mismo tiempo, la muerte del original y el fin de la representación. Las dos torres del W.T.C. son el signo visible del enclaustramiento de un sistema en el vértigo de la duplicación [...] (Baudrillard 1980, 83).

Como consecuencia, para Baudrillard, “El simulacro no es lo que esconde la verdad, sino lo que esconde la ausencia de verdad” (Baudrillard 2008, 27).

A modo de conclusión, señalaremos que en el metateatro el grado de “realidad” y los grados de ficción interactúan, complementándose y contraponiéndose entre sí; mientras que en el simulacro, uno o más grados de ficción duplican la “realidad”, se imponen a ella y hacen que esta pierda su valor original. Una vez expuestos los principios metateatrales y los fundamentos del simulacro, nos disponemos a analizar *The Walworth Farce* y *The Pillowman* de acuerdo a los mismos.

■ FARSA VERSUS SIMULACIÓN EN *THE WALWORTH FARCE*, DE ENDA WALSH

The Walworth Farce, de Enda Walsh, fue un encargo de la compañía irlandesa Druid Theatre. La pieza se estrenó en Galway, el 20 de marzo de 2006, y seguidamente se programó en Cork y Dublín. Un año después, participó en el Fringe Festival de Edimburgo, donde fue galardonada con el Edinburgh Fringe First Award 2008. Durante la temporada 2009/10, la obra realizó un total de 209 representaciones en veintidós ciudades del Reino Unido, Irlanda, Canadá, Estados Unidos, Nueva Zelanda y Australia.

La trama de *The Walworth Farce* gira en torno a la representación de una farsa. Dinny obliga a sus hijos, Sean, de veinticuatro años, y Blake, de veinticinco, a recrear diariamente los acontecimientos que supuestamente les hicieron abandonar Cork, en un intento por manipular su percepción

sobre qué sucedió en realidad. Los tres han vivido aislados durante trece años en un piso de protección oficial de la calle Walworth, al sur de Londres. Dinny ha inculcado en Sean y Blake un miedo irracional al mundo exterior, suscitado por sus remordimientos por haber perpetrado un doble asesinato. Para Dinny y Blake, el piso en el que viven, en la decimoquinta planta, es una suerte de bunker que los protege de la gente y del mundo. Tan solo Sean baja momentáneamente al supermercado todas las mañanas para comprar la comida que usarán en la farsa. Esta rutina se ve interrumpida el día que Sean confunde su bolsa en el supermercado y Hayley, una cajera negra de veinticuatro años, acude a su casa a entregarle la compra¹¹.

The Walworth Farce se desarrolla en varios planos ontológicos e incorpora el recurso metateatral del “teatro dentro del teatro”. La obra, que transcurre en dos actos, comienza con Dinny, Blake y Sean calentando y preparando el vestuario y la utilería para interpretar la farsa. Por el momento, el público desconoce en qué grado de ficción se encuentra y podría pensar que se trata de una pauta de dirección escénica, según la cual los actores de *The Walworth Farce* (grado 1) se caracterizarían a vista del público. Cuando termina la canción introductoria, “An Irish Lullaby”, que Dinny ha puesto en un radiocasete, los personajes apagan las luces y permanecen en silencio. Comienza la farsa (grado 2), que inmediatamente se ve interrumpida por la siguiente canción de la cinta, “A Nation Once Again”¹². Además de tratarse de un recurso humorístico, este incidente marca la dinámica de la representación, que se desarrollará con interrupciones constantes –hasta un total de veinticinco–, con saltos del plano de metaficción al de ficción, y también entre los distintos grados de metaficción, así como de toda una serie de eventualidades que tendrán lugar durante el transcurso de la farsa.

La primera frase de la obra nos sumerge directamente en la farsa (grado 2) y nos sitúa temporalmente dentro de la misma: Dinny, Blake y Sean, están reviviendo el día del funeral de la madre de Dinny. El estilo interpretativo de la representación, tal y como indican las acotaciones, es similar al del trío cómico *The Three Stooges*¹³, y se desarrolla siguiendo las convenciones propias del género: cambios rápidos de vestuario y de personajes, travestismo, y comicidad basada en el gesto y en la violencia física. La farsa resulta especialmente grotesca debido a que tanto Sean como Blake encarnan a varios personajes, incluso a un tiempo. Dinny es el único que solo se interpreta a sí mismo.



De izda a dcha: Raymond Scannell (Blake), Michael Glenn Murphy (Dinny) y Tadhg Murphy (Sean).

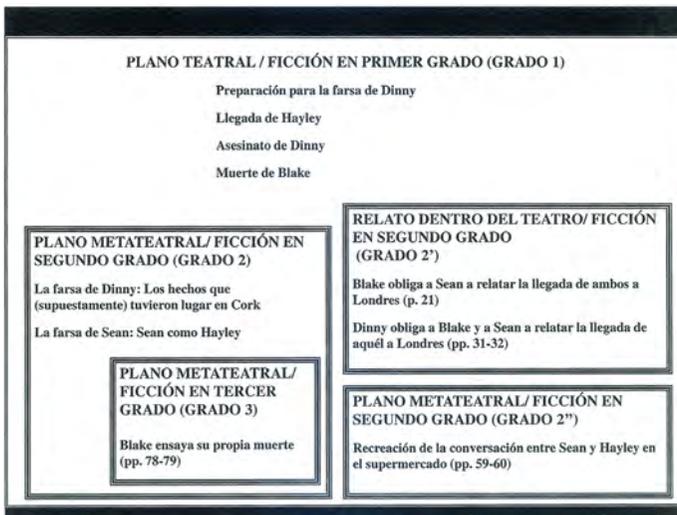
Gira mundial 2009/2010 de la Druid Theatre Company de *The Walworth Farce*, de Enda Walsh.

Dir. Mikel Murfi. Foto: Robert Day

La fábula de la farsa puede resumirse de la siguiente manera: La madre de Dinny y Paddy ha muerto y no ha podido ser enterrada. Ambos trasladan el ataúd a casa de Eileen (cliente de Dinny, pintor y decorador), en la que Dinny finge vivir ante Paddy y su cuñada, Vera. Maureen (esposa de Dinny) lee el testamento, según el cual el más sensato y exitoso de los dos hijos se hará cargo de la hacienda de la difunta, asignándole una paga mensual al otro. Jack (marido de Eileen) y Peter (hermano de Eileen) llegan con otro ataúd: el padre de Peter ha muerto en un accidente de lancha motora, y tampoco ellos han podido enterrarlo. Mientras, Blake y Sean, de siete años, atormentan a un vecino y a su perro en el jardín, y Maureen prepara sándwiches y pollo para los invitados. Enseguida conocemos que el padre de Jack no ha muerto accidentalmente, sino asesinado por Peter y por su propio hijo, que pretendían robar su fortuna. Eileen flirtea con Dinny y Peter con Vera. Maureen descubre dónde está escondido el dinero del difunto y planea robarlo junto a Dinny. La farsa (grado 2) termina con cinco muertes. *The Walworth Farce* (grado 1) finaliza, a su vez, con dos.

