



## WILLIAM BUTLER YEATS Y LENNOX ROBINSON ANTE EL DRAMA IRLANDÉS DE CRÍTICA SOCIAL: EL CISNE A LA SOMBRA DEL LEÓN

*William Butler Yeats and Lennox Robinson before the Irish Social Drama: The Swan Overshadowed by The Lion*

Teresa OSUNA OSUNA  
UNED. España  
[teresa.osuna@ya.com](mailto:teresa.osuna@ya.com)

*Fecha de recepción:* 10-IX-2015

*Fecha de aceptación:* 22-X-2015

**RESUMEN:** Este artículo, que sigue el formato de una obra teatral estructurada en tres actos a modo de introducción, nudo y desenlace, tiene el fin de presentar el talento creador de dos personalidades imprescindibles para el Abbey Theatre en el contexto del drama de crítica social de la Irlanda de principios del siglo xx: William Butler Yeats y Lennox Robinson. El primero llega a la cima en el género de la poesía, percibiéndose y mitificándose su ingenio y su figura de tal forma que eclipsará al segundo durante el periodo que dura su estrecha relación. Ambos se convertirán en dos figuras dependientes la una de la otra, y uno de ellos permanecerá a la sombra del otro en la absoluta entrega de ambos a *su* teatro. Lennox Robinson finalmente introducirá en el Abbey Theatre la escuela del realismo, impulsada con éxito en el Continente por el dramaturgo noruego Henrik Ibsen. El recorrido por sus obras materializa la impronta realista de Robinson en el Abbey como oposición a la huella de Yeats, colocándose aquí a la vanguardia con sus dramas de crítica social y sus comedias satíricas, que supondrán su culminación como dramaturgo y su reconocimiento final, por parte de Yeats y de sus contemporáneos, como «Man of the Theatre».

*Palabras clave:* Yeats, William Butler; Robinson, Lennox; Teatro (género literario); Abbey Theatre (espacio escenográfico); Realismo (corriente literaria); Irlanda.

**ABSTRACT:** This paper follows the play format, it structured in three acts for the start, the core and the ending in order to present the creative talent of two celebrities, they both essential for the Abbey Theatre within the frame of the Irish social drama of the early 20th Century: William Butler Yeats and Lennox Robinson. The first one gets to the top in poetry. He becomes such a gifted figure and a myth in poetry that he eclipses the second one during their close relationship. They will depend on each other, and one will be overshadowed by the other in their complete commitment to *their* theatre. Once and for all, Lennox Robinson will introduce the realistic school in the Abbey Theatre, a school successfully promoted in the Continent by the Norwegian playwright Henrik Ibsen. Through a general view of Robinson's plays we can watch his realistic stamp on the Abbey in opposition to Yeats's line, the former leading the way on his social dramas and satire comedies. They will get Robinson to the top as a dramatist, and allow him to be recognized in full by Yeats and his contemporaries as a «Man of the Theatre».

*Keywords:* Yeats, William Butler; Robinson, Lennox; Theatre (Literary genre); Abbey Theatre (Space for drama); Realism (Literary movement); Ireland.

**SUMARIO:** 1. Preámbulo. 2. Acto Primero: William Butler Yeats y la fundación del Abbey Theatre. 3. Acto Segundo: William Butler Yeats y Lennox Robinson. 4. Acto Tercero: Reconocimiento y evolución de Lennox Robinson en sus dramas de crítica social. 5. Referencias bibliográficas.

## 1. PREÁMBULO

Para comprender la progresiva aceptación y posterior asentamiento del drama irlandés de crítica social de principios del siglo xx resulta ciertamente necesario un acercamiento a dos de sus principales protagonistas: William Butler Yeats y Lennox Robinson. Sin Yeats, Robinson no hubiera conseguido alcanzar ese prestigio reconocido con el paso del tiempo como dramaturgo a la vanguardia de obras de crítica social y persona entregada por completo al teatro, y sin Robinson, Yeats no hubiera visto asegurado un éxito cada vez más estable en *su* teatro nacional, el Abbey Theatre. En el momento más pertinente, Yeats será quien mejor visiona y pronostique la destacada figura, dentro del mundo del teatro, en la que se convertirá Robinson, «the one who has been most intimately associated with the growth and development of the Theatre through its most strenuous years» (Malone, 1939, p. 3); especialmente, tras ejercer, en el que se transformará en el primer teatro nacional de Irlanda, tareas versátiles como la de director de escena, actor, productor y dramaturgo.

El espacio temporal que compartirán Yeats y Robinson por razones puramente teatrales será de considerable importancia si tenemos en cuenta que se corresponderá, principalmente, con los años críticos durante los cuales se asentarán las bases para la consolidación del recién fundado Abbey Theatre. Se convertirán en dos figuras dependientes la una de la otra, y percibiremos cómo uno de ellos permanecerá a la sombra del otro en la absoluta entrega de ambos a *su* teatro.

## 2. ACTO PRIMERO: WILLIAM BUTLER YEATS Y LA FUNDACIÓN DEL ABBEY THEATRE

A finales del siglo XIX, entre los principales líderes a favor del Irish Literary Revival, corriente a favor del fomento y desarrollo de la literatura en gaélico, encontramos a Yeats y Lady Gregory<sup>1</sup>, dos de sus más entusiastas discípulos. Sin la progresiva implantación de este movimiento en la sociedad irlandesa resulta difícil trazar y comprender la dirección hacia la que evoluciona el drama irlandés como herramienta de exposición de la ansiada revalorización del orgullo e identidad nacional. Seguramente la figura de Yeats no hubiera adquirido tanta fuerza si no hubieran confluído unas circunstancias políticas y sociales que el astuto poeta y dramaturgo supo aprovechar, y que hicieron posible su ascenso y encumbramiento como uno de los máximos representantes del renacimiento cultural irlandés.

Movido incuestionablemente por el fervor existente hacia todo lo autóctono, Yeats se identifica plenamente con el incipiente espíritu nacionalista, y lo mantiene como principal referente. El grupo de entusiastas patriotas en el que se integran plenamente él y Lady Gregory se asoma al panorama nacional irlandés para interferir en la concepción de patria y anulación de la identidad de los irlandeses. El clima de controversia política alcanza la esfera cultural, porque parece necesario llenar un espacio vacío que aún no ha satisfecho las expectativas de este sector importante de nacionalistas irlandeses. Aunque las circunstancias no son muy favorables, especialmente si se tiene en cuenta que, «the audience was very small in those days, and the reputation of Irish plays and players stood higher in other countries and in other cities than it did in Ireland or Dublin» (p. 4), Yeats y Lady Gregory fijan las bases para unas primeras representaciones en Dublín, todos los años en primavera, de obras exclusivamente celtas e irlandesas, «which, whatever their degree of excellence, will be written with a high ambition and so build up a Celtic and Irish school of dramatic literature» (McCann, 1967, p. 10).

