

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202414241257>

LENGUAJE GÓTICO (FEMENINO) Y NARRACIONES ENMARCADAS EN *THE WEIR*, DE CONOR MCPHERSON

Gothic Language (Feminine) and Framed Narratives in The Weir, by Conor McPherson

José Manuel CORREOSO RODENAS

Profesor Ayudante Doctor

Dpto. Estudios Ingleses: Lingüística y Literatura, Facultad de Filología (UCM)

jcorreos@ucm.es

Recibido: 07/07/2023; Aceptado: 19/02/2024; Publicado: 29/11/2024

Ref. Bibl. JOSÉ MANUEL CORREOSO RODENAS. LENGUAJE GÓTICO (FEMENINO) Y NARRACIONES ENMARCADAS EN *THE WEIR*, DE CONOR MCPHERSON. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 14 (2024), 241-257.

RESUMEN: En 1997, *The Weir* se convertiría en el primer gran éxito del joven dramaturgo irlandés Conor McPherson. Usando la poética de las narraciones enmarcadas, McPherson consigue dar una dimensionalidad inaudita a lo que se representa. Como ocurriera en la novela gótica, se apreciará cómo serán mujeres los necesarios conductos para que lo sobrenatural cobre forma en medio de lo cotidiano. Un hada, una anciana con tendencias alcohólicas, una niña acosada y una maestra rural serán las protagonistas de este camino. A

* Este trabajo forma parte de las actividades del Proyecto de Investigación «Mito y representación: actividades teórico-prácticas de innovación en mitocrítica cultural» (ANDROMEDA-CM PHS-2024/PH-HUM-76) y de las de los Grupos de Investigación «Poéticas y textualidades emergentes. Siglos xix-xxi» (Universidad Complutense de Madrid) y «Estudios Interdisciplinarios en Literatura y Arte –LyA–» (Universidad de Castilla-La Mancha), así como de las del Instituto Universitario de Ciencias de las Religiones (Universidad Complutense de Madrid) y de las del Instituto de Humanismo y Tradición Clásica (Universidad de León).

través del personaje de Valerie, sin embargo, se irá viendo cómo esas mujeres dejan su papel tradicional de víctimas o entes pintorescos para convertirse en verdaderos narradores góticos. El objetivo de este artículo es doble, pues, por un lado, pretende analizar cómo esos personajes femeninos articulan la propia obra dándole una estructura perfectamente nivelada en un *crescendo* y, por otro, se pretende ver cómo el autor juega con la combinación del lenguaje dramático y el narrativo.

Palabras clave: *The Weir*; narraciones enmarcadas; dramaturgia gótica; gótico irlandés.

ABSTRACT: In 1997, *The Weir* would become the first major success of young Irish dramatist Conor McPherson. Using the model of embedded narrations, McPherson adds a new dimension to the scene. As it happened in gothic novels, women will become the nexus between the supernatural and the quotidian. A fairy, an old lady with alcoholic tendencies, a molested girl, and a rural schoolmistress will mark the milestones of this path. Through the character of Valerie, it will also be appreciated how women will leave their traditional role as victims, which will be substituted for a new role as narrators. This article has a double purpose. On one hand, I am to analyze how the female characters articulate the play; on the other hand, I also aim to discern the mixture of drama and narration offered by the author.

Key words: *The Weir*; embedded narrations; gothic drama; Irish Gothic.

La expresión gaélica «Nollaig na mBan» hace referencia a la festividad también conocida como «Little Christmas» o «Women's Christmas»; en definitiva, un día del período vacacional navideño en el que el protagonismo recae sobre las mujeres de la unidad familiar. En la obra que aquí nos ocupa, distintas mujeres también adquirirán (aun a su pesar) ese protagonismo, convirtiéndose en el centro de una tetralogía de historias macabras. En 1937, Edith Wharton (1862-1937) se dedicó a teorizar sobre lo sobrenatural en la literatura como prólogo a sus relatos de fantasmas. Ahí, dijo cosas como que los momentos finiseculares son especialmente proclives al cultivo de este género, poniendo como ejemplo el siglo XVIII (con la novela gótica) y el XIX (con los propios relatos de fantasmas), y vaticinando que algo similar ocurriría a finales del siglo XX. Con respecto a Irlanda, la norteamericana dio en el clavo con sus predicciones¹, para lo cual sólo basta mencionar a Joseph

1. Jarlath Kileen traza un interesante recorrido del significado que Irlanda ha tenido para el desarrollo de textos literarios con características góticas o cercanas a lo gótico antes

Sheridan Le Fanu (1814-1873), Bram Stoker (1847-1912) u Oscar Wilde (1854-1900). En 1997, otro momento finisecular, *The Weir* se convertiría en el primer gran éxito del joven dramaturgo irlandés Conor McPherson (nacido en 1971)². Con el tiempo, este texto ha llegado a ser reconocido como uno de los más depurados de su trayectoria, si no el más destacable. Como se verá más adelante, lo intrascendente de su argumento choca de frente con las narraciones intercaladas que alberga, las cuales suponen una reacción contra lo anodino de la tarde, como en su día la literatura gótica supuso una reacción conta el exceso de racionalismo de la Ilustración.

del advenimiento del género: «[...] for the Greek geographer Strabo it [Irlanda] was inhabited by incestuous cannibals [...]. For Giraldus Cambrensis (Gerald of Wales), in Topographia Hibernia (c. 1185), Ireland was populated by a bunch of deranged perverts who enjoyed sex with goats, lions and especially cows, as he described intimate relations with the latter as “a particular vice of that people”. As late as 1775, Gilbert White, the great English naturalist, was encouraging the study of the Irish since the “manners of the wild natives, their superstitions, their prejudices, their sordid way of life, will extort many useful reflections”. This particular construction has been especially useful in structuring relations between Ireland and its neighbouring nations. Indeed, the Celtic peripheries have very often been defined in direct opposition to England, so that the highlands of Scotland, the hills and valleys of Wales, and the boglands of Ireland were configured as atavistic zones of the irrational populated by primitive monsters, against which England appeared normal, rational and progressive, a contrast heightened by the Enlightenment» (Kileen, *The Emergence of Irish Gothic Fiction* 3).