Enda Walsh desarrolla la trama de *The Walworth Farce* diestramente, empleando las interrupciones y los saltos entre los distintos planos de fic-

ción como un recurso dramático que le permite desvelar la información sobre los acontecimientos que tuvieron lugar en Cork de forma paulatina, generar suspense y hacer que las acciones de un plano de ficción se integren en/ afecten a otros planos. Durante el desarrollo de la farsa (grado 2), tienen lugar rupturas hacia otros dos grados de ficción: el teatral (grado 1) y un segundo plano metateatral (grado 3), a la par que el primer plano metateatral (grado 2) se desdobra en “relato dentro del teatro” (grado 2’) y “metateatro” (grado 2’). Seguidamente, nos disponemos a analizar todos ellos partiendo de los postulados de Baudrillard.



Dinny ha concebido la farsa (grado 2) como un simulacro con el cual pretende alterar la noción que Sean y Blake tienen de la realidad, de forma que los hechos queden suplantados por su representación escénica. Baudrillard considera rasgos inherentes del simulacro la pérdida de toda referencialidad con respecto al original, y la instauración del simulacro como modelo que “puede ser reproducido un número indefinido de veces” (Baudrillard 1978, 7). Esta es precisamente la naturaleza de la farsa que Dinny, Sean y Blake ejecutan a diario. La representación no solo permite a Dinny crearse un personaje a medida, padre protector e inocente, que le ayude a sobrellevar el trauma generado por los homicidios que ha perpetrado; sino que, al instaurarse como rutina, da sentido a su día a día y al de sus hijos:

DINNY: [...] To calm you down Sean, I start to tell you the story of me and Paddy on Robert's Cove beach. Me with Daddy's towel wrapping Paddy up and keeping him safe. For days I play that story over and over for you and Blakey and it brings us some calm and peace of mind. The telling of the story... it helps me, Sean. (*A pause.*) "Daddy?" "Yes, Seanie?" "What happened back home in Cork, Daddy?" (*A pause.*) I start to tell a new story. (*Almost breaks.*) [...] We're making a routine that keeps our family safe. Isn't that what we've done here?

A slight pause.

SEAN: But none of these words are true.

A pause.

DINNY: It's my truth, nothing else matters. [...] ¹⁴ (Walsh 68)

El fin inicial de la farsa de Dinny es enmascarar y desnaturalizar una realidad profunda (Baudrillard 1978, 14): el hecho de que él es un asesino. Dinny pretende así implantar un simulacro de primer orden, una falsa representación de los acontecimientos que tuvieron lugar en Cork, que sigue vinculada a su referente, es decir, a la realidad. Dinny reitera la necesidad de crear una réplica exacta de los hechos para que la farsa funcione:

DINNY: The story doesn't work if we don't have the facts and Ryvitas aren't the facts... they're not close to the facts. A batched loaf is close to the facts, a bread roll is closer still but a Ryvita?... A Ryvita's just taking the piss, Sean. A Ryvita's a great leap of the imagination. ¹⁵ (Walsh 13)

El incidente de la bolsa de la compra, sin embargo, pone de manifiesto un hecho significativo: Dinny no reproduce los hechos (la realidad) en la farsa, solo algunos signos que él y sus hijos identifican como referentes de la realidad, es decir, elementos que remiten a su pasado en Cork, tales como las personas, los sándwiches o el pollo de Maureen. En la medida en que la farsa deriva en simulacro (concretamente en simulación o simulacro de tercer orden, como veremos más adelante) la representación puede seguir adelante ese día, reproduciendo los (falsos) hechos con signos similares (una barra de salami en vez de pollo, Ryvitas en lugar de pan, etc.); si bien, Dinny es consciente de que la pérdida de los signos (referentes) puede anular la credibilidad de sus hijos –y la de él mismo– en la farsa.

Con todo, varios cambios en la representación ese día nos hacen pensar que esta nunca se ha reproducido con exactitud. Inmediatamente después y en varias ocasiones posteriores, Dinny improvisará acciones y réplicas con el fin de “mejorar” la farsa y de resaltar sus cualidades como actor (Walsh 13-14, 50 y 63-65). El hecho de que la farsa pueda perfeccionarse indica su evolución de falsificación (simulacro de primer orden) a simulación (simulacro de tercer orden). La farsa “no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro” (Baudrillard 1978, 14) en el que las acciones han pasado a ser “significante de referencia” de sí mismas (Baudrillard 1980, 66). Al quedar borrada la frontera de lo real y lo imaginario, Dinny concibe las acciones de la farsa “*a partir de su propia reproductibilidad*” (Baudrillard 1980, 66), de forma que pueden ser alteradas y mejoradas, pues su referente original no es ya la realidad, sino ellas mismas.

Aunque la farsa se ejecuta durante trece años, generando una suerte de *status quo* en el que conviven los tres personajes, Sean y Blake acaban rebelándose y cuestionando la veracidad de los hechos que interpretan. Por un lado, la farsa sufre el desgaste propio de una obra teatral representada infinitas veces (desinterés, automatismo, etc.) y, por el otro, la simulación (simulacro de tercer orden) no resulta efectiva a la hora de suplantar la realidad. En el caso de Sean, la realidad sigue siendo su referente (signo) de los hechos, debido a que vio los cadáveres de sus tíos y sabe que Dinny los asesinó. Por ello, la simulación y las cinco muertes accidentales con que concluye la farsa no tienen valor para Sean.

¿Qué hace a Blake dudar de los acontecimientos de la farsa? Durante trece años, Dinny ha intimidado a sus hijos con amenazas para hacerles creer que mantener su rutina diaria va a protegerlos de los horrores del exterior. No obstante, Sean regresa inmune todas las mañanas de hacer compra. Por otra parte, como el propio Blake enuncia, las palabras se han convertido en meros signos que han perdido toda referencialidad con sus significantes:

BLAKE.- [...] This story we play is everything. (*A pause.*) Once upon a time my head was full of pictures of Granny’s coffin and Mr and Mrs Cotter and Paddy and Vera and Bouncer the dog and all those busy pictures in our last day. (*Smiling.*) ‘Cause you’d say Dad’s words and they’d give you pictures, wouldn’t they, Sean? And so many pictures in your head... Sure you wouldn’t want for the outside world even if it was a good world!