Aunque todavía con actores ingleses, el 8 de mayo de 1899 se representa *The Countess Cathleen*, de Yeats; al día siguiente, *The Heather Field*<sup>2</sup>, de Edward Martyn, dramaturgo y escritor tan idealista como Yeats y de creencias nacionalistas tan firmes como las de este; el lugar escogido es The Antient Concert Rooms<sup>3</sup>, una sala «big enough

<sup>1</sup> La figura de Lady Gregory resultará emblemática para el impulso definitivo de la literatura, el folclore y la mitología irlandesa. Casada con Sir William Gregory, ex Gobernador de Ceilán, tras el fallecimiento de este inicia su conversión al nacionalismo irlandés. Aunque ya se había introducido en los círculos literarios ingleses, «she had no ambitions as a writer; she had edited her husband's autobiography, and letters of an ancestor of his, but she had written no original work. But she loved poetry and was particularly attracted by Yeat's poetry» (Robinson, 1951, p. 4).

<sup>2</sup> En esta obra de carácter nacionalista, «The dreaming Irish landlord Carden Tyrrell, at the age of thirty, falls victim to a wildly distorted dream about the cultivation of a wild heather field on his state on the west coast of Ireland» (Nolan).

<sup>3</sup> En algunas fuentes consultadas el nombre de la sala aparece como The Ancient Concert Rooms; finalmente se ha preferido utilizar el nombre que elige Lennox Robinson: The Antient Concert

to bring in all the people who could be expected to want to see either of the plays – in normal circumstances» (p. 10).

Yeats se asoma así al teatro y al escenario irlandés con un primer drama lírico sencillo con elementos simbolistas; un hermoso poema sobre una mujer que vende su alma al diablo. Es bien acogido por el público, pero Robinson (1951) nos reproduce la nota de un periódico irlandés donde se da a entender que la obra de Martyn recibe mejor aceptación, y los motivos:

The success which attended the experiment of establishing the Irish Literary Theatre when its inaugural play *The Countess Cathleen* was produced on Monday developed into something very nearly approaching a triumph when Mr. Ed. Martyn's drama *The Heather Field* was put on the boards. The audience was again a distinguished one, but not so large as on the previous occasion. On the other hand, there was no hostile element present, a circumstance which gave Mr. Martyn's play an advantage over Mr. Yeats (pp. 10-11).

Estamos ante el punto de partida de la corriente del Irish Literary Theatre, proyectada básicamente por Yeats y antecesora del Abbey Theatre. Inicia su andadura hacia el éxito con la producción de obras exclusivamente irlandesas y de autores irlandeses. Pero 1899 será también el año en el que dos hermanos actores de Dublín, Frank y Willie Fay, aparecerán en escena aportando una nueva técnica de representación desconocida y experimental que resultará hasta cierto punto virulenta. Ambos «loved the theatre with a deep-rooted love and set themselves with concentrated energy and dogged persistence to train themselves and to train others for a theatrical career» (pp. 25-26). Actúan para una sociedad amateur, The Ormond Dramatic Society, y su metodología responde con bastante acierto al nuevo modelo de teatro moderno que parece forjarse definitivamente en Noruega y Francia, circunstancia que estimula a Willie Fay para que su compañía plante la simiente del futuro teatro nacional: «The struggle of Henrik Ibsen and Olé Bull in Norway, and the Théâtre Libre experiment in Paris, stirred the young director of the society, W. G. Fay, to enthusiasm; and the apparent triumph in Norway and France fired him with the resolve to make of his little group the nucleus of a national theatre for Ireland» (Malone, 1939, p. 10).

Mientras tanto, ¿cómo había evolucionado el teatro en el Continente?, ¿con qué se tropiezan nuestros tres protagonistas, Yeats, Lady Gregory y Martyn, poco después de fundar el Irish Literary Theatre?

Los dramas radicales del escritor noruego Henrik Ibsen ya han producido un importante efecto fuera, evidenciando el fracaso del arraigado teatro comercial, tradi-

---

Rooms: «The Antient Concert Rooms is a commodious hall, seating about eight hundred people» (Robinson, 1951, p. 5).

cional, falso y estéril. Ibsen crea el teatro realista moderno a base de composiciones muy cercanas a la sociedad y desafiantes porque, «dealt with the major social, moral, and political problems of the time, sometimes outraging feeling, often shattering accepted opinion, but always presenting a familiar problem in a new light» (p. 8). El maestro noruego cuestiona todo: los convencionalismos, la hipocresía, la mezquindad, las debilidades de la sociedad.

El genio noruego se convierte en una de las revelaciones más significativas para el incipiente teatro irlandés. El éxito de sus dramas de crítica social son un estímulo para los jóvenes dramaturgos irlandeses. El primero que sigue su estela y emprende el camino en Irlanda hacia la nueva «realistic school» es Edward Martyn con *The Heather Field*. Yeats siempre había abanderado la necesidad de un teatro nacional irlandés, artístico, de rituales, historia y poesía. Había encontrado en Martyn no solo un mecenas, también un firme aliado de su causa, porque «both writers thought that the decadent commercialism of the English theatre at the turn of the century prevented the creation of drama deserving of the name of art» (O'Neill, 1964, p. 37). Sin embargo, este muestra enseguida una clara preferencia por el drama de crítica social de marcada línea Ibseniana, drama que considera más necesario en Irlanda. Se aparta de la línea de Yeats porque el maestro noruego le sirve más de inspiración y modelo para sus composiciones. Pero, al no introducirse todavía con fuerza en el Abbey la escuela de los realistas, Yeats solo permite que se incorporen «the romantic plays of Ibsen», porque, «the social dramas of Ibsen, he thought, were lacking in beautiful, vivid language» (p. 38).

Obras de Yeats de temática irlandesa como *Cathleen ni Houlihan* y *The Pot of Broth*, con personajes alegóricos, introducen con éxito el teatro moderno en Londres; y en Irlanda, «the specialized nature of the Fay's acting techniques, although unusually impressive in its deep sincerity and its delicate artistry, narrowed the dramatists' range of creation» (p. 39).