Para el período «clásico» de la literatura gótica en Irlanda, probablemente, los mejores estudios contemporáneos sean, aparte del citado, Jarlath Kileen (2006 y 2020), Christina Morin y Niall Gillespie (2014) y Christina Morin (2018).

2. A pesar de tratarse de un debut, *The Weir* ya reportó una gran popularidad al dramaturgo, como pone de manifiesto David Longhorn: «McPherson was twenty-five when his ghostly play *The Weir* was produced at the Royal Court Theatre in London in July 1997. He won the BBC Laurence Olivier Award for Best New Play, as well as the Critics' Circle Award. *The Weir* was voted fortieth most significant play of the twentieth-century in a Royal National Theatre poll. This established McPherson as a major dramatist and a significant author of gothic storytelling» (Longhorn 85). Kevin Kerrane también ha expuesto claramente lo importante que fue esta producción: «Conor McPherson's play *The Weir* (1997) achieved critical and popular success at three world-renowned theaters in the late 1990s: the Royal Court in London, the Gate in Dublin, and the Walter Kerr in New York. In London, it won the Lawrence Olivier BBC Award as the “Best New Play” of 1997-98, and McPherson received the Critics' Circle Award as the most promising playwright. In New York, where *The Weir* ran for eight months on Broadway, the *New York Times* described the play as “beautiful and devious” and hailed the playwright, only twenty-seven at the time, as “a first-rate story-teller.” The original production, directed by Ian Rickson, went on to further triumphs in Toronto and Belfast, and *The Weir* has been staged, almost always to fine reviews, by troupes in Boston, Philadelphia, Pittsburgh, and Los Angeles. Of particular note were productions by the Steppenwolf Company in Chicago and the Round House Theatre in Washington» (Kerrane 105).

La literatura gótica (y la literatura gótica irlandesa en particular), y sus implicaciones femeninas, han tenido tradicionalmente una relevancia trascendental para con el desarrollo del género en su conjunto. Baste la mención de los nombres de Regina Maria Roche (1764-1845)³ o Maria Edgeworth (1768-1849), contemporáneas de la inglesa Ann Radcliffe (1764-1823), para dar una idea del desarrollo temprano del género en la isla⁴. Como es sabido, la literatura gótica ha tenido sus más fructíferas manifestaciones en el formato de la novela. Por el contrario, es también un axioma pertinentemente extendido que el teatro gótico, cultivado en muchas ocasiones por los mismos autores que escribían las novelas⁵, nunca gozó de la misma popularidad⁶. A este respecto, el caso de *The Mysterious Mother* (1768)⁷, de Horace Walpole (1717-1797), padre de la literatura gótica, es especialmente

3. Véase Albert Power (2018).

4. Véase Jarlath Kileen (2006, 2014b y 2020). Aileen Douglas va un paso más allá, afirmando que las contribuciones de, entre otras, Roche y Edgeworth contribuyeron en su día a dar forma al propio desarrollo de la novela dieciochesca en Irlanda (Douglas 183-184). La vertiente más oscura de este proceso de conformación de literatura nacional ha sido estudiada por Siobhán Kilfeather (2004). Por otro lado, Christina Morin (2014) y Niall Gillespie (2014) afirman que la noción de género no será tan relevante en las décadas iniciales de desarrollo de la literatura gótica irlandesa. Por el contrario, la religión será un factor mucho más determinante, al menos hasta la década de 1830. Por su parte, Jarlath Kileen (2014a) sí confirma que las implicaciones de género comenzarán a cobrar fuerza conforme avance la centuria.

5. Como bien afirma Frederick S. Frank: «Another irony of indifference to the Gothic drama lies in the fact that three of the five major Gothic novelists were also highly active Gothic dramatists and two of these three became professional Gothic playwrights. William Beckford and Ann Radcliffe wrote no plays, but Walpole, Matthew Lewis, and Charles Robert Maturin extended their Gothicizing to the stage» (Frank 153).

6. En palabras de José Manuel Correoso-Rodenas: «[...] writers like Horace Walpole himself [...], Matthew Gregory Lewis [...], and Charles Robert Maturin [...], wrote gothic dramas. Eventually, these plays were a total failure of critic and audience, which was very surprising bearing in mind the great acceptance of their novels. As for the different mimesis that was generated, we could state a dissimilitude between the sphere of the private and of the public. In the first one, novels would have been read by particular individuals or small groups as an intellectual act. That did not constitute an extreme subversion of the morals of the time, because novels were labeled as “fantasies” and fictional representations. This happened even with the reasons scholars like Dale Townshend (2014) argue, for which reading gothic romances was not an easy task for eighteenth century Britons. However, theatre was a public event, where the society as a whole had to face the horrors and vices that were being depicted on the scene. The recognition could be total and the spectators would have gone through a process of anti-catharsis, for not a cure but a distress was offered by the actors and, in consequence, by the authors of the dramas» (Correoso-Rodenas, «William Dunlap's *Leicester*; or, the Migration of Gothic Drama» 22).

7. Para más información sobre esta tragedia, véase José Manuel Correoso Rodenas 2020a.

relevante, pues su autor la mantuvo en secreto, a diferencia de su novela *The Castle of Otranto* (1764) (Baines y Edward xi). Aun con los intentos que se llevaron a cabo a ambos lados del Atlántico, la producción dramática gótica nunca consiguió despegar como lo había hecho su compañera la novela. Este hecho hace que los dramas de Conor McPherson cobren una especial relevancia para el crítico contemporáneo, pues aúnan la popularidad de la literatura gótica en el mundo anglosajón con el teatro, algo que se había venido intentando, infructuosamente, desde el siglo XVIII.