You could be happy. (*A pauwe.*) But all them pictures have stopped. I say his words and all I can see is a word. A lot of words piled on top of other words. There's no sense to my day 'cause the sense isn't important anymore. No pictures. No dreams. Words only. (*A pauwe.*) All I've got is the memory of the roast chicken, Sean.¹⁶ (Walsh 22)

En la medida en que el lenguaje pierde su valor referencial y las palabras son incapaces de evocar imágenes, la simulación en los términos que indica Baudrillard carece de sentido para Blake. Su importancia estriba únicamente en la rutina que implica representar la farsa diariamente. Por otra parte, para Blake el olor del pollo asado que su madre preparaba en Irlanda y el viaje en barco que les trajo a él y a Sean desde Cork son recuerdos de más valor que cualquier simulacro.

La llegada de Hayley al piso con la bolsa del supermercado correcta al final del primer acto de *The Walworth Farce* desestabiliza la rutina familiar. Para Dinny supone un alivio contar con la utilería adecuada, e instruye a Hayley para que cocine el pollo como lo haría su esposa, aunque Blake continúa encarnando al personaje de Maureen. Enseguida, Dinny considera incorporar a Hayley a la farsa para que asuma este rol; sin embargo, hay un hecho que le preocupa: "You're black. What are we going to do about that, Maureen?"¹⁷ (Walsh 56), y que soluciona "hábilmente" cubriendo la cara de Hayley con crema hidratante. Este suceso, más allá de ser un recurso humorístico eficaz, implica que "Hayley's role as the outsider is intensified by her racial difference, which is highlighted rather than sublimated"¹⁸ (McIvor 464). Para Dinny, que se niega a aceptar que el mundo tal y como él lo ha conocido haya variado, el crecimiento de comunidades minoritarias en Irlanda, como la de origen africano, supone un serio desafío contra su tradicional noción de identidad irlandesa¹⁹. Su pronta disposición a alterar la apariencia de Hayley y a incorporar lo que, hasta el momento, consideraba una amenaza del exterior al ámbito familiar, evidencia una vez más cómo los límites entre realidad y ficción se han borrado para Dinny, además de subrayar su dependencia en los principios del simulacro: en vez de aceptar lo multirracial como parte de la nueva identidad irlandesa, modifica los signos raciales (imagen) para hacerlos coincidir con la noción que él conserva (signo/ referente).

Por otra parte, Blake percibe a Hayley como una amenaza, pues existe la posibilidad de que esta "se lleve" a su hermano. Pronto descubrimos que su temor real es que la ausencia de Sean impida que la farsa se siga

representando, ya que su vida carece de sentido sin esta rutina. Así pues, si bien el simulacro no se ha instaurado correctamente, Dinny ha generado en sus hijos y en sí mismo una dependencia en sus fundamentos. Estos condicionan la noción de realidad de Blake hasta el punto de que necesite ensayar –re-producir la ficción de– su propia muerte:

BLAKE *suddenly does a movement where he turns quickly towards the wardrobe and holds his arms above his head. He drops his arms and turns back to the kitchen entrance.*

Scream!

Again he does the movement. Again he turns back. He's practising something.

Scream!

Again the movement. DINNY looks on bemused.

DINNY.- Feck it, you're some tulip. [...] ²⁰ (Walsh 78-79)

Para Dinny, al igual que para el público, los movimientos repetitivos de Blake carecen de sentido hasta que los ejecuta momentos después, una vez ha asesinado a su padre, para hacer que Sean le clave un cuchillo.

Con su hermano y su padre muertos, Sean es libre de marcharse con Hayley. Sin embargo, los mecanismos del simulacro también se han instaurado como parte de su rutina. Ahora que la farsa no puede continuar, necesita crear otra que tenga como referente la realidad que él conoce: se mancha la cara con betún, se pone el abrigo de Hayley, coge el bolso de esta y la bolsa del supermercado, y se dispone a representar la entrada de Hayley en la casa. Este hecho, con el que concluye *The Walworth Farce*, supone una falsa esperanza para el personaje. Sean es capaz de concebir una realidad distinta a la de su padre; no obstante, se ve obligado a asumir una nueva identidad, la de Hayley, porque es incapaz de aceptar que es un asesino, igual que Dinny. Como él, Sean no tiene más recursos para acallar su culpa e intentar sobrellevar el trauma que los de crear un nuevo simulacro, en un intento desesperado por que este se convierta en una simulación efectiva y suplante la realidad.

Como anunciábamos anteriormente, el primer plano metateatral (grado 2) se desdobra en “relato dentro del teatro” (grado 2’) y “metateatro” (grado 2’'). Durante dos de las rupturas en el transcurso de la farsa, los personajes se obligan mutuamente a “evocar” su llegada a Londres (Walsh 21 y 31-32). No obstante, ambos recuerdos se revelan ante el espectador

como relatos contruidos, aprendidos y repetidos con asiduidad, usados como estrategias de manipulación y convicción. El recuerdo de Blake –su única evocación real–, el olor del pollo que su madre cocinó para Sean y él durante su último día en Cork y el barco que les llevó a Londres, es su vía de escape de la ficción a la que vive sometido. Su recuerdo contrasta con el de la tortuosa y aterradora llegada a Londres de Dinny, con el que este infunde miedo a sus hijos. Sendos “relatos dentro del teatro” (grado 2’) interactúan y se contraponen tanto a la trama de la farsa (grado 2) como a la realidad de los personajes, es decir, al plano teatral (grado 1).

Hacia el final de la obra, Dinny verbaliza una de las claves de la farsa: “For what are we, Maureen, if we’re not our stories?”²¹ (Walsh 82) Para Dinny, la ficción que ha construido en torno a su vida tiene mayor peso que los actos cometidos. El simulacro tiene para él más validez que la realidad, lo que no implica que Dinny haya sido capaz de superar su trauma ni de deshacerse de sus remordimientos. Como en el caso de Blake, el simulacro se ha instaurado como rutina para él y se ha convertido en un medio de expresión y de comprensión de la realidad. Por este motivo, Dinny necesita ver recreada la conversación de Hayley y Sean en el supermercado, para cerciorarse de que este no le ha desvelado su rutina diaria. Se genera así un nuevo desdoblamiento del plano metateatral (grado 2’):

DINNY.- [...] So what did you two talk about?

DINNY *turns HAYLEY around to face him.*

DINNY.- You talked this morning in Tesco, didn’t you? Talkin’ about what we get up to in here, Sean?

SEAN.- No, Dad.