Mientras tanto, la supervivencia del recién nacido movimiento dramático nacionalista irlandés recae en los Fay: enseguida reemplazan a los actores ingleses y regeneran el drama. La técnica interpretativa de los hermanos recibe toda la admiración y el reconocimiento de Yeats. El 2 de abril de 1902 la nueva Irish National Dramatic Company, dirigida por los Fay, presenta *Deirdre*, del poeta irlandés George Russell (AE), y *Cathleen ni Houlihan*, de Yeats, en el Saint Teresa's Hall de Clarendon Street, Dublin; unas representaciones que marcan el comienzo del Irish National Theatre (Malone, 1939, p. 19). Lo más perceptible es que «for the first time plays written by Irish authors had been acted by an Irish company and directed by an Irish producer» (p. 19). Son dramas que se exhiben ante un público cada vez más numeroso, que las acoge con agrado. Al año siguiente aumenta el número de representaciones por parte de la Compañía; entre ellas, dos nuevas obras de Yeats, *The Hour-Glass* y *The King's Threshold*; sirven de eficaz prepa-

ración para una desconocida andadura en un nuevo escenario: Londres. El sábado 2 de mayo de 1903 la Compañía ofrece dos representaciones en esta ciudad. Sus miembros responden a la confianza depositada en ellos, y la Compañía se constituye en la nueva promesa: «Irish plays and Irish acting achieved fame in a night (...) it was the critics of the London press who made the reputation of the nascent Irish drama. Plays and acting made such an impression upon them that the Irish Players became the talk of London, and the visit was the theatrical event of the year» (p. 19).

Los miembros de la nueva Irish National Theatre Society se convierten en acreedores de un futuro providencial bastante prometedor. Su visita a Londres constituye la revelación de la necesidad de un teatro nacional en Dublín, un nuevo espacio que se ajuste al nuevo modelo de representaciones. La opción más válida con la que cuentan es «an old theatre in Abbey Street – known as ‘The Mechanic’s’– which had fallen from its original cultural purpose to be the home of low-class variety (...), and with it an adjoining building which had served the purpose of City Morgue» (p. 23). El 27 de diciembre de 1904 se inaugura finalmente en esta ciudad un teatro nacional, el Abbey Theatre, con la representación del drama en verso más perfecto de Yeats, en palabras de Lennox Robinson<sup>4</sup>, *On Bailé’s Strand*, y la comedia de Lady Gregory *Spreading the News*.

El éxito del Abbey y de *su* movimiento dramático, así como de *su* obra, convierten a Yeats en una figura feroz y poderosa en los círculos literarios. Él y Lady Gregory son los directores del nuevo Teatro. El periódico nacionalista *Freeman’s Journal* publica el siguiente comentario sobre la obra de Yeats poco después de ser estrenada en el Abbey: «There were loud calls for the author of *On Bailé’s Strand*, when the curtain fell, who did not disguise the pleasure that the reception of the play gave him, made a brief speech expressing his thanks to the audience, and his thanks to the lady to whose spirit and generosity the Society owes its new home» (Robinson, 1951, p. 47).

Yeats responde con éxito a las exigencias del público, tal vez porque este piense que el autor anhela la reconquista de la nación irlandesa; sin embargo, debemos preguntarnos por el objetivo real que el dramaturgo quiere alcanzar cuando se identifica plenamente con una poesía y un teatro romántico con elementos simbolistas. Según Vasconcelos,

What Yeats ultimately wished to accomplish by using those old legends and myths as themes in his work was to provide his audience with ideas and emotions that would spark a new faith in Ireland, instead of focusing on reviving the history of Ireland as a static movement; Yeats was not interested in making his audience aware of what had already happened to Ireland, but rather in using Ireland’s past as a starting point to inspire new feelings about modern Ireland.

<sup>4</sup> Robinson, 1951, p. 46.

El carácter moralizante de los personajes y las situaciones alegóricas despuntan en sus nuevas composiciones; van a condicionar radicalmente sus textos dramáticos, que requieren cierto grado de abstracción por parte del público. El 24 de noviembre de 1906 se representa en el Abbey una revisión del drama en verso *Deirdre*, realizada por Yeats: «Yeats's play was followed with rare attention and was keenly appreciated to judge by the applause» (Hogan & O'Neill, 1967, p. 75). El poeta, convertido ya en una figura influyente dentro del Abbey, que, según W. J. Lawrence «was run according to the Gospel of Saint Yeats» (pp. 78-79), comienza a realizar una serie de observaciones críticas sobre el método de dicción poética de Frank Fay. Al mismo tiempo, Willie Fay desea ver coronada su carrera dramática y encargarse de la dirección y producción del Abbey con idea de que se experimenten cambios. Sin embargo, aunque «immensely admired his work as a comedian, and his brother's as a beautiful speaker of verse (...) neither she [Lady Gregory] nor Yeats were disposed to let the reins slip from their hands» (Robinson, 1951, p. 56). Yeats es consciente de que en este momento se le considera prácticamente un mito. Su figura eclipsa la de otros con excelentes cualidades profesionales. De joven había tomado la decisión de luchar «to play the hostile minds as Hamlet played, to look in the lion's face, as it were, with unquivering eyelash» (McCann, 1967, p. 21), y lo consigue. Ahora, suspicaz ante cualquier persona que considere su rival, entra en conflicto con los Fay. Y mientras, van emergiendo jóvenes dramaturgos, como Lennox Robinson, R. J. Ray y T. C. Murray, llamados «The Cork Realists», además de otros. Colaboran con los Fay y experimentan con obras cuya temática entronca mejor con la técnica escénica de estos, «to concentrate primarily on dramatizing country life at the expense of other aspects of the Irish scene» (O'Neill, 1964, p. 39). Cuando los hermanos toman la decisión de abandonar definitivamente el Abbey Theatre el 13 de enero de 1908 se cierra una etapa y se inaugura otra de importantes dimensiones por la orientación hacia una nueva dirección en el Abbey que aportarán nuevos protagonistas.

### 3. ACTO SEGUNDO: WILLIAM BUTLER YEATS Y LENNOX ROBINSON

Es tal la notoriedad que alcanza el Abbey que surgen jóvenes dramaturgos «fascinated by the language and speech of the people of rural Ireland» (Malone, 1939, p. 93). Consecuencia de la situación sociopolítica de búsqueda de autonomía e independencia que sufre Irlanda, estos escritores experimentan la urgencia de escribir obras para el recién nacido teatro. Justo cuando el Abbey apenas acaba de abrir sus puertas a la poesía se cultiva de forma prematura un nuevo drama que aflora en consonancia con la conflictiva realidad de la sociedad irlandesa: finalmente se introduce en Irlanda la corriente del realismo, ya extendida en el Continente. El Abbey sufre un proceso de transformación, aunque, «in one sense it may be said that realism was implicit in the Irish dramatic movement from its inception, and that realism in Irish drama was no importation from outside» (p. 93).

