

**BALLYBEG EN EL RECUERDO:**  
**LA OBRA DRAMÁTICA DE BRIAN FRIEL Y SU HUELLA EN ESPAÑA**

Brian Friel, nacido en Omagh, Irlanda del Norte, en 1929, está considerado hoy en día como el dramaturgo vivo más importante de Irlanda. Renovador del panorama cultural y teatral irlandés, bebe, no obstante, de la tradición dramática de sus predecesores: William Butler Yeats, John Millington Synge, Sean O'Casey y Samuel Beckett. Ha mostrado a lo largo de su prolífica carrera como autor dramático – con más de treinta obras teatrales estrenadas – su espíritu inquieto e innovador, cuya evolución corre paralela a la de esta sociedad, la irlandesa, y especialmente su comunidad, Irlanda del Norte, que ha experimentado cambios espectaculares, un país que a principios del siglo XX era todavía una colonia británica, y que a principios del siglo XXI se halla por fin sentando las bases para acabar con el conflicto derivado de su descolonización.

Friel pertenece a una generación de intelectuales que surgió en el Norte – una de cuyas figuras más relevantes hoy en día sería el premio Nobel de literatura Seamus Heaney – que han trabajado en pos de una solución imaginativa al conflicto norirlandés. Este aspecto, que se revela en toda la creación de Friel como una búsqueda incesante a partir de la destrucción sistemática de todas las viejas creencias y nociones sobre la historia, la nación y la familia, hace de Friel un autor típicamente poscolonial<sup>1</sup>. El sentimiento de exilio, de imposición de una cultura y una lengua sobre otra, de creación de diferentes narraciones como expresión de diferentes centros de poder, y, especialmente, de la identificación que Friel realiza entre nación y narración, narración e historia, los personajes híbridos que pueblan sus obras (el mismo autor pertenece a dos países), no sólo los que han cruzado la frontera del exilio, muchas veces lingüístico, sino también los que imitan al colonizador; todos estos aspectos tan característicos de un autor procedente de un hogar colonizado pueden rastrearse fácilmente en la creación del dramaturgo irlandés.

Las obras de Friel escarban en los procesos de la memoria individual y colectiva reiteradamente porque entiende que memoria e historia guardan una íntima relación, y que ambas cosas actúan sobre el presente y el futuro. Esta conexión, con las diferentes

---

<sup>1</sup> Edward Said es el primero en definirlo como autor poscolonial: “Many of the most interesting postcolonial writers bear their past within them – as scars of humiliating wounds, as instigation for different practices, as potentially revised visions of the past tending towards a new future, as urgently reinterpretable and redeployable experiences, in which the formerly silent native speaks and acts on territory taken back from the empire. One sees these aspects in Rushdie, Derek Walcott, Aimé Césaire, Chinua Achebe, Pablo Neruda, and Brian Friel” (Said, 1993: 34, 35).

versiones sobre los hechos, los olvidos, las relaciones de poder entre la memoria dominante y las subalternas se aplica a toda la dramaturgia de Friel. Y porque la memoria es ficción, porque se crea y se recrea cada vez que recordamos, tiene poder curativo y destructor, y esto es lo que veremos en cada obra de Friel, ya que la dialéctica entre memoria y olvido, que ha estado presente en la formación de todas las naciones<sup>2</sup>, llevará al autor a explorar el pasado, pero también a atacar la estabilidad de creencias firmemente establecidas que fosilizan una sociedad.

Desde la concepción que el autor tiene del teatro como ritual, encontraremos en sus obras referencias explícitas a procesos que van más allá de lo racional y que entroncan con las mitologías más profundamente arraigadas en el subconsciente colectivo. Ejemplos tendríamos en la omnipresencia del número siete, en las representaciones de la liturgia cristiana, de ceremonias celtas, africanas y greco-latinas, de sacrificios humanos, y en la prevalente idea del destino.

Brian Friel ha sido y es representado en multitud de países, y se le encuentra con frecuencia en cartel en Dublín, Londres y Nueva York. Ha sido repetidamente galardonado con los premios Tony y Olivier, los más importantes en el panorama teatral de Broadway y Londres, y alguna obra suya ha sido incluso llevada al cine. Es un autor muy apreciado por los actores por la cercanía y al mismo tiempo profundidad de sus diálogos, y por la creación de personajes complejos por los que muestra una compasión nacida de la comprensión de sus flaquezas humanas, comprensión que armoniza con un inveterado escepticismo sobre la capacidad humana para encontrar la felicidad.

### **Etapas en la obra dramática**

Friel escribe su primera obra dramática en 1958, y la última, hasta la fecha, en 2008, son por tanto cinco décadas dedicadas a la creación para la escena. La sociedad y la cultura han evolucionado drásticamente en estos cincuenta años, aun más en Irlanda. Estos cambios han influido, como no podía ser de otra manera, en la imaginación del autor, un hombre, por lo demás, terriblemente inconformista. Las tendencias que se han sucedido en el teatro, las circunstancias políticas y sociales de ambas comunidades (la República y el Norte), unido a la asimilación por el propio autor de las reflexiones

---

<sup>2</sup> Ya en 1882 lo recordaba Ernest Renan en "What is a nation?": "Forgetting (...) is a crucial factor in the creation of a nation (...) the essence of a nation is that all individuals have many things in common, and also that they have forgotten many things" (Bhabha, 2002: 11).

filosóficas, antropológicas e históricas que han vertido intelectuales como George Steiner, Ludwig Wittgenstein, Victor Turner u Oscar Lewis, se han sintetizado en Friel a lo largo de cuatro etapas que se originan por la prevalencia de las influencias y preocupaciones de cada momento.