DINNY *places SEAN opposite HAYLEY.*

DINNY: Don’t be lying to me and tell me what was said. Show me exactly how it was. The same words. Play it.²² (Walsh 59-60)

En conclusión, la ineficacia de la farsa como medio para superar el trauma de los personajes resulta evidente. Esto se debe a que Dinny ha creado un simulacro que, según los postulados de Baudrillard, no logra

implantarse correctamente. Sin embargo, para Dinny, Sean y Blake sus fundamentos se han convertido en medio de expresión y de comprensión de la realidad, mientras que la farsa se ha instaurado como rutina que da sentido a su día a día. La farsa no tiene validez como simulación, sino como mero artificio que enmascara la realidad y que condiciona el comportamiento de los personajes y su visión del mundo.

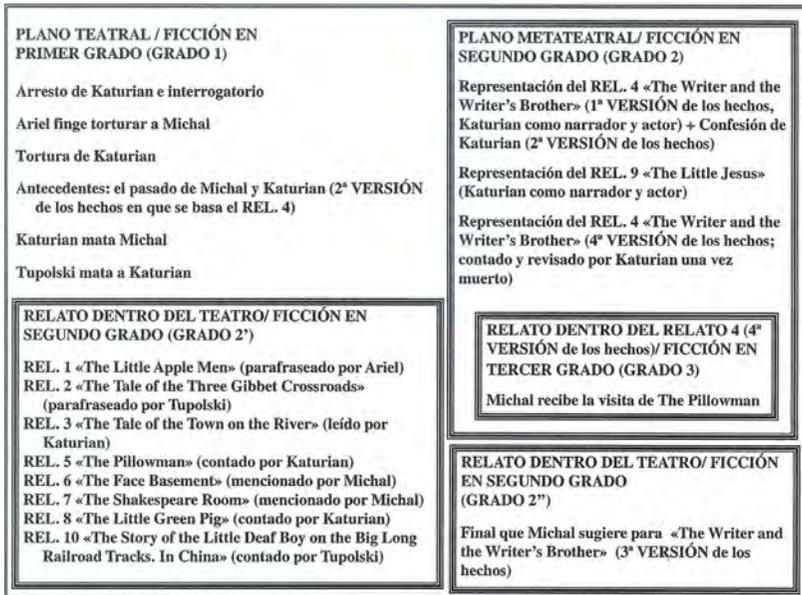
■ HIPERREALISMO Y AZAR EN *THE PILLOWMAN*, DE MARTIN McDONAGH

The Pillowman se estrenó en el Nacional Theatre de Londres el 13 de Noviembre de 2003 y se reestrenó en Alemania tres semanas más tarde. En 2004, obtuvo el Premio Olivier a la Mejor Obra de Teatro y se programó en Japón y, un año después, en Broadway. Desde entonces, la pieza se ha estrenado en varios países de todo el mundo. La compañía Teatro del Noctámbulo, bajo la dirección de Denis Rafter, representó *El hombre almohada* en distintas ciudades españolas desde 2007 hasta 2010.

Si *The Walworth Farce* ilustra una incorrecta implantación del simulacro, *The Pillowman* es un ejemplo extremo de cómo una vez instaurada la simulación (simulacro de tercer orden), la ficción se confunde con la realidad, y no solo llega a suplantarla, sino a precederla. La acción de *The Pillowman* se desarrolla en un estado totalitario. El escritor Katurian K. Katurian es arrestado, sin saber qué cargos se le imputan, y sometido a un interrogatorio por parte de dos policías, Tupolski y Ariel. Pronto descubrimos que es sospechoso de ser cómplice e instigador de asesinato. Su hermano Michal, que padece retraso mental tras haber sido sometido a siete años de torturas como parte de un macabro experimento de sus padres, ha asesinado a dos niños según el *modus operandi* de sendos relatos de Katurian. *The Pillowman* establece así una correlación directa entre ficción y realidad. Una tercera niña permanece desaparecida y, hacia la mitad de la obra, descubrimos que podría estar enterrada viva.

The Pillowman se estructura en torno a diez relatos, aunque no todos tienen la misma relevancia dentro de la trama. Apenas se mencionan dos de ellos, “The Face Basement” y “The Shakespeare Room”; seis son leídos, contados o parafraseados; y dos de ellos, “The Writer and the Writer’s Brother” y “The Little Jesus” son representados en escena. “The Tale of the Three Gibbet Crossroads”, relato que Tupolski parafrasea, sobre un

condenado a morir de hambre en una jaula que nunca llega a conocer su delito -situación análoga a la de Katurian al principio de *The Pillowman*- sirve como ejemplo de lo que la obra de McDonagh supone para el espectador: “It’s a puzzle *without* a solution”²³ (McDonagh 17), como el propio Katurian indica. Plantear una tesis sobre el significado de *The Pillowman* lleva a forzar algunas piezas dentro de su compleja estructura. Analizar dicha estructura y el juego metaficcional que la obra plantea, revela una desestabilización de los planos ontológicos propia de los cuentos borgianos.



Tanto *The Pillowman* como las historias de Katurian se caracterizan por sus giros inesperados, propios de los relatos de suspense y de las telenovelas, a las que McDonagh es aficionado. Estos lances no solo interfieren en el proceso cognoscitivo del espectador, obligándole a llevar a cabo una revisión de los relatos (grados 2, 2’, 2’’ y 3), sino que el entramado metaficcional y la interrelación entre los distintos grados de ficción, –así como la instauración de los fundamentos del simulacro en los personajes–, hacen que la propia trama de *The Pillowman* (grado 1) esté sujeta a constantes revisiones. El relato, aparentemente trivial e ingenuo, de “The Little Green Pig” (grado 2’), sobre un lechón de color verde del que se mofan los demás cerdos, al que los granjeros pintan de rosa, y que concluye con

aquellos teñidos por una lluvia verde, propicia el mayor giro de la trama de *The Pillowman* (grado 1). La historia se entrelaza con los relatos “The Pillowman” (grado 2’ y 3), “The Little Jesus” (grado 2) y “The Writer and the Writer’s Brother” (grado 2, 2” y 3), de forma que todos ellos quedan resignificados al final de la pieza y modifican, a su vez, la trama principal.

Katurian cuenta “The Pillowman” (grado 2’) a su hermano Michal mientras ambos esperan ser ejecutados. El protagonista del relato es un Hombre Almohada cuyo trabajo consiste en convencer a niños que van a padecer una vida de abusos y sufrimiento para que se suiciden. Abrumado por su trabajo, el Hombre Almohada vuelve atrás en el tiempo y se convence a sí mismo, un Niño Almohada, de que debe autoinmolarse. Lo que aparentemente era un final feliz para el Hombre Almohada, se torna tragedia cuando, inesperadamente, regresan a la vida todos los niños a los que él habría salvado de adulto. Tras contar esta historia y “The Little Green Pig” (grado 2’), Katurian asfixia a Michal con una almohada mientras este duerme, tal y como hizo años atrás con sus padres. De esta forma, el “relato dentro del teatro” (grado 2’) interactúa con el plano teatral (grado 1) revelando al Hombre Almohada como un trasunto del propio Katurian a ojos del espectador, en tanto que asesinando a sus padres y a Michal, Katurian evita que este sufra más torturas por parte de aquellos y de los policías.