Enseguida llega la metamorfosis: aunque de temática irlandesa, se empieza a cuestionar el drama alegórico de Yeats en un momento en el que a este ya se le ha *santificado*. Además, nunca llega a comprender por completo la mecánica del teatro: «Yeats' ignorance of acting and production was abysmal and the wild absurdity of his proposals for dramatic presentation are comic highlights in a life that is not without the broader elements of farce» (O'Neill, 1964, p. 36). Se desarrolla en él un primer conflicto y dilema personal, porque es consciente de la complejidad de sostenerse en la idea de que las obras que se representen en el Abbey sean composiciones románticas y líricas, el tipo de drama con el que se siente plenamente identificado. Desiste en el empeño y se decide por seleccionar y recoger material nuevo, dramas originales de crítica social, en favor de la supervivencia de *su* teatro: «Poet and dreamer as he was, Yeats was realistic enough to see the need for folk plays, for plays rooted in the soil, to give fuller substance to Irish literature. By this accurate appraisal of Irish life he put himself in accord with one of its paramount realities: the important role of the countryman in the Irish picture» (p. 38).

Hasta entonces ha intentado devolver la poesía al teatro, porque no debemos olvidar que es el género en el que ya se ha consolidado como autor. Sin embargo, Lady Gregory, Padraic Colum, William Boyle y Lennox Robinson, llamados «The Folk Dramatists», incorporan al Abbey, discreta y gradualmente, dramas pertenecientes a la nueva corriente del realismo. Son composiciones diferentes, de nuevo significado y nueva forma, donde «the country people were the heart, soul and voice of Ireland» (McCann, 1967, p. 71). Estas aportaciones consiguen que Lady Gregory y Yeats estipulen incrementar el repertorio de obras del Abbey. Exploran los nuevos «folk dramas» hasta considerarlos apropiados para su representación: «The creation of a folk drama was, however, but a part of the original scheme, and now that it has been accomplished we can enlarge our activities, bringing within our range more and more of the life of Ireland, and finding adequate expression for the acknowledged masterpieces of the world» (Gregory, 1913, p. 198).

Sin los Fay y ante este inédito rumbo, el Abbey necesita el respaldo de un nuevo director de escena. Con el tiempo ese hombre será Lennox Robinson.

Si Yeats es, ante todo y sobre todo, poesía en obra y vida, Robinson lo es respecto al teatro. Son dos almas gemelas, cada uno en su género. Tal vez Yeats lo perciba y se deje guiar por un presentimiento cuando, un día en su teatro, observa la cabeza de un joven que está de espaldas a él; dicen que afirma, «the man with that head must be our new manager» (Robinson, 1942, p. 23).

Pero, ¿por qué Robinson se entrega en cuerpo y alma al teatro? Desde el momento en que nuestro dramaturgo de Cork tiene la oportunidad de ver la representación de la obra de Yeats *Kathleen Ni Houlihan*, confirma consigo mismo su interés por el teatro:

«In my case the conversion was complete, was done in the twenty minutes that Mr. Yeats's play lasted (...) Those two hours in the pit of the Opera House in Cork made me an Irish dramatist» (Robinson, 1938, pp. 218-219). Desde ese instante también se consolida su admiración por Yeats, que ya existe desde que ha tenido la oportunidad de leer algunos de sus poemas y los ha seleccionado para publicarlos en la revista mensual creada por su familia, *Contributions*. Coexisten su afinidad al idealismo desplegado por los fundadores del Irish Literary Renaissance y su necesidad de «sing of what I know» (Robinson, 1942, p. 19). Robinson decide al fin escribir su primer drama irlandés, *The Clancy Name*, «a play as harsh as the stones of West Cork, as realistic as the midden in front of an Irish farm-house» (p. 19). Esta primera composición suya sienta las bases del «realistic movement». Con ella se confirmaría que nos hallamos ante uno de los autores cuyas obras adquirirán gran relevancia en el drama irlandés de crítica social.

A pesar de que él mismo reconoce, «we hadn't the genius of Synge, his genius of combining poetry of speech with humdrum facts, and, of course, we hadn't the poetry of Yeats» (Robinson, 1951, pp. 83-84), Robinson se asoma ya de manera inequívoca a la nueva escuela, e invita a una aproximación a ella con el deseo de que la incorporen definitivamente en el Abbey. En 1908 la junta directiva del Abbey aprueba su obra *The Clancy Name* con la condición de que acepte realizar unos cambios antes de su representación. Lady Gregory y Yeats, «knew nothing of him, but saw there was good stuff in the play and sent it back with suggestions for strengthening it and getting rid of some unnecessary characters» (Gregory, 1914, p. 99). Se representa en el Abbey el 8 de octubre de 1908. Recibe duras críticas por parte de la prensa por considerar que se mancilla la honorabilidad de una familia, los Clancy. Entre los logros localizamos el aspecto técnico:

His technical skill in *The Clancy Name* can be observed in the clever handling of its composition, the tautness acquired from increasing suspense and tragic relief (...) His dialogue style, while lacking the poetic luxuriance of Synge, reveals a forceful simplicity and naturalness, winnowed from the uneven flow of daily casual talk. He also allows some unforced humor to rise to the surface as a source of relief during the play's somber moments. (O'Neill, 1964, p. 46).

Ahora que Yeats controla por completo el Abbey y Robinson comienza a convertirse en un escritor profesional que cultiva un tipo de drama de crítica social con un cierto éxito, tiene lugar el primer encuentro entre estas dos grandes figuras. Se produce en 1909, cuando Yeats ya es consciente de cómo la nueva corriente del realismo empieza a desbordar su teatro. Ante su propia inexperiencia en la técnica de las artes escénicas, y con un «speech obviously already agreed on and perhaps rehearsed» (Robinson, 1942, p. 23) le propone a Robinson, sin más preámbulos, convertirse en el nuevo director de escena del Abbey. Yeats seguramente ya lo tendría muy decidido cuando, dado el buen crédito de Ibsen entre los seguidores del realismo, decide mencionarle a Robinson, tal

vez como atracción, que el dramaturgo noruego ha sido nombrado director del Norwegian Theatre a los veintitrés años, la misma edad de Robinson. Muy probablemente el poeta irlandés ya presagiaba un triunfante vuelo para el incipiente dramaturgo, cuyas siguientes producciones dramáticas, *The Cross Roads* y *Patriots*, causan gran sensación en los directores del Abbey. Yeats y Lady Gregory le prestan mucha atención. Ésta nos expone de qué manera consigue Robinson entrar en contacto con ellos y saltar a la escena con sus primeras composiciones para el Abbey:

I asked Mr. Lennox Robinson how he had begun, and he said he had seen our players in Cork, and had gone away thinking of nothing else than to write a play for us to produce. He wrote and sent us *The Clancy Name*. We knew nothing of him but saw there was good stuff in the play, and sent it back with suggestions for strengthening it and getting rid of some unnecessary characters. He altered it and we put it on. Then he wrote a three-act play *The Cross Roads*, but after he had seen it played he took away the first act, making it a far better play, for it is by seeing one's work on the stage that one learns best. Then he wrote *Harvest* with three strong acts, and this year *Patriots*, which has gone best of all. (Gregory, 1913, p. 61).