Como se ha mencionado más arriba, la producción dramática de Conor McPherson es particularmente reciente, habiéndose comenzado unos pocos años antes del estreno de la obra que aquí nos ocupa⁸. A esta seguirían otras nueve obras originales y tres adaptaciones de guiones cinematográficos y obras narrativas⁹. Sin embargo, esta precocidad no se traduce en una falta de madurez, como pone de manifiesto David Longhorn:

McPherson was twenty-five when his ghostly play *The Weir* was produced at the Royal Court Theatre in London in July 1997. He won the BBC Laurence Olivier Award for Best New Play, as well as the Critics' Circle Award. *The Weir* was voted fortieth most significant play of the twentieth-century in a Royal National Theatre poll. This established McPherson as a major dramatist and a significant author of gothic storytelling. During his career to date, McPherson has produced a number of plays addressing the supernatural in varying capacities. They often feature one or more male characters dealing with loss and loneliness, and are notable for the use of the monologue. McPherson also uses dark humour to underscore often mysterious and/or disturbing subject matter. (Longhorn 85)

En cuanto a la clasificación del teatro de McPherson, no existe una etiqueta que satisfaga completamente el conjunto de su producción. Utilizando, como aquí se hace, el término «gótico», sólo se hace referencia a una parte de sus dramas, y aun a aspectos muy concretos de ellos. Lo mismo ocurriría con cualquier otro adjetivo. Aunque todavía breve, su obra dramática ha sabido captar la profundidad de las letras irlandesas de James Joyce (1882-1941) (a quien reconoce como fuente de inspiración) o Samuel Beckett (1906-1989)¹⁰. Voces más contemporáneas podrían incluir a Brian

8. Con obras menores como *Rum and Vodka* (1992), *The Good Thief* (1994) o *This Lime Tree Bower* (1995).

9. Siendo, quizá, la más relevante (tras *The Weir*) *The Seafarer* (2006), como pone de manifiesto Declan Kiberd (2017).

10. A quienes ha sido comparado como heredero del modernismo literario irlandés. Véase Patrick Maley (2014).

Friel (1929-2015)¹¹, Marina Carr (nacida en 1964)¹² o Martin McDonagh (nacido en 1970)¹³. En palabras de Eamonn Jordan: «In so many ways Conor McPherson's writings have been heavily informed by this Irish playwriting tradition, without him being inhibited by the influence of those before him or his peers» (Jordan, «Lapsed, Augmented, and Eternal Christmases in the Theatre of Conor McPherson» 53). Formalmente, sin embargo, la articulación de los elementos estructurales de sus tramas recuerda a la narrativa de Flannery O'Connor (1925-1964), donde escenarios intrascendentes o incluso cómicos son cortados en seco por lo macabro¹⁴. *The Weir*, como se verá, es un magnífico ejemplo de todo lo antedicho. La Irlanda de McPherson es un país cambiante, que tiene un reflejo fiel en sus obras, inspiradas por la propia realidad de colisión, entre la tradición y la modernidad, entre el siglo XX y el XXI, como nos explican magistralmente Christopher Austin Hill (Hill 2010, 71-72) o Emilie Morin (2014)¹⁵. Hill, además, añade la presencia de lo tradicional y emocional a ese mundo en transición, cifrando en esta mezcolanza el éxito de la obra:

[...] I believe that the play's success lies in its emotional and philosophical explorations of humanity, as in all of McPherson's work to date—I am in complete agreement that this representation is there. In fact, a careful examination of the play reveals three key terms that represent major social attitudes present in 1997 Ireland, none of them pertaining to ghosts, death, or fear. (Hill 2010, 53)

Adentrándonos ya de pleno en *The Weir*, el formato que la conforma también merece una mención. Obviamente, se trata de una obra dramática que se nos presenta en un único acto, también careciendo de división entre

11. Véase Eamonn Jordan (2017).

12. Véase Owen Ryan (2010).

13. Véase Nicholas Gene (2005).

14. Algo que Christopher A. Grobe ha señalado para el caso concreto de sus personajes: «The protagonists of nearly all of McPherson's plays could describe their lives with those same words. The narrator of *The Good Thief* (1994) commits several brutal murders and openly discusses lurid sexual acts. In *This Lime Tree Bower* (1995), Frank carries out a cruel and needlessly humiliating burglary, Ray is constantly drunk and cheating on his girlfriend by fooling around with his students, and even the young Joe succumbs to binge drinking. The narrator of *St. Nicholas* (1997) is a lewd alcoholic and would-be sexual predator, stalking a young Dublin actress. Even *Shining City* (2004), which is one of only two published McPherson plays not to discuss or portray alcoholism, still engages rather nonchalantly the issues of adultery and domestic violence» (Grobe 688).

15. Como se ha puesto de manifiesto en muchas otras obras. Para una información más detallada, véase Derek Gladwin (2016).

escenas. Sin embargo, como se verá más adelante, el propio argumento que McPherson despliega hace posible que se pueda establecer una estructura cuatripartita, correspondiendo cada una de las partes a cada una de las historias intercaladas que se examinarán a continuación. Esa es quizá una de las particularidades más interesantes de *The Weir*: la mezcla que hace el autor del lenguaje dramático y el lenguaje narrativo¹⁶, pues a través de las voces de distintos personajes consigue crear una escena como si de un recitativo bárdico se tratase, de modo similar a cómo Arthur Miller (1915-2005) construye *The Crucible* (1953). Como se anunciaba más arriba, son cuatro las narraciones de este tipo que están incluidas en la obra que aquí nos ocupa. En todas ellas, como también se anunció al comienzo del presente artículo, serán mujeres (en distintos rangos de edad) las que ostenten el protagonismo, aunque McPherson sólo concibiese una narradora. De nuevo, los rasgos más reconocibles de la literatura gótica hacen su aparición, pues en las novelas más representativas del género también sobre las mujeres recae buena parte del protagonismo y del trauma que trae aparejado. Finalmente, en lo que concierne a los rasgos estructurales de la obra, cabe decir que esta se encuentra organizada en un *crescendo* perfecto, en el que la primera historia (de tinte más folklórico que macabro) abre el camino para las demás, culminando en la narración de Valerie, la más perturbadora de todas.