El relato “The Pillowman” se redimensiona nuevamente cuando, en el Acto III, Tupolski revela que Ariel asfixió a su padre con una almohada porque este abusaba de él sexualmente. El “relato dentro del teatro” (grado 2’) interactúa de nuevo con el plano teatral (grado 1) estableciendo una analogía entre el Hombre Almohada y Ariel, evidenciando, a su vez, el paralelismo entre este y Katurian. Se establece así otro vínculo más entre realidad y ficción.

Aunque Katurian rechaza la escritura autobiográfica, reconoce que “The Writer and the Writer’s Brother” is, I suppose, the only story of mine that isn’t really fiction²⁴ (McDonagh 76). Los padres de Michal y Katurian les sometieron a ambos a un macabro experimento durante siete años, torturando a Michal y atormentando a Katurian con los gritos de este (McDonagh 54). Si bien el argumento de “The Writer and the Writer’s Brother” (grado 2) parte de estos hechos, resulta imposible corroborar basándose en los mismos (grado 1) que la intención de los padres fuese realmente convertir a uno de sus hijos en un escritor excelente. En todo caso, podemos contemplar la posibilidad de que Katurian, como Dinny en *The Walworth Farce*, emplee la ficción como herramienta para superar esta

experiencia traumática y apaciguar sus posibles remordimientos. Es significativo que Katurian convierta al hermano del relato (grado 2) en mejor escritor que Kat, ya que posteriormente se nos indica que Michal quiere ganar un concurso de relatos (McDonagh 61). Sin embargo, se trata de un gesto de dudosa generosidad hacia Michal, puesto que Katurian nunca le muestra esta historia (McDonagh 58).

A lo largo del desarrollo de la trama de *The Pillowman* se ofrecen hasta cuatro versiones distintas de este suceso. La primera es esta escenificación del relato (grado 2), en la que Katurian actúa como narrador y actor, subvirtiéndola con un giro final inesperado. Según esta versión, que inicialmente se muestra como mero relato de ficción, los padres torturan al hermano mayor para que Kat, el pequeño, escuche sus gritos y se convierta en un escritor excelente de relatos tenebrosos. En su catorce cumpleaños, Kat entra en la habitación de su hermano y descubre a sus padres fingiendo burlonamente los ruidos y gritos de tortura. Cuando años después Kat regresa a la casa, encuentra el cadáver de su hermano con el relato más dulce que jamás haya leído. Para impedir que se descubra que su hermano era mejor escrito que él, Kat quema el relato. El propio Katurian altera los planos de ficción y realidad al confesar seguidamente que “The Writer and the Writer’s Brother” no cuenta lo que sucedió en realidad: cuando Kat entró en la habitación con catorce años, descubrió a su hermano con daños cerebrales irreparables, y esa misma noche asfixió a sus padres con una almohada. Más adelante analizaremos las consecuencias de esta desestabilización ontológica.

La segunda versión, los hechos reales (grado 1), se expone en un diálogo posterior entre Michal y Katurian, que corrobora el giro final de la primera versión (McDonagh 54). Después, Michal, preocupado por si alguien encuentra el relato “The Writer and the Writer’s Brother” y cree que él está muerto, propone a Katurian quemarlo y reescribir una tercera versión de los hechos (grado 2’), según la cual él seguiría vivo, habría ganado un concurso de relatos y sus padres estarían muertos (McDonagh 59-61). Por último, Katurian tras haber sido ejecutado relata una cuarta versión que fusiona “The Writer and the Writer’s Brother” (grado 2) y “The Pillowman” (grado 2’), generando un nuevo plano de metaficción en forma de “relato dentro del relato” (McDonagh 102-104). Esta nueva revisión de los hechos desestabiliza las versiones anteriores, así como la propia estructura ontológica de *The Pillowman* (grado 1), como veremos a continuación.

Los únicos relatos que se representan en escena, estableciendo un plano metateatral, son “The Writer and the Writer’s Brother” (grado 2) y “The Little Jesus” (grado 2), la historia de una niña que se cree Cristo reencarnado, a la que sus padrastros hacen pasar por un auténtico calvario como escarmiento. Ambos relatos son imprescindibles para el desarrollo de la acción de *The Pillowman* (grado 1) en el plano epistemológico. Sin embargo, los dos tienen lugar en un cronotopo indefinido. El hecho de que Katurian narre las dos historias mientras estas se representan las convierte en una suerte de apartes en los que el personaje se confiesa ante el público. Es más, él mismo interviene en ambas representaciones, interpretándose a sí mismo con siete y catorce años en “The Writer and the Writer’s Brother”, y a un ciego en “The Little Jesus”. Como anunciábamos, desde un punto de vista ontológico, estos dos momentos de la obra plantean varios interrogantes fundamentales: ¿dónde y cuándo tienen lugar? Y, ¿quién o quienes son sus destinatarios, más allá de que la naturaleza metadialéctica del teatro convierta al público en receptor?



De izda a dcha: José Vicente Morón (Katurian), Gabriel Moreno (Ariel) y Javier Magariño (Tupolski). *El hombre almohada*, de Martin McDonagh. Cía: Teatro del Noctámbulo Dir. Denis Rafter, 2008. Foto: Chicho

“The Writer and the Writer’s Brother”, suscita cuestiones de mayor complejidad que “The Little Jesus”, debido a su carácter autobiográfico, a la interacción y alteración constante de los planos de ficción y realidad, así como a la reproducción continuamente revisada de los hechos. La confesión con

la que Katurian finaliza la representación genera, primeramente, conflicto en el proceso cognoscitivo del espectador (receptor) y, posteriormente, incredulidad en él al ver los atroces hechos corroborados por Michal y Katurian momentos después (McDonagh 54). Sin duda, este giro sorprendente condiciona su recepción del resto de la trama de *The Pillowman*, persuadiéndolo de que su percepción puede verse manipulada o cuestionada en todo momento, y predisponiéndolo a los insólitos giros dramáticos posteriores.