Desde este momento no podría resultarnos extraño que Yeats empiece a formar parte de la vida de Robinson, y Robinson de la vida de Yeats. Este enseguida sospecha que, igual que él, Robinson puede estar entre los pocos que entienda y comparta realmente los principios de *su* teatro.

Para entender la relación que se inicia entre ambos sería importante una aproximación a su carácter. El ambiente familiar de privaciones y sufrimiento que les toca padecer marcan sus vidas; les hace ser muy conscientes de todo lo que hay que perseverar para alcanzar el éxito, muy especialmente, en los círculos literarios. Yeats es astuto, cualidad que le permite percibir y aprovecharse del lado fuerte y dominante de los que le rodean. Se convierte en un león que con paciencia presta atención a los detalles, descifra enseguida sus propias fortalezas y debilidades; también las de los demás. Poeta, dramaturgo, director del Abbey, estandarte de un nacionalismo irlandés romántico y poético; el intelectual Yeats eclipsa a muchos de los que se convierten en piezas principales de la dramaturgia emergente por temor a que le aventajen. Es absoluto el control que ejerce sobre el Abbey y en todo lo relacionado con *su* teatro.

Por su parte, Robinson, tímido y modesto, dos rasgos que marcan de forma muy especial su personalidad para siempre, inicia su vocación hacia la escritura desde muy joven, como último recurso para enfrentarse a la situación familiar de que, «because he was the youngest and weakest member of the family, his brothers would not allow him to participate in their robust games and activities» (O'Neill, 1964, p. 30). Como consecuencia, la única opción que le queda es la de integrarse en el mundo de los adultos:

comienza a contactar con los círculos literarios hasta «to put him on easy terms with intelligent, capable, and delicated older women such as Sara Purser and Lady Gregory» (p. 31). Esa modestia y esa timidez dominan su carácter; no desaparecen con el tiempo y ponen en entredicho públicamente su valía profesional como autor, primero, y como director del Abbey, después. Además, con el añadido de que «caused some to consider him either regrettably supercilious or irritatingly aloof» (p. 25). En gran medida son rasgos que fomentan también su admiración por Yeats, a quien considera un genio; hasta tal punto que se produce una simbiosis, porque «Yeats's vision was also his» (p. 26).

Siempre se ha prestado más atención a la excesiva influencia y dominio que Yeats ejerce sobre Robinson, así como a la desmesurada adulación de este hacia el poeta. Sin embargo, a pesar de su aparente fragilidad y de la posible sumisión a la que voluntariamente se sometería, descubrimos también en Robinson, para nuestro asombro, que «had the courage of a lion when fighting for his convictions, and he firmly defended any cause he felt strongly about» (p. 26).

Aunque próximo al idealismo poético y romántico de Yeats, la aparición de la figura de Robinson, y su inmediata y estrecha relación con este, significan un giro importante para lo que hasta entonces parecía ser patrimonio exclusivo del grupo de los «Irish revivalists». La gran habilidad de Robinson en alcanzar el realismo en sus obras confirma que nos hallamos ante un dramaturgo de primera magnitud. Cuando la representación de sus dramas empieza a constituir un éxito en el Abbey, Yeats comienza una particular relación de admiración hacia el dramaturgo, que con sus dramas de crítica social se coloca a la vanguardia de la nueva corriente del realismo que emerge en el teatro irlandés. Su objetivo es que,

His earlier dramas, particularly his «thesis» plays, would help his generation in Ireland to make an effective, faithful appraisal of themselves and of their social and political problems (...) the new Ireland, no longer oversensitive to criticism, but conscious of its revived strength, would be able to rectify its flaws and to build again on more reliable foundations (p. 164).

Ahora Yeats y Robinson son ya dos figuras que se complementan. Su complicidad resulta perfecta para el Abbey. Yeats se fija con precisión en la valía de las obras del dramaturgo, le otorga su reconocimiento y le cede el paso. La figura de Robinson emerge feroz entre el insaciable público del Abbey, aunque al mismo tiempo signifique que, «a barricade was erected against Yeats's aspirations for the growth of poetic drama in Ireland» (p. 164). El mérito de Yeats y su valiosa aportación en estos momentos radica en prestar atención, echarse hacia un lado y dejar la puerta entreabierta para que otras vertientes literarias permitan encumbrar *su* teatro.

#### 4. ACTO TERCERO: RECONOCIMIENTO Y EVOLUCIÓN DE LENNOX ROBINSON EN SUS DRAMAS DE CRÍTICA SOCIAL

Tal vez el precio que paga Robinson por su estrecha relación y colaboración con Yeats permaneciendo a su sombra sea un eclipse que provocará que su talento no llegue a ser reconocido en su justa medida. Sin embargo, sería importante no olvidar que como dramaturgo ha sido considerado «the most prolific of all the Irish dramatists of the twentieth century (...) none of his plays repeat themselves: his fund of knowledge of life and society is too broad» (p. 163).

Esto puede advertirse en la relación, a través de un examen general por separado y en sentido ascendente, de sus dramas de crítica social y comedias satíricas, donde observamos la evolución gradual del dramaturgo hasta alcanzar la plena madurez en sus composiciones.

*The Clancy Name*, su primera obra, se representa en el Abbey por primera vez el 8 de octubre de 1908 y resulta decepcionante para el público: «It might be called a tragedy in a lightning's flash, so abruptly and rapidly did it all take place. The dramatic idea was good, if gruesome, but unnaturally worked out, so that the little tragic snippet (...) slight applause followed the fall of the curtain, but there was no call for author. The audience was thoroughly disappointed» (Hogan *et al.*, 1967, p. 116).

Sin embargo, en una segunda función la composición experimenta mejoras en su representación y reclama la atención de un mayor sector del público; entre ellos, Mrs. Brown-Potter, que, «impressed during the improved performance of the second night, she asked Robinson's permission to produce the play in French in a leading Paris theatre» (O'Neill, 1964, p. 48). En *The Clancy Name* se aborda la completa subordinación de un hijo, John, a su madre, y de esta, a la sociedad, hasta el punto de que la conciencia culpable del hijo le empuja al suicidio. John es responsable del fallecimiento accidental de un miembro de la comunidad. Cuando se lo comunica a su madre, esta solamente tiene ojos para que quede a salvo el honor de la familia. La sociedad, representada en la figura de Mrs. Clancy, anula al individuo y le conduce a la muerte cuando este carece de fuerzas suficientes para luchar y recuperar su identidad. Ante las desgracias e infortunios que sufre la familia descubrimos la soledad y las barreras sociales que impiden que sus miembros evolucionen.