La escena es aparentemente sencilla, pues McPherson nos introduce a una velada cualquiera en cualquier pub rural de la Irlanda occidental (las acotaciones iniciales dejan la duda de si la acción transcurre en el condado de Leitrim o en el de Sligo)¹⁷. No sólo eso, sino que el pub (y el pueblo) se sitúa junto a una turbera («bog», en inglés), un espacio íntimamente ligado a la literatura gótica irlandesa, como estudia Derek Gladwin¹⁸. Pero la turbera también es un espacio liminal (Gladwin 2016, 29), un espacio a medio camino entre lo sólido y lo líquido, lo habitable y el páramo. Así, mediante la localización del pub junto a un «bog», McPherson ya nos está anunciando

16. Lo que plantea toda una serie de problemáticas teóricas, como las que pone de manifiesto, entre otros, María del Carmen Bobes Naves (1994).

17. Para un resumen detallado y comentado, véase Christopher Austin Hill (Hill 2010, 49-51).

18. Quien cita obras anteriores como *The Snake's Pass* (1890), del mencionado Bram Stoker; «Guest» (1931), de Frank O'Connor (1903-1966); «A Meeting» (1937), de Sean O'Faolain (1900-1991); *North* (1975), del laureado Seamus Heaney (1939-2013); *By the Bog of Cats...* (1998), de la también mencionada Marina Carr, o *Bog Boy* (2010), de Deirdre Kinahan (nacida en 1968). De hecho, *The Snake's Pass* presenta un escenario hartamente similar al de *The Weir*, con la turbera como contrapunto salvaje a lo civilizado del pueblo.

lo que va a ocurrir dentro, a medio camino entre la realidad y la ficción, entre lo tangible y lo sobrenatural.

De este modo, el autor consigue crear un escenario fácilmente reconocible por cualquier espectador, ya sea irlandés o no, pues se dirige a uno de los fundamentos culturales de la imagología de la isla¹⁹. Steven Earnshaw ofrece algunas de las valoraciones teóricas más acertadas con respecto a este espacio:

The pub is an oasis. It offers warmth, friendship, jokes, gossip, food, pint-pot philosophy and a pleasant release from the daily grind [...]. The pub is good for business – a place to seal a deal, purchase illegal substances, or buy cheap goods from the back of a lorry. Drink is the social lubricant, breaking down barriers of age, gender, race and class [...]. It is the place to lose the everyday, careworn self, and replace it with unthinking contentment. The «public house» is just that: a home from home available to everyone. (Earnshaw 2000, 1)²⁰

Como se verá más adelante, *The Weir* cumple perfectamente con estas expectativas, con la única salvedad de que, en este caso, los bienes que se intercambian son historias. La utilización de esta localización nos sitúa dentro del terreno del ritual en lo que a la coordenada temporal se refiere. Según Eamonn Jordan, el teatro de Conor McPherson (y el teatro en general) está íntimamente ligado a los rituales de repetición periódica, como puede ser la celebración de determinadas festividades:

Most commentators agree that many forms of theatre evolved from the ceremonies and rituals that existed across different societies and cultures at various historical moments. How ceremony and ritual might deepen, add significance or give substance to dramaturgical and performance practices remains one of the hallmarks of theatre traditionally and historically. In a

19. El pub, como elemento cultural irlandés (a pesar de su componente estereotípico), ha poblado la literatura de este país, recibiendo la consiguiente atención por parte de la crítica. Véase, por ejemplo, Mark McGovern (2003), Bill Grantham (2009), Audrey Naughton (2011) o Jason Buchanan (2017). Mención aparte merecería el estudio monográfico de Steven Earnshaw (2000), el cual explora de forma exhaustiva la presencia de los pubs en la literatura, aunque sus ejemplos se centren en Inglaterra. No obstante, el marco metodológico y de introducción general que plantea es perfectamente extrapolable a Irlanda.

20. Sin embargo, Eamonn Jordan también establece que la representación dramática del pub lleva al personaje dramatizado al aislamiento: «Both pub spaces in the dramas of Keane and McPherson are noted for their isolation, strangeness, and simultaneity of function and for the potential for violation. Likewise, in *The Weir* time merges: historical time is layered on real time, and mythic time runs concurrent with naturalist time» (Jordan 2004, 355).

world less and less connected to or rooted in such activities; and despite increasing secularization, postmodernist inclinations, and a distrust in metanarratives, myths, and meta-rituals; some contemporary theatre-makers variously integrate socio-political, religious, and cultural festivities, anniversaries, commemorations, celebrations, and various other rites with their dramaturgical practices. (Jordan 2017, 51).

El ritual que se nos presenta en *The Weir* no es religioso, sino secular: tomar una pinta en el pub local al atardecer, todo ello impregnado con la tradición irlandesa de contar historias. Eso será precisamente lo que hagan los personajes de esta obra, de los que se hablará a continuación. Además, McPherson se encarga de diseñar ambas coordenadas con rasgos que claramente conectan la obra con los rasgos más paradigmáticos de la literatura gótica. Uno de los elementos que contribuye a ello es lo sublime de las condiciones atmosféricas, como uno de los personajes se encarga de poner de manifiesto: «That's some wind, isn't it?» (McPherson 1998, 6)²¹.