Por otra parte, cabe señalar cómo la desestabilización ontológica en este momento se produce a través de una compleja estructuración de los planos, debido a que es el propio Katurian quien contrapone la realidad (grado 1) a la ficción (grado 2) dentro de esa misma ficción (grado 2), es decir, en el plano metateatral. Por último, en la medida en que en teatro generalmente tiene más valor una acción dramática que una diégesis, cabe cuestionarse por qué McDonagh ha decidido *mostrar* la ficción y *contar* la realidad. ¿Tiene aquella mayor entidad que esta? Más aún, ¿por qué Katurian participa de las dos, borrando las fronteras entre ambas, y generando una suerte de *mise en scène*?

Es significativo que, al final de *The Pillowman*, Katurian no rece por Michal, sino que se invente una nueva fábula para “The Writer and the Writer’s Brother”, la cuarta versión de los hechos, en la que Michal recibe la visita del Hombre Almohada, pero decide voluntariamente padecer una vida llena de tormentos para que Katurian llegue a ser un gran escritor. Este suceso plantea un nuevo interrogante: ¿hasta qué punto confía Katurian en que el relato impere sobre la realidad? En cuyo caso, ¿no estaría asumiendo los fundamentos de la simulación (simulacro de tercer orden)?

La preocupación, aparentemente infantil, de Michal de que el relato “The Writer and the Writer’s Brother” prevalezca sobre los hechos reales (McDonagh 61) se torna reveladora en el contexto de la simulación, y da sentido al hecho de que Katurian genere una última versión del relato, con la certeza de que, como Michal opina, llegará a suplantar la realidad. No obstante, ¿por qué Katurian crea una versión que mimetiza y reproduce la realidad, en la que mata a Michal, es ejecutado, y sus relatos son quemados? ¿Por qué no inventa un final en el que se salven todos?

Como en *The Walworth Farce*, los fundamentos del simulacro están tan arraigados en los personajes, que estos se han instalado en la hiperrealidad (Baudrillard 1978, 5-6), donde los límites entre lo real y lo imaginario quedan borrados (Baudrillard 1980, 85). En este sentido, la obra de McDonagh fuerza aún más los fundamentos del simulacro que la de Walsh. Si en *The*

Walworth Farce la ficción de Dinny intenta imponerse sobre la realidad, en *The Pillowman* Michal ejecuta los relatos de Katurian para saber cuán inverosímiles son; es decir, la realidad tiene lugar porque las historias de ficción existen. La ficción precede a la realidad; no se limita a suplantarla, sino que la genera. De este modo, cuando Michal confiesa haber recreado “The Little Jesus” con la niña desaparecida, Tupolski y Katurian dan por sentado que la ha hecho pasar por un calvario antes de morir. Ariel, que desconoce el relato, lo lee para averiguar qué le ha ocurrido a la niña:

TUPOLSKI. Ariel, if you're reading a story to find out how a child got murdered, wouldn't it be an idea just to skip to the end of it?

ARIEL. Oh. Right.

TUPOLSKI. Like, skip to the bit about the crown of thorns. Or skip to the bit about the cat-o'nine-tails. Or skip to the bit about the 'carrying a crucifix around the room until her legs fucking buckled'. Or skip to the bit right after that. (*Pause.*) I'll get them to send out the forensics people, pick up the body.²⁵ (McDonagh 75)

Ya que Michal ha ejecutado el relato de “The Little Apple Men” con Andrea Jovacovic, y “The Town on the River” con Aaron Goldberg, todos los personajes asumen la causalidad, directa e inexorable, entre el relato y su inminente ejecución. Sin embargo, ninguno de ellos tiene en cuenta la casualidad: el azar quiere que Michal confunda “The Little Green Pig” con “The Little Jesus”; y que la niña aparezca viva, cubierta de pintura verde y rogando felizmente que le dejen quedarse con los lechones. Se trata de un giro inesperado que desequilibra súbitamente el principio causa-efecto y la hiperrealidad en la que los personajes se han instalado.

The Pillowman finaliza con otra acción azarosa que subvierte la propia estructura ontológica de la obra. Tupolski ejecuta a Katurian antes de tiempo, lo que deja inacabada la última versión de “The Writer and the Writer's Brother” (grado 2” y 3) que Katurian está inventando:

KATURIAN. The story was going to finish in a fashionably downbeat mode, with Michal going through all that torment, with Katurian writing all those stories, only to have them burned from the world by a bulldog of a policeman. The story was going to finish that way, but was of course cut short by a bullet blowing his brains out two seconds

too soon. And maybe it was best that the story didn't finish that way, as it wouldn't have been quite accurate. Because, for reasons known only to himself, the bulldog of a policeman chose not to put the stories in the burning trash, but placed them carefully with Katurian's case file, which he then sealed away to remain unopened for fifty-odd years.

*Ariel puts the stories in the box file.*²⁶ (McDonagh 103-104)

Como vemos, justo al final de *The Pillowman*, Katurian manifiesta abiertamente su preocupación sobre la fidelidad del relato con respecto a la realidad, si bien, McDonagh no especifica el motivo. Es posible que, como Michal, Katurian tema que la ficción del relato llegue a prevalecer sobre la realidad, imponiendo sobre esta un simulacro de primer orden, es decir, una falsificación.

No obstante, el final de *The Pillowman* no ofrece solución respecto a la relación causal entre simulacro y realidad. Tupolski aprieta el gatillo antes de que Katurian llegue siquiera a la parte de su relato en que lo ejecutan; sin embargo, Katurian –que toma la palabra una vez muerto– explica que el policía archivó los relatos después de ejecutarlo y, seguidamente, Ariel realiza esta misma acción, como si las palabras de Katurian realmente determinasen sus actos.

Más allá de la licencia dramática de hacer resurgir a Michal y a Katurian una vez muertos para narrar/escenificar el relato (McDonagh 102-104), el sorprendente final de *The Pillowman* desorienta nuevamente al espectador y afianza la indeterminación ontológica de la obra. Esta acaba siendo, como anunciábamos anteriormente, un puzzle sin solución; pero, el mero hecho de “mover las piezas”, revela que nos hallamos ante una estructura más compleja que la de las cajas chinas asociada con la metaficción, pues, en conformidad con los postulados de la simulación, *The Pillowman* nunca esclarece qué caja precede a cuál.

■ LA DESESTABILIZACIÓN ONTOLÓGICA COMO RECURSO TEATRAL

La tradición teatral y literaria irlandesa gira en torno al hecho de contar historias. La dramaturgia irlandesa se ha ido haciendo eco de los cambios culturales y sociales que han tenido lugar a lo largo de los últimos años, así

como de las tendencias que imperan en otros países. Por ello, las historias sobre las que versa actualmente el teatro irlandés dan cuenta de la compleja realidad del país, y también de cómo dicho teatro se ha transformado, temática y estructuralmente, para articular la nueva realidad. En él siguen imperando la palabra y las historias, pero estas han dejado de ser cerradas y de imponer una visión sobre sí mismas; han desechado la linealidad y la causalidad, y se han abierto a numerosas interpretaciones. La tendencia dominante en el teatro irlandés contemporáneo no es contar una historia, sino crear referentes para que el espectador haga propia esa historia.