No podría resultarnos extraño que este drama signifique el comienzo de una etapa muy importante para Robinson por el descubrimiento que hace de sí mismo como dramaturgo. Nos asombra cuando observamos que el autor no solo «allows some unforced humour to rise to the surface as a source of relief during the play's somber moments», sino que, además, «in doing so, he foreshadows his later ability as a writer of comedy in Irish life» (p. 46).

En su siguiente drama, *The Cross Roads*, a pesar de que «one can see that the impression created by the author lacks a unifying principle and that the problem he poses lies unsolved» (p. 50), el día de su representación en el Abbey el 1 de abril de 1909 logra una buena acogida por parte del público. La obra, que continúa exponiendo la dura realidad de la vida en Irlanda, significa un giro por parte del autor hacia la línea de Ibsen. En este caso nuestro dramaturgo arremete contra los matrimonios acordados sin amor; un tema centrado en la mujer, condenada a un permanente ostracismo y víctima de una sociedad guiada por cánones masculinos. Nos hallamos ante otra victoria de la sociedad sobre el individuo gracias a la fuerza de los convencionalismos.

Respecto a su tercera obra *Harvest*, ofrecida al público por primera vez en el Abbey el 19 de mayo de 1910, incluso el mismo Robinson reconoce que «was not a good one. It had a serious theme with one or two fine dramatic scenes but the characters, except the small peasant ones, were lifeless, mere pegs on which to hang my ideas» (Robinson, 1942, p. 33). Robinson nos muestra la decadencia moral que rodea a una familia de campesinos formada por un padre y sus seis hijos en aras del reconocimiento social y de una estabilidad económica. Una mujer, Mary, la única hija entre los hermanos, será quien represente la determinación, la fortaleza y la salvación del individuo frente a una corrompida comunidad.

La progresiva madurez que alcanza Robinson como dramaturgo se aprecia en sus siguientes tres dramas, *Patriots*, *The Dreamers* y *The Lost Leader*. Escritos entre 1911 y 1918, Robinson «presents a study of either Yeats's political views or his national heroes» (O'Neill, 1964, p. 67). *Patriots* se estrena por primera vez en el Abbey el 11 de abril de 1912 con un enorme éxito y reconocimiento por parte del público. La obra es el estudio de una familia, los Nugent, y su actitud de compromiso o no compromiso político ante un clima social de absoluta incertidumbre por los crecientes actos subversivos a favor de la independencia de Irlanda. Esta misma línea sigue la obra *The Dreamers*, escenificada por vez primera en el teatro nacional el 10 de febrero de 1915. Como su mismo autor confiesa, «it as an attempt to write a 'natural' historical play, not detracting from the nobility of the noble characters but, as in Emmet's case, not glossing over the cowardice and treachery that led to his defeat nor omitting to note the failings in his own character» (Robinson, 1942, pp. 105-106).

Robinson nos presenta un espíritu de idealización en la lucha por la consecución de unos objetivos de matiz político: la persecución de la libertad para Irlanda. La última de estas obras, *The Lost Leader*, se estrena en el Abbey el 19 de febrero de 1918. Aunque con algunos desaciertos, como «its lack of unity of purpose which causes some confusion in interpretation» (O'Neill, 1964, p. 84), se trata de un drama político que «won the plaudits of various literary celebrities. Galsworthy, Yeats, and George Moore were among those sending words of high praise and encouragement for the playwright's most

successful work to date» (p. 85). Sus protagonistas son testigos de una serie de acontecimientos que posiblemente transformen a la sociedad al girar en torno al sueño de la autonomía irlandesa. Los tres dramas se construyen sobre la base de un paisaje colectivo de reclamo de un nacionalismo hasta ahora incipiente; los protagonistas tienen contraída una deuda con un mundo escéptico al que se enfrentan a nivel individual y social.

La inclinación de Robinson hacia la comedia satírica se produce con su obra *The Whiteheaded Boy*, que se representa en el Abbey el 13 de diciembre de 1916. En esta comedia «Robinson emerged as a comic writer of stature. In fact, over the years, this, his most successful play, gained for him an international reputation, being translated into various languages» (p. 88). Los miembros de la familia Geoghegan, formada por seis hijos y la madre, viuda, viven una situación económica precaria y son reacios a abandonar una vida de argucias y engaños, incluidas algunas transgresiones de los valores morales. Se desenvuelven en una comunidad donde las viejas generaciones buscan poder, reconocimiento social y fortuna; los jóvenes, un presente y un futuro estable en el terreno económico y en el sentimental. El más joven de la familia, Denis, *the whiteheaded boy*, recibe siempre una dedicación y un amor especial; en consecuencia, dificulta los planes futuros de los demás hermanos, que sacrifican su porvenir en favor de su hermano pequeño. Pero, este en realidad busca afanosamente cauces para la consecución de su propia libertad y sale completamente victorioso al conseguir recibir finalmente todo el legado de la familia.

Sus siguientes comedias, *The Round Table* y *Crabbed Youth and Age*, se representan en el Abbey en 1922. La primera, el 31 de enero. El autor denuncia los vicios colectivos, los abusos y las deficiencias del círculo social al que pertenecen los Drennan. De nuevo, quien gobierna el timón de la familia es una mujer, Daisy. Ocupa un lugar privilegiado entre los adultos y los más jóvenes de la familia a cambio de haber sido *encerrada* por todos. Pero mientras, va construyendo un mundo propio, independiente y aislado de los demás. Daisy suspira por ser libre y hacer realidad sus sueños; ¿por qué no hacer realidad un mundo ficticio? Como Nora en *A Doll's House*, de Ibsen, Daisy huye para reconstruir su vida; una vida que se ha convertido en una «round table»; «represents all that is monotonous and inhibiting in her life» (p. 104). La apertura de nuevos enfoques dramáticos en el Abbey permite que Robinson se introduzca con esta obra en el drama simbólico y se aleje cada vez más de la arraigada línea tradicional de los dramas que se presentan al Abbey.