El elenco de personajes tampoco es especialmente relevante, pues sólo está compuesto por cinco, cuyos rangos de edad van desde treintañeros hasta cincuentones, cuatro hombres y una mujer (Valerie), a la que también se añade la particularidad de ser forastera, recién llegada de Dublín. De estos hombres, tres (Jack, Brendan y Jim) son habitantes del pueblo donde se aloja el pub y el cuarto (Finbar) vive en Carrick-on-Shannon (Leitrim), la ciudad medianamente importante más cercana.

Presentadas las coordenadas espacio-temporales y los personajes, se puede ahora entrar a ofrecer una valoración de las narraciones góticas que aparecen en la obra. La primera de las historias de este *crescendo* es la de Maura Nealon, una anciana con tendencias alcohólicas («FINBAR. But, come on. She was an alcoholic, Valerie. She used to have a bottle of whiskey put away before you knew where you were» –McPherson 1998, 46–) con cuya historia comienza el juego de querer impresionar a la recién llegada. La esencia de la historia es que su casa había sido erigida en un camino de hadas²², las cuales habrían llamado a la puerta en los años infantiles de Maura:

21. Algo que se remarca al narrarse la primera de las historias: «And there's no dark like a winter night in the country. And there was a wind like this one tonight, howling and whistling in off the sea» (McPherson 1998, 24).

22. Las hadas han jugado un papel trascendental en la construcción del imaginario folklórico irlandés y, en consecuencia, han recibido una atención considerable por parte de la literatura y la crítica. Véase Norreys Jephson O'Connor (1920), Katharine Briggs (1967), Karen Hill McNamara (2003-2004), Tomoko Takaki (2009), Audrey Robitaille (2015) o Richard Sugg (2018), entre otros. En el ámbito de la creación y la recopilación literaria, quizá los ejemplos más sobresalientes sean los de Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873) y su relato

So there they were, sitting there, and Bridie was staring into the fire, a bit quiet. And smiling now and again at Maura. But Maura said she could see a bit of wet in her eyes. And then there was a soft knocking at the door. Someone. At the front door. And Bridie never moved. And Maura said, «Will I get the door, Mammy?» And Bridie said, «No, sure, it's only someone playing a joke on us, don't mind them.» So they sat there, and there was no more knocking for a while. And, em, in those days, there was no kitchen. Where the extension is, Valerie, that was the back door and only a little latch on it, you know? And that's where the next knocking was. Very soft, Maura said, and very low down the door. Not like where you'd expect a grown man or a woman to be knocking, up here, you know? And again Bridie was saying, ah, it's only someone having a joke, they'll go away. And then it was at the window. Maura couldn't see anything out in the night, and her mother wouldn't let her go over. And then it stopped. But when it was late and the fire went down, Bridie wouldn't get up to get more turf for the fire. Because it was out in the shed. So they just sat there until the others came back, well after midnight. (McPherson 1998, 24)

Del aspecto folklórico²³ («FINBAR. There's all this around here, Valerie, the area's stepped in old folklore, and that, you know» –McPherson 1998, 21–) de esta primera historia narrada por Jack se pasa a las mayores implicaciones sobrenaturales de la historia de Finbar, que concierne a la antigua vecina del pueblo Niamh Walsh. Según cuenta el empresario, la joven Niamh y sus amigos se habrían embarcado en la aventura adolescente de jugar a la ouija. Aunque ella no toma parte activa en el juego, será Niamh la que sufra las consecuencias del mismo, afirmando que un misterioso espíritu está ahora presente en su casa. Finbar, vecino de la familia Walsh, es avisado para intervenir y calmar la situación con la joven. Aunque no ve nada sobrenatural, el efecto que esa noche produce en él lo cambia profundamente, haciendo que se marche del pueblo y que no vuelva a probar la cerveza, como él mismo afirma:

And I just sat there, looking at an empty fireplace. And I sat there until it got bright. I was like a boy, you know? I wouldn't move in case something saw me. You know that way. I wouldn't even light another fag. Like I was dying for one, and I wouldn't... mad. But when it was bright then, I was

«The Child that Went with the Fairies» (1870), Lady Jane Wilde (1821-1896) y su *Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland* (1887), y William Butler Yeats (1865-1939) y su *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* (1888).

23. Para una evaluación más o menos detallada del folklore con la literatura gótica, véase, entre otros, Richard Haslam (2006), Brittany Browning Warman (2018), Mark Norman (2018) o Carina Hart (2020).

grand, you know? Obviously there was nothing there and everything, but that was the last fag I ever had (McPherson 1998, 30).

Y sigue el *crescendo*, pues la siguiente historia (narrada por Jim) incorpora nuevos elementos perturbadores: como la presencia de la infancia²⁴ o las facultades alteradas del narrador²⁵. Jim cuenta la ocasión en que fue contratado por el párroco de un pueblo vecino para cavar una tumba. Al sentirse febril y tratarse de un día lluvioso, el narrador se calienta con poitín (una bebida alcohólica irlandesa cuya graduación puede llegar hasta los 70 grados). Cuando se encuentra en la faena, recibe la visita de un misterioso joven que le indica que la tumba debía ser cavada en otro sitio, junto a la tumba de una niña. Días después, Jim lee una esquila en el periódico, correspondiente al joven que le había visitado en el cementerio, para el que cavaba la tumba: «But I was laid up for a couple of days. And one day the mother brought me in the paper and on the obituaries, there was a picture of your man whose grave we'd dug. And you know what I'm going to say. It was the spit of your man I'd met in the graveyard» (McPherson 1998, 37). A raíz de eso descubre que nadie en la localidad vecina había querido cavar la tumba del joven por ser considerado un pervertido de tendencias pedófilas²⁶:

And I forgot about it a bit and didn't think about it for ages until one night Declan told me he'd found out why the priest from Glen was looking for a couple of Carrick fellas, for the job. The fella who'd died had had a bit of a reputation for em... being a pervert. And Jesus, when I heard that, you know? If it was him. And he wanted to go down in the grave with the... little girl. Even after they were gone. (McPherson 1998, 37)

Esta información, junto al interés del espectro para yacer eternamente junto a la tumba de la niña, hace que McPherson haya dado el salto desde el folklorismo a la literatura gótica más desgarradora. Todo esto no hará sino pavimentar el camino para la historia que Valerie alberga, y en la que se aúnan los aspectos más terroríficos de las tres anteriores. Así, la forastera narra cómo su hija ha muerto en un accidente de natación. Hasta ahí todo

24. Como bien apuntó el aspirante a dramaturgo Henry James (1843-1916) en *The Turn of the Screw* (1898): «I quite agree [...] that its appearing first to the little boy, at so tender an age, adds a particular touch. But it's not the first occurrence of its charming kind that I know to have been concerned with a child. If the child gives the effect another turn of the screw, what do you say to *two* children -?» (James 1986, 145; cursiva en el original).

25. Véase Carol Margaret Davison (2009) a este respecto.

26. Recuérdese las menciones a las perversiones sexuales características de los irlandeses que destacaban Estrabón y Giralduus Cambrensis.

podría considerarse como normal. Lo macabro de esta historia (más allá del deceso de una niña) es relatado por Valerie en dos momentos diferentes. El primero de ellos concierne a la niña todavía viva:

But for such a bright, outgoing, happy girl she was a big em... she had a problem sleeping at night. She was afraid of the dark. She never wanted you to leave the room [...]. But at night... there were people at the window, there were people in the attic, there was someone coming up the stairs. There were children knocking, in the wall. And there was always a man standing across the road who she'd see. (McPherson 1998, 42)

Como se puede ver en los fragmentos seleccionados, esta historia aún a la esencia de dos de las precedentes: las hadas tocando a la puerta y un hombre misterioso acechando a una niña. Todo ello será completado con la experiencia paranormal que sufre Valerie una vez que la niña ha muerto (que incorporará la comunicación con lo sobrenatural a las características de su relato):

But, and then one morning. I was in bed, Daniel had gone to work. I usually lay there for a few hours, trying to stay asleep, really. I suppose. And the phone rang. And I just left it. I wasn't going to get it. And it rang for a long time. Em, eventually it stopped, and I was dropping off again. But then it started ringing again, for a long time. So I thought it must have been Daniel trying to get me. Someone who knew I was there. So I went down and answered it. And. The line was very faint. It was like a crossed line. There were voices, but I couldn't hear what they were saying. And then I heard Niamh. She said, «Mammy?» And I... just said, you know, «Yes.» [...]. And she said... She wanted me to come and collect her. I mean. I wasn't sure whether this was a dream or her leaving us had been a dream. I just said, «Where are you?» And she said she thought she was at Nana's. In the bedroom. But Nana wasn't there. And she was scared. There were children knocking in the walls and the man was standing across the road, and he was looking up and he was going to cross the road. And would I come and get her? (McPherson 1998, 44)

El pasaje citado se presta a una multitud de interpretaciones, desde una perturbación de las facultades mentales de Valerie por la pérdida de su hija, hasta una comunicación efectiva con el Más Allá, donde la niña se vería acosada por el hombre misterioso. Este personaje también es interesante, pues nunca queda claro de quién o de qué se trata. Una posible interpretación (personal, no lo niego) es que nos encontramos frente al abuelo paterno de la niña, al que se sabe existente, pero que nunca cobra entidad en la obra.

Mediante esta última narración intercalada, el pub, que se había presentado como un espacio profano de ritualización secular, se transforma dialógicamente en un espacio sagrado, en el que el rito se completa. Si se considera el rito como la conexión dialéctica entre dos planos diferentes de conocimiento (y el mito su materialización narrativa), Valerie juega magistralmente el papel del sacerdote, conduciendo la acción del sacrificio de la intimidad hacia la suspensión de la incredulidad de los fieles locales. Así, la realidad inmanente del local comercial (y del tiempo de la obra) se transforma en la realidad trascendente del lugar central²⁷, del *axis mundi* como Mircea Eliade (1907-1986) lo cifra:

Eine grosse Anzahl von Mythen, Riten und Glaubensvorstellungen gründen in diesem traditionellen «Weltsystem». Wir wollen sie hier nicht alle aufführen, sonder nuns auf einige Beispiele beschränken, die aus verschiedenen Kulturen stamen und geeignet sind, uns zu zeigen, welche Rolle der heilige Raum im Leben der traditionsgebundenen Gesellschaften spielt (ob dieser heiliger Raum nun als heiliger Ort, als Kultgebäude, Stadt oder «Welt» auftritt). Dabei warden wir überall dem Symbolismus des Zentrums der Welt begegnen, der uns in den meisten Fällen das religiöse Verhalten gegenüber dem «Raum, in dem man lebt», zu erhellen vermag. (Eliade 2020, 36-37)

Como se puede deducir de esta definición, McPherson construye su universo de referencias a través de los relatos que articulan el limitado espacio en que tiene lugar la acción, pasando de lo mínimo a lo infinito. Como se ha mencionado más arriba, a través de su relato (su prédica), Valerie se transforma en el sacerdote macabro que da sacralidad a la escena y al escenario. A través de su intervención, el resto de personajes trascienden, y sus narraciones (también mitificadas) se ponen a servicio del relato central de la obra.