Como consecuencia, predomina la búsqueda arriesgada de formas dramáticas y dramatúrgicas innovadoras por parte de autores teatrales como Enda Walsh y Martin McDonagh. Lejos de hacer un uso banal de recursos -usados en el teatro durante siglos- como la metaficción y la metateatralidad, ambos autores fundamentan en ellos la estructura de sus obras, explotándolos hasta el punto de acabar subvirtiéndolos. Como hemos comprobado, la aplicación de los postulados de Baudrillard sobre el simulacro al estudio de *The Walworth Farce* y de *The Pillowman*, permite analizar la ontología plural que se abre entre lo "real" y la ficción en ambas obras. Por otra parte, asumiendo la instalación de los personajes en la hiperrealidad, podemos dar cuenta de su comportamiento con respecto a dicha pluralidad, que va más allá de su autoconsciencia sobre sí mismos y su condición dramática, recursos propios de la metaficción.

Tanto Enda Walsh como Martin McDonagh aceptan el riesgo que implica exigir al espectador un esfuerzo por entender, y no "simplemente ver". El resultado son obras magistralmente construidas, como *The Walworth Farce* y *The Pillowman*, que además de resultar interesantes con relación a su trasfondo temático, lo son también con respecto a su artificiosidad.

■ BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, Lionel. *Metatheatre : A New View of Dramatic Form*. Nueva York: Hill and Wang, 1963.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
— *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Avila Editores, 1980.

- *El pacto de lucidez o la inteligencia del Mal*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
- GRAY, María. *Claves y estrategias metateatrales. Una propuesta para el estudio y práctica del Metateatro en la contemporaneidad*. Madrid: O Greló, 2011.
- LARSON, Catherine. “El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación”. En Vilanova Antonio (coord.) *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 de agosto de 1989, 1992, Vol. 2, pp. 1013-1020 [En línea] http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_012.pdf [Consulta: 30/10/13].
- LONERGAN, Patrick. “Never Mind the Shamrocks’. Globalizing Martin McDonagh.” en Russell, Richard Rankin ed. *Martin McDonagh: A Casebook*. Abingdon: Routledge, 2007, pp. 149-177.
— (ed.) *The Theatre and Films of Martin McDonagh*. Londres: Methuen Drama, 2012.
- MAYOS SOLSONA, Gonçal. “Baudrillard y la sociedad simulacro”. *Barcelona Metròpolis. Revista de informació y pensament urbanós*. Primavera, Abril - Junio 2010 [En línea] <http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/paged9fa.html?id=21&ui=363> [Consulta: 3/10/13].
- MCDONAGH, Martin. *The Pillowman*. Londres: Faber and Faber, 2003.
- MCIVOR, Charlotte. “The Walworth Farce,” en *Theatre Journal*, Octubre de 2010, vol. 62, núm. 3, pp. 462-464
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1998.
- RUSSELL, Richard Rankin, ed. *Martin McDonagh: A casebook*. Abingdon: Routledge, 2007.
- VASKES SANCHES, Irina. “La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total”. *Estud.filos*, Agosto 2008, núm.38, pp. 197-219. [En línea] <http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n38/n38a09.pdf> [Consulta: 3/11/13].
- WALSH, Enda. *The Walworth Farce*. Londres: Nick Hern Books, 2007.

■ NOTAS

1. Se denomina “Tigre Celta” (“Celtic Tiger”) a la República de Irlanda durante la etapa de rápido crecimiento económico que experimentó en los años noventa y hasta 2001. La expresión designa tanto al lapso temporal como al propio país

durante dicho periodo. Desde 2004 y hasta 2008 se produjo una segunda etapa de incremento económico a la que se alude como “Celtic Tiger 2”.

2. Lionel Abel parte de la idea de que varias de las denominadas “tragedias” del teatro isabelino y del Siglo de Oro español son defectuosas como tales, ya que sus autores accidentalmente estaban creando un nuevo género, el meta-teatro (Abel 77). Entre los autores que históricamente han empleado este recurso, considera a Shakespeare, Molière, Calderón, Schiller, Genet, Beckett, Brecht, Shaw, Ibsen, Chéjov y Pirandello.
3. El término “das Schauspiel in Schauspiel” fue acuñado por el alemán Hans Schwab, en 1896, en unos estudios realizados sobre el teatro dentro del teatro del autor inglés W. Shakespeare (Gray 38). Patrice Pavis señala que: “Esta estética aparece a partir del siglo XVI (*Fulgence y Lucrece de Medwall*, 1497, parece ser su primera manifestación, así como *La tragedia española* de T. KYD (1589) y *Hamlet* de SHAKESPEARE (1601)” (Pavis 452).
4. Abel emplea el concepto “the persons appearing on the stage” con el fin de hacer alusión no solo al personaje tradicional, sino también al actor/personaje de las obras de Brecht.
5. “ellos mismos eran dramáticos antes de que el dramaturgo les prestase atención. ¿Qué los dramatizó originariamente? El mito, la leyenda, la literatura precedente, ellos mismos. Representan para el dramaturgo el efecto de la imaginación dramática antes de que él haya comenzado a emplear la suya propia; por una parte, al contrario que las figuras de la tragedia, son conscientes de su propia teatralidad. [...] los sucesos [...] tendrán la cualidad de haber sido pensados, más que de haber tenido lugar simplemente”. Todas las traducciones de las citas son de Diana I. Luque.
6. “apenas hay una escena en toda la obra en la que algún personaje no intente dramatizar a otro. Casi todos los personajes principales actúan en algún momento como dramaturgos, empleando una conciencia acerca del drama propia de un dramaturgo con el fin de imponer cierta postura o actitud en otro”.
7. “Cuando digo que los personajes principales son “dramaturgos” lo que quiero subrayar es que cada uno de ellos tiene la conciencia de un dramaturgo además de la de un personaje”.
8. “este personaje, siendo fundamentalmente un dramaturgo, puede decirse que tiene la capacidad y el impulso de existir separado del dramaturgo que lo creó. Falstaff, la creación de Shakespeare, es un creador en sí mismo”.
9. Irina Vaskes Sanches señala que “No fue Baudrillard quien “inventó” este concepto. En la tradición francesa el simulacro entró en uso gracias a los tex