Con *Crabbed Youth and Age*, una «comedy of manners», Robinson avanza todavía más. Da un paso cualitativo en este breve tratado psicológico para el aprendizaje de las buenas relaciones en sociedad. Su composición le resulta laboriosa: «*Crabbed Youth and Age* took me nearly six months of pretty constant work, writing version after version, fore-shortening and further fore-shortening, making it in the end the seeming careless,

easy thing I hope it is» (Robinson, 1942, p. 106). Se representa en el Abbey el 14 de noviembre de 1922. Robinson combina dos visiones diferentes del mundo: la de una madre, Mrs. Swan, y sus tres hijas. La obsesión de las hijas por desplazar a su madre de las atenciones que recibe continuamente por su carácter alegre y generoso, las convierte en personas insensibles y desencadena una continua confrontación entre las cuatro. Estas adolecen de destreza suficiente para una comunicación óptima con los miembros de su círculo social. Por su mediocridad y comportamiento artificioso serán *castigadas* por los miembros de su misma comunidad con actitudes de indiferencia y silencio. Además, su personalidad quedará anulada por Mrs. Swan, que aprovecha para satisfacer su obsesión por el reconocimiento social y se convierte en una mujer culta, moderna, con sentido del humor y grandes conocimientos de la vida. Allá por donde va irradia encanto y hace que la vida resulte más fácil. El mismo Yeats elogia públicamente esta obra con una dedicatoria a Robinson en el prólogo a su colección de *Ensayos* publicados en 1924:

I have seen your admirable little play ... and would greet the future. My friends and I loved symbols, popular beliefs and old scraps of verse that made Ireland romantic to herself, but the new Ireland, overwhelmed by responsibility begins to long for psychological truth. You have been set free from your work at the Abbey Theatre ... that you may create another satirical masterpiece» (O'Neill, 1964: 109).

Al entrar en el periodo que abarca de 1925 a 1934 las comedias satíricas de Robinson constituyen ya un notable éxito. El 12 de octubre de 1925 se estrena *The White Blackbird*, drama simbólico «on the selfish and petty qualities and manners existing in some upper middle-class families» (p. 118). Los miembros adultos y jóvenes que forman la familia Naynoe actúan guiados por la codicia y la ambición. Como herencia de los mayores, los más jóvenes han caído en una degradación moral que les domina. Excepto William, el hijo mayor; es el causante de la transformación y el declive social de la familia cuando se le otorga el control legítimo del patrimonio que le deja en herencia su fallecido padre biológico. Todo queda a merced del primogénito, que, por su carácter tolerante, no entiende el comportamiento cruel que despliegan su madre y hermanastros hacia él. En estos la avaricia engendra los pensamientos pragmáticos más viles, y justifican el mal en detrimento del bien; porque, por encima de todo están las tentaciones de la ambición y el poder. William persigue sin descanso el bienestar de todos por largo que sea el camino para alcanzarlo. Es un mirlo blanco que deja al descubierto su infelicidad y soledad a pesar de salir victorioso de las luchas familiares. La felicidad es el sueño que persiguió su padre, y le fue arrebatada sin piedad; por eso, su conciencia lo asume como encargo prioritario para todos los que le rodean. Es el espectro que perseguirá y acompañará a William en todo momento.

Robinson continúa explorando el tema de la decadencia de la clase social en su siguiente drama, *The Big House*, tema que abordará también Yeats en su obra *Purgatory*

(p. 139). *The Big House* se representa en el Abbey el 6 de septiembre de 1926. El hogar de los Alcock en Ballydonal, Condado de Cork, testigo directo de la historia de generación en generación, no se mezcla con los restantes prototipos de casas anglo-irlandesas latifundistas. Sus miembros continúan comportándose conforme a una jerarquía y unas convenciones sociales excepcionales para la realidad conflictiva que va experimentando la sociedad irlandesa. Se hallan inmersos en un conflicto, tratado con diferentes matices, de identificación entre Inglaterra e Irlanda. Los Alcock se presentan como el contrapunto al resto de familias anglo-irlandesas cuya trayectoria va hacia un notorio declive espiritual y cultural. A medida que surgen los primeros gérmenes de autonomía para Irlanda va cambiando la suerte de toda una familia, cuyos miembros se sienten más próximos a Inglaterra. Su hundimiento económico y social les conduce a la desesperación. Cuando experimentan el trance de ver cómo incendian sus propiedades renuncian a su propio hundimiento moral y determinan reorientar sus vidas. El eclipse de la familia compensa y deciden comenzar una nueva vida en Londres, excepto la hija, Kate, que determina quedarse en la que considera su patria, exhibir sin ninguna vergüenza su propia identidad y sentirse orgullosa de sí misma. Mientras los mayores renuncian a luchar por su religión y su identidad, los jóvenes deciden ir en busca de la realización de sus sueños: la búsqueda de lo auténtico, la búsqueda de la verdad.

Para O'Neill, «the characters in *The Big House* lack true depth. Even though Robinson shows considerable care to search deeply into their inner personalities, they seem also to be merely sounding boards for the author's opinions of the position of this order in the evolving Irish scene» (p. 143).

La excelente acogida entre el público el día de su representación en el Abbey el 22 de octubre de 1928, convierte a *The Far-Off Hills* en una de las obras que otorgan mayor reputación a Robinson justo en el momento en que se da a conocer en América como dramaturgo con una gira por distintas ciudades de los Estados Unidos. El autor denuncia la persecución del matrimonio por interés de manos de los miembros del sexo femenino. Esta actitud se presenta como un obstáculo prácticamente insalvable en los componentes de la familia Clancy, formada por Patrick, viudo, y sus tres hijas. La obra se configura en torno a la progresiva decadencia económica que experimenta la familia a resultas de una ceguera temporal que padece el progenitor. La hija mayor, Marian, queda atrapada en un entorno más fuerte que ella, arrastrada por sus rectas intenciones. Su aislamiento de la sociedad provoca en ella cierta inestabilidad y pérdida de identidad. Es notorio su abandono en el plano individual por su entrega a nivel colectivo en las personas de su padre y hermanas; hasta que la fortuna de la que, de repente, es protagonista su padre tras casarse de nuevo consigue sacarla de la oscuridad y guiarla hacia esa supuesta inalcanzable luz de la felicidad.