En conclusión, *The Weir* es un magnífico crisol que aúna una interesante selección de temas y elementos de la literatura gótica. Conor McPherson, a través de sus personajes femeninos y su narradora Valerie, consigue trasladar el lenguaje y el tono de las novelas góticas de la primera generación (donde las mujeres son invariablemente perseguidas) a la producción dramática de finales del siglo XX. Irlanda, como tierra de bardos que es, se muestra a través de los personajes que comparten una pinta en el pub rural de *The Weir*, que desgranar el sentido trágico de una nación, la irlandesa, marcada por la presencia de lo sobrenatural y las desgracias históricas. Que las historias que cuentan sean de terror no es sino una muestra que

27. Véase Losada 2022, 248-254.

ejemplifica el escenario en el que está transcurriendo la acción. Todas ellas, como se ha visto en las páginas precedentes, abren un panorama mucho más amplio para el espectador (tanto físico como narratorio), conectando con las esencias escatológicas de la tradición irlandesa. A medio camino entre la noción cristiana de las ánimas y la reconstrucción mítica, las narraciones desplegadas por McPherson (y muy especialmente la de Valerie) sirven de catalizadores de lo trascendente y lo inmanente. Así, como también se ha visto, el autor, beneficiándose de la concurrencia de una serie de mitos más o menos aceptables por la audiencia del pub, eleva la acción a un plano representacional que queda fuera de las posibilidades receptoras de los concurrentes (tanto al establecimiento como al teatro). Así, *The Weir* pone a Irlanda frente a sí misma, mediante el relato de su historia, como la literatura gótica hizo en los albores de su génesis literaria en el siglo XVIII.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. *Five Romantic Plays. 1768-1821*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- BAINES, Paul y Edward BURNS. «Introduction». En AA. VV. *Five Romantic Plays. 1768-1821*. Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. VII-XXIX.
- BOBES NAVES, María del Carmen. «El teatro». En VILLANUEVA, Darío (coord.). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 1994, pp. 241-268.
- BRIGGS, Katharine. *The Fairies in Tradition and Literature*. Londres: Routledge, 1967.
- BUCHANAN, Jason. «Ruined Futures: Gentrification as Famine in Post-Celtic Tiger Irish Literature». *MFS Modern Fiction Studies*, 2017, 63.1, pp. 50-72.
- CORREOSO RODENAS, José Manuel. «Juan Pérez de Montalbán y Horace Walpole: dos receptores de la misma tradición». En MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, Esther BORREGO GUTIÉRREZ, María Dolores MARTOS PÉREZ e Inmaculada OSUNA RODRÍGUEZ (eds.). *En la Villa y Corte. Trigesima Aurea. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Madrid, 10-14 de julio de 2017)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2020a, pp. 313-323.
- CORREOSO-RODENAS, José Manuel. «William Dunlap's *Leicester*; or, the Migration of Gothic Drama». *International Journal of Language and Literature*, 2020b, 8.2, pp. 21-30.
- CRONIN, Michael y Barbara O'CONNOR (eds.). *Irish Tourism. Image, Culture and Identity*. Bristol: Channel View Publications, 2003.
- DAVISON, Carol Margaret. «The Gothic and Addiction». *Gothic Studies*, 2009, 11.2, pp. 1-8.
- DOUGLAS, Aileen. «“Whom gentler stars unite”: Fiction and Union in the Irish Novel». *Irish University Review*, 2011, 41.1, pp. 183-195.
- EARNSHAW, Steven. *The Pub in Literature. England's Altered State*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

- ELIADE, Mircea. *Das Heilige und das Profane Vom Wesen des Religiösen*. Berlín: Insel Verlag, 2020.
- FRANK, Frederick S. «Gothic Drama (1768-1830)». En THOMPSON, Douglass H., Jack G. VOLLER y Frederick S. FRANCK (eds.). *Gothic Writers. A Critical and Bibliographical Guide*. Westport (CT): Greenwood Press, 2002, pp. 147-164.
- GILLESPIE, Niall. «Irish Jacobin Gothic, c. 1796-1825». En MORIN, Christina y Niall GILLESPIE (eds.). *Irish Gothics. Genres, Forms, Modes, and Traditions, 1760-1890*. Nueva York (NY): Palgrave Macmillan, 2014, pp. 58-73.
- GLADWIN, Derek. *Contentious Terrains. Boglands, Ireland, Postcolonial Gothic*. Cork: Cork University Press, 2016.
- GRANTHAM, Bill. «Craic in a box: Commodifying and exporting the Irish pub». *Continuum. Journal of Media & Cultural Studies*, 2009, 23.2, pp. 257-267.
- GRENE, Nicholas. «Ireland in Two Minds: Martin McDonagh and Conor McPherson». *The Yearbook of English Studies*, 2005, 35, pp. 298-311.
- GROBE, Christopher A. «Love and Loneliness: Secular Morality in the Plays of Conor McPherson». *The Princeton University Library Chronicle*, 2007, 68.1-2, pp. 684-704.
- HART, Carina. «Gothic Folklore and Fairy Tale: Negative Nostalgia». *Gothic Studies*, 2020, 22.1, pp. 1-13.
- HARTE, Liam (ed.). *The Oxford Handbook of Irish Modern Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- HASLAM, Richard. «“Broad Farce and Thrilling Tragedy”: Mangan’s Fiction and Irish Gothic». *Éire-Ireland*, 2006, 4.3-4, pp. 215-244.
- HILL, Christopher Austin. «*But It Was Changing*,» «*And Now I Can’t Go Back*»: *Reflections of a Changing Ireland In the Work of Conor McPherson* [MA Thesis presentada en Ohio State University, 2010].
- JAMES, Henry. *The Turn of the Screw and The Aspern Papers*. Londres: Penguin, 1986.
- JORDAN, Eamonn. «Pastoral Exhibits: Narrating Authenticities in Conor McPherson’s “The Weir”». *Irish University Review*, 2004, 34.2, pp. 351-368.
- JORDAN, Eamonn. «Lapsed, Augmented, and Eternal Christmases in the Theatre of Conor McPherson». *HJEAS: Hungarian Journal of English and American Studies*, 2017, 23.1, pp. 51-72.
- KERRANE, Kevin. «The Structural Elegance of Conor McPherson’s *The Weir*». *New Hibernia Review*, 2006, 10.4, pp. 105-121.
- KIBERD, Declan. *After Ireland Writing the Nation from Beckett to the Present*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2017.
- KILEEN, Jarlath. «Irish Gothic: A Theoretical Introduction». *Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, 2006, 1, pp. 30-43.
- KILEEN, Jarlath. «Muscling Up: Bram Stoker and Irish Masculinity in The Snake’s Pass». En MORIN, Christina y Niall GILLESPIE (eds.). *Irish Gothics. Genres, Forms, Modes, and Traditions, 1760-1890*. Nueva York (NY): Palgrave Macmillan, 2014a, pp. 168-187.
- KILEEN, Jarlath. *The Emergence of Irish Gothic Fiction. History, Origins, Theory*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2014b.