- tos de G. Bataille y P. Klossowski; también G. Deleuze emprendió el análisis del antiguo “simulacrum” –la palabra con que Lucrecio tradujo el “eicon” de Epicuro– y lo convirtió en la base de su crítica de la filosofía de Platón” (Vaskes Sanches 198).
10. La imagen mimética “es el reflejo de una realidad profunda” y “una buena apariencia”. Según Baudrillard, “la representación pertenece al orden del sacramento” (Baudrillard 1978, 14).
11. Su siguiente obra, *The New Electric Ballroom*, gira en torno a temas y motivos similares. Enda Walsh parece estar “reescribiendo” *The Walworth Farce* con personajes femeninos y de edad avanzada. No obstante, aunque el recurso metaficcional sigue siendo clave en esta pieza, *The New Electric Ballroom* se sustenta en el juego de repetición y revisión que se hace de dicho recurso, no en el salto de un nivel ontológico a otro.
12. “An Irish Lullaby” es una canción de tintes melancólicos, mientras que “A Nation Once Again” es un himno de exaltación patriótica. Ambas están vinculadas al personaje de Dinny, quien siente anhelos por la Irlanda que conoció, sin inmigración y con un estilo de vida tradicional.
13. The Three Stooges (Los tres chiflados) es un grupo cómico estadounidense, formado por Moe, Larry y Curly. Entre 1922 y 1970, protagonizaron 190 cortometrajes del género inglés conocido como “slapstick”, donde la comicidad se basa en una violencia física de naturaleza hiperbólica y en el juego verbal.
14. “DINNY: [...] Para calmarte, Sean, empiezo a contarte la historia sobre mí y Paddy en la playa de La Cala de Robert. Conmigo envolviendo a Paddy en la toalla de Papá y manteniéndolo a salvo. Durante días recreo esa historia una y otra vez para ti y Blakey y nos aporta algo de calma y de tranquilidad. El [hecho de] contar la historia... me ayuda, Sean. (Una pausa.) “¿Papá?” “¿Sí, Seanie?” “¿Qué pasó en casa, allí en Cork, Papá?” (Una pausa.) Empiezo a contar una nueva historia. (Casi se derrumba.) [...] Estamos creando una rutina que mantiene a nuestra familia a salvo. ¿No es eso lo que hemos hecho aquí?
(Una pausa breve.)
SEAN: Pero ninguna de estas palabras es cierta.
(Una pausa.)
DINNY: Es mi verdad, nada más importa. [...]”
15. “DINNY: La historia no funciona si no tenemos los hechos y las Ryvitas no son los hechos... no están ni próximas a los hechos. Un pan de molde está más

cerca de los hechos, un panecillo está más próximo aún, pero ¿una Ryvita?... Una Ryvita es un cachondeo, Sean. Una Ryvita supone un gran salto para la imaginación”.

16. “BLAKE: [...] Esta historia que interpretamos lo es todo. (*Una pausa.*) Hace mucho, mucho tiempo, mi cabeza estaba llena de imágenes del ataúd de la Abuelita y del Sr. y la Sra. Cotter y de Paddy y Vera y Bouncer, el perro, y de todas esas ajetreadas imágenes de nuestro último día. (*Sonriendo.*) Porque decías las palabras de Papá y te daban imágenes, ¿o no era así, Sean? Y había tantas imágenes en tu cabeza... ¡Claro que no querías [saber] nada del mundo exterior, ni aunque fuera un mundo bueno! Podías ser feliz. (*Una pausa.*) Pero todas esas imágenes han parado. Digo sus palabras y no veo mas que una palabra. Un montón de palabras apiladas sobre otras palabras. No le encuentro un sentido a mi día a día porque el sentido ya no importa. No hay imágenes. No hay sueños. Solo palabras. (*Una pausa.*) Lo único que me queda es el recuerdo del pollo asado, Sean”.
17. “Eres negra. ¿Qué vamos a hacer al respecto, Maureen?”
18. “El role de Hayley como la extraña queda intensificado por su diferencia racial, que es subrayada en lugar de sublimada”.
19. Los años noventa fueron un periodo de inmenso cambio en Irlanda: el cese oficial del conflicto con Irlanda del Norte, el boom económico del Celtic Tiger, la migración territorial y el crecimiento de minorías procedentes de Europa, África, Asia y Oriente Medio.
20. “(BLAKE *de repente hace un movimiento con el que se gira rápidamente hacia el armario y alza los brazos por encima de su cabeza. Deja caer los brazos y se gira de nuevo hacia la entrada de la cocina.*)
¡Grita!
(*De nuevo hace el movimiento. De nuevo se gira. Está practicando algo.*)
¡Grita!
(*De nuevo el movimiento. DINNY observa confundido.*)
DINNY: Joder, sí que eres gilipollas. [...]”
21. “Pues, ¿qué somos, Maureen, si no somos nuestras historias?”
22. “DINNY: [...] Así que, ¿de qué hablasteis vosotros dos?
(DINNY *gira a HAYLEY para que le encaré.*)
Conversasteis esta mañana en el Tesco, ¿no es verdad? ¿Hablaste sobre lo que hacemos aquí, Sean?
SEAN: No, Papá.
(DINNY *sitúa a SEAN frente a HAYLEY.*)

DINNY: No me mientas y cuéntame de qué se habló. Enséñame exactamente cómo pasó. Las mismas palabras. Representalo”.

23. “Es un puzzle sin solución”.

24. “The Writer and the Writer’s Brother’ es, supongo, la única de mis historias que no es realmente ficción.”

25. “TUPOLSKI: Ariel, si estás leyendo una historia para averiguar cómo ha sido asesinada una niña, ¿no sería buena idea saltar justo al final?

ARIEL: Ah. Cierto.

TUPOLSKI: Como saltar a la parte de la corona de espinas. O saltar a la parte del látigo de nueve colas. O saltar a la parte de “llevando un crucifijo por toda la habitación hasta que las putas piernas se le torcieron”. O saltar a la parte justo después de eso. (*Pausa.*) Voy a decir que manden a los forenses, a recoger el cuerpo”.

26. “KATURIAN: La historia iba a terminar con un estilo moderno y pesimista, con Michal pasando por todo aquel tormento, con Katurian escribiendo todas esas historias, para que acabasen siendo quemadas de este mundo por un bulldog de policía. La historia iba a terminar de esa manera, aunque, por supuesto, fue interrumpida por una bala que le voló los sesos dos segundos antes de tiempo. Y quizás fue mejor que la historia no terminase de esa manera, pues no habría sido muy precisa. Porque, por alguna razón que solo él mismo conocía, el bulldog del policía eligió no arrojar las historias en la papelera ardiendo, sino depositarlas cuidadosamente junto al expediente de Katurian, que precintó después para que permaneciera sin ser abierto durante cincuenta y tantos años.

(Ariel deposita las historias en el archivador.)”