Con su obra *Church Street*, representada en el Abbey el 21 de mayo de 1934, Robinson «proposes a compromise. Why not take his subject matter from Irish character and life and superimpose upon it the latest experimental ideas and methods of the international theatre» (p. 130). El autor desbroza nuevos senderos para enfocarlos hacia la bipolaridad realidad-ficción, de manera que podamos reconocer una misma realidad desde dos perspectivas: la de la imaginación y la de la verdad. Hugh Riordan, joven dramaturgo en ciernes, fundamenta sus proyectos profesionales de futuro en el teatro. En su entorno se le alerta de la necesidad de disociar entre la verdadera realidad social y la falsedad oculta en las apariencias. Porque para la búsqueda del triunfo definitivo como dramaturgo habrá de observar y analizar antes el trasfondo de las acciones humanas de las personas que circulan por Church Street: personajes con pasado, presente y futuro. Todos con su propia historia. Su evolución corre pareja con unos mecanismos sociales difíciles de conjugar, con los que se implican demasiado y en los que interviene directamente la conciencia y un rechazo a perder la identidad. Cada personaje analiza y expone el momento crucial que le ha tocado vivir, ese que ha marcado su presente. Porque, aunque no podamos soportar que siga su camino, la verdad al final dominará nuestra existencia con diversos resultados y una progresión desigual. De entre los dramas de Robinson, «Church Street represents one of the most significant of all his works, principally because of what it acknowledged about his own artistic quandaries – quandaries also relevant to his fellow Irish playwrights» (p. 129).

En Robinson descubrimos a un dramaturgo que se pone a la vanguardia de las nuevas tendencias que emergen en el drama irlandés: «Brinsley MacNamara, who in 1919 infused the Abbey with his fresh and needed talents, praised Robinson as a leader in new tendencies in the Irish drama and as a cosmopolitan guide for the younger playwrights. T. C. Murray, too (...) acknowledged the special appeal Robinson's early plays had had for him as a young writer» (p. 166).

A su cargo tuvo la difícil tarea de proporcionar los textos dramáticos más en consonancia con las circunstancias y necesidades específicas del Abbey. El espacio de penumbra en el que se le sitúa desaparece cuando al final eleva el teatro nacional, también *su* teatro, a lo más alto de la cima «as a gay, sympathetic observer and critic of the imperfections of the Irish people in his comedies of Irish family life» (p. 169).

Como afirma O'Neill, en las composiciones de Robinson se observa la influencia inspiradora del idealismo de Yeats, y la lucha quijotesca de los personajes (p. 164). Robinson entra en contacto con mundos reales de personajes inmersos en una sólida opresión, en aislamientos y encierros, pero con un fuerte espíritu de trabajo, sacrificio y esfuerzo por alcanzar unos ideales. La hipocresía social no debe impedir que recuperemos la honorabilidad y la dignidad como personas, una hazaña con la

que nos convertiremos en algún momento en modelos de referencia para los demás. Así actúan los protagonistas de los dramas realistas de Robinson: John, en *The Clancy Name*; Ellen, en *The Cross Roads*; Mary, en *Harvest*; James, en *Patriots*; Emmet, en *The Dreamers*; Lucius, en *The Lost Leader*; Denis, en *The Whiteheaded Boy*; Daisy, en *The Round Table*; Mrs. Swan, en *Crabbed Youth and Age*; William, en *The White Blackbird*; Kate, en *The Big House*; Marian, en *The Far-Off Hills* y Hugh, en *Church Street*. Como cisnes blancos, alargan su cuerpo y son flexibles ante las circunstancias adversas que se presentan envueltas en plumaje negro. Permanecen a la sombra frente a una sociedad leonina e irrazonable, audaz e imperiosa. Sus patas se quedan cortas cuando la colectividad les *encierra* y aparta la esencia de su identidad; sin embargo, sus alas son lo suficientemente grandes como para ayudarles en su impulso final hacia la verdad y la regeneración social.

El mayor desafío al que se enfrentan todos ellos como seres humanos es la sinceridad y la verdad consigo mismos cuando el lugar preferente y privilegiado lo ocupa una realidad social completamente opuesta a sus particulares realidades. En su esfuerzo por comprender la actualidad que les toca vivir también necesitan buscarse y encontrarse a sí mismos. El desorden, la inquietud y el estado turbulento de la sociedad han de resolverse, pero también es necesario que caigan barreras como la de la hipocresía, los convencionalismos y las debilidades. Estas nos envuelven, nos arrastran y nos hacen caer hasta vencernos; o no, eso depende de nosotros. A partir del momento en que somos conscientes de estos obstáculos comienza un tiempo de pavorosa soledad en el que nuestro cometido, difícil pero vivo, será alcanzar unos sueños, porque, a pesar de que el mundo ideal y el de la realidad siempre permanecen distanciados, «dreams are the only permanent things in life» (p. 165). Con este pensamiento irradiando su influjo en los individuos la victoria sobre la sociedad es posible si se reemplaza el materialismo por el idealismo.

Los dramas de Robinson no solo son una denuncia contra la sociedad; las tragedias y duras circunstancias que rodean a las personas son el instrumento para hacer despertar las esperanzas y los ideales que permanecen ocultos en los seres humanos como individuos con personalidad propia. De lo que Robinson nos está hablando en realidad es sobre «the dreamer's response to the realities of life» (p. 85). Al igual que sus personajes, todos somos soñadores, y los sueños han de perseguirse aunque tropecemos. En esta dolorosa aventura seguramente se hará realidad algún día una verdadera transformación de la sociedad. Estas son sus más importantes aportaciones, y el motivo, quizás, por el que logra el exclusivo calificativo de «Man of the Theatre».

## 5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Gregory, L. (1913). *Our Irish Theatre*. 1972 ed. Buckinghamshire: Colin Smythe Ltd.
- Hogan, R. y O'Neill, M., ed. (1967). *Joseph Holloway's Abbey Theatre: A Selection from his Unpublished Journal. Impressions of a Dublin Playgoer*. 2009 ed. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Malone, A. (1939). «The Early History of the Abbey Theatre». 3-28. «The Rise of the Realistic Movement». 91-115. *The Irish Theatre: Lectures delivered during the Abbey Theatre Festival held in Dublin in August 1938*. Ed. L. Robinson. London: Mac-Millan & Co. Ltd.
- Mccann, S. (1967). *The Story of the Abbey Theatre*. London: The New English Library Limited.
- Nolan, J. *Edward Martyn's Path to Ireland*. Recuperado el 2 de Julio de 2015 <[www.jerrynolanwriter.com/MARTYNGREEKA.rtf](http://www.jerrynolanwriter.com/MARTYNGREEKA.rtf)>.
- O'Neill, M. (1964). *Lennox Robinson*. New York: Twayne Publishers Inc.
- Robinson, L. (1938). *Three Homes*. London: Michael Joseph Ltd.
- Robinson, L. (1942). *Curtain Up: An Autobiography*. London: Michael Joseph Ltd.
- Robinson, L. (1951). *Ireland's Abbey Theatre. A History 1899-1951*. 2007 ed. London: Rimbault Press.
- Vasconcelos, V. (2015). Yeats and Cuchulain. *Phantasmagoria*. Recuperado el 29 de junio de 2015 <<http://writing.colostate.edu/gallery/phantasmagoria/vasconcelos.htm>>.