- KILEEN, Jarlath. «Irish Gothic Fiction». En HARTE, Liam (ed.). *The Oxford Handbook of Irish Modern Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2020, pp. 49-68.
- KILFEATHER, Siobhán. «Terrific Register: The Gothicization of Atrocity in Irish Romanticism». *boundary 2*, 2004, 31.1, pp. 49-71.
- LE FANU, Joseph Sheridan. *Best Ghost Stories*. Nueva York (NY): Dover Publications, 1964.
- LONGHORN, David. «Conor McPherson (1971-)». *The Green Book: Writings on Irish Gothic, Supernatural and Fantastic Literature*, 2018, 11, pp. 85-90.
- LOSADA, José Manuel. *mitocrítica cultural. Una definición del mito*. Madrid: Akal, 2022.
- MALEY, Patrick. «“The play is set in the theatre”: Conor McPherson and the late-modern humanism of the theatrical event». *Irish Studies Review*, 2014, 22.2, pp. 207-223.
- MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, Esther BORREGO GUTIÉRREZ, María Dolores MARTOS PÉREZ e Inmaculada OSUNA RODRÍGUEZ (eds.). *En la Villa y Corte. Trigesima Aurea. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Madrid, 10-14 de julio de 2017)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2020.
- MCGOVERN, Mark. «“The Cracked Pint Glass of the Servant”: The Irish Pub, Irish Identity and the Tourist Eye». En CRONIN, Michael y Barbara O’CONNOR (eds.). *Irish Tourism. Image, Culture and Identity*. Bristol: Channel View Publications, 2003, pp. 83-103.
- MCCNAMARA, Karen Hill. «From Fairies to Famine: How Cultural Identity is Constructed Through Irish and Irish American Children’s Literature». *Children’s Folklore Review*, 2003-2004, 26, pp. 77-90.
- MCPHERSON, Conor. *The Weir*. Nueva York (NY): Dramatists Play Service Inc., 1998.
- MORIN, Christina. «Theorizing “Gothic” in Eighteenth-Century Ireland». En MORIN, Christina y Niall GILLESPIE (eds.). *Irish Gothics. Genres, Forms, Modes, and Traditions, 1760-1890*. Nueva York (NY): Palgrave Macmillan, 2014, pp. 13-33.
- MORIN, Christina. *The Gothic Novel in Ireland, c. 1760-1829*. Manchester: Manchester University Press, 2018.
- MORIN, Christina y Niall GILLESPIE (eds.). *Irish Gothics. Genres, Forms, Modes, and Traditions, 1760-1890*. Nueva York (NY): Palgrave Macmillan, 2014.
- MORIN, Emilie. «The Celtic Tiger, its phantoms, and Conor McPherson’s haunted rooms». *Textual Practice*, 2014, 26.6, pp. 1103-1122.
- NAUGHTON, Audrey. *The Irish Pub: Past, Present – Whither the Future?* [MA Thesis presentada en Galway Mayo Institute of Technology, 2011].
- NORMAN, Mark. «Goldfields and the Gothic: A Hidden Heritage and Folklore». *Folklore*, 2018, 129.2, pp. 212-214.
- O’CONNOR, Norreys Jephson. «The Early Irish Fairies and Fairyland». *The Sewanee Review*, 1920, 28.4, pp. 545-557.
- POWER, Albert. «Regina Maria Roche (1764-1845)». *The Green Book: Writings on Irish Gothic, Supernatural and Fantastic Literature*, 2018, 11, pp. 35-41.
- ROBITAILLIÉ, Audrey. *«Away with the fairies»: the motif of fairy abduction and of the changeling, from Irish mythology to the Irish diaspora* [Tesis doctoral presentada en Queen’s University Belfast, 2015].

- RYAN, Owen. *The Bardic Imperative in the Drama of Marina Carr and Conor McPherson* [BA Tesis presentada en Dublin Business School, 2010].
- STOKER, Bram. *The Snake's Pass*. Syracuse (NY): Syracuse University Press, 2015.
- SUGG, Richard. *Fairies. A Dangerous History*. Londres: Reaktion Books, 2018.
- TAKAKI, Tomoko. «The Habitats of Fairies in Irish Folktales». *International Journal of Social and Cultural Studies*, 2009, 2, pp. 73-92.
- THOMPSON, Douglass H., Jack G. VOLLER y Frederick S. FRANK (eds.). *Gothic Writers. A Critical and Bibliographical Guide*. Westport (CT): Greenwood Press, 2002.
- WARMAN, Brittany Browning. *The Fae, the Fairy Tale, and the Gothic Aesthetic in Nineteenth-Century British Literature* [Tesis doctoral presentada en Ohio State University, 2018].
- WILDE, Lady. *Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland*. Londres: Ward and Downey, 1887.
- YEATS, W. B. *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*. Londres: Walter Scott, 1888.