### **Primeros pasos: tras la estela del maestro Guthrie: 1964 – 1970**

Siendo todavía maestro, Friel escribe relatos cortos. Su paso del texto narrativo a la obra teatral responde, según afirma él mismo, a una intención simplificadora, pero hay mucho del material de sus cuentos en sus obras teatrales. Empezó a escribir obras radiofónicas para la BBC en 1958, mientras publicaba como narrador. Sin embargo, el autor renegaría de ellas en posteriores entrevistas al considerarlas rígidas y dramáticamente ineficaces. Las obras siguientes gozan de mayor éxito, con personajes más controvertidos y complejos, como Saint Columba en *The Enemy Within* de 1962, donde exploraba ya temas que aparecen en muchas de sus obras posteriores (el exilio, los conflictos internos, la memoria), con más destreza y seguridad.

La concesión de una beca del Instituto Guthrie en 1963 le catapultará definitivamente a la dramaturgia. Pasa cuatro meses en Minneapolis (EEUU) observando el trabajo del director teatral Tyrone Guthrie. Esta experiencia fue de radical importancia por permitirle escapar temporalmente de la asfixiante atmósfera de la Irlanda de aquel momento; pero sobre todo porque le dota de un conocimiento sobre técnicas teatrales del que carecía, y le hace partícipe de la forma de entender el teatro como ritual y magia que profesaba Tyrone Guthrie.

A su vuelta de esta transfiguradora experiencia escribió *Philadelphia, Here I Come!*, estrenada en el Gaiety Theatre de Dublín en septiembre de 1964. Esta obra se convirtió en el gran éxito del festival de teatro de Dublín, y llegó a Broadway un año después con igual respuesta. La crítica se mostró entusiasta, y no es para menos, pues esta obra sería el verdadero punto de partida en la escritura dramática para Friel.

A causa del éxito obtenido en Broadway con su anterior obra, es allí, en el teatro Helen Hayes, en octubre de 1966, donde estrena su nueva visión sobre la emigración: *The Loves of Cass McGuire*. Esta vez no es un joven de un pequeño pueblo irlandés que está a punto de partir hacia América, sino el reverso de ese sueño americano: una anciana Cass vuelve a su hogar en Irlanda tras haber pasado su vida en los EEUU, para encontrar que su familia no la necesita, y la ingresa en un asilo. El regreso triunfal se transforma en un doloroso fracaso que la obligará a buscar, junto a los demás

“exiliados” del asilo, un mundo propio donde los recuerdos se construyen a gusto de cada cual.

*Lovers: Winners and Losers* se estrena en el Gate Theatre de Dublín en 1967. La obra está dividida en dos partes aparentemente inconexas. La primera, irónicamente titulada “Ganadores”, es de corte más trágico por su final – la muerte de los protagonistas – y porque nos hace ver ese final como algo deseable. La segunda parte, “Perdedores”, es en cambio una amarga comedia, en la que el amor de una pareja ya entrada en años se va desmoronando tras el matrimonio, hasta desaparecer en un mundo de beatería y rutina que ahoga a los protagonistas.

Un año después, en noviembre de 1968, estrena en el Gaiety Theatre de Dublín *Crystal and Fox*. Fox, el personaje protagonista, director de un pequeño espectáculo ambulante, es un hombre en busca de un sueño: recuperar la inocencia y la felicidad de sus primeros años con su mujer, su adorada Crystal. Sin embargo el pasado no vuelve, y su nihilismo absoluto acaba por apartar a Crystal de su lado.

A continuación estrenaría una farsa devastadora: *The Mundy Scheme*, que fue rechazada por el Abbey, en mayo de 1969. Se estrena en el teatro Olympia de Dublín, en junio. Sus protagonistas, como es propio en este género, son meros estereotipos: políticos ambiciosos, corruptos y manipuladores, que pretenden hacer el negocio del siglo transformando Irlanda en un inmenso cementerio.

### **La mano roja del Ulster: 1971 – 1979**

Los personajes que van apareciendo en esta nueva etapa son profundos, redondos, llenos de matices, dotados de diálogos que combinan la comedia con el drama de una forma tan equilibrada y matemática que parecen auténticas sinfonías. Ya no encontramos la rigidez o el tono melodramático que asomaba en sus obras anteriores. Parece que el autor llega a un momento feliz en el que por fin ha encontrado su propia voz, y aunque a veces airado, otras reflexivo, unas más social y otras más introspectivo, reconocemos siempre su estilo. Su buen oído para los diálogos es aquí más evidente: adopta distintas voces y lenguajes, vertiéndolos en el texto con una enorme facilidad y verosimilitud. Esta será una de sus características en esta etapa: su maestría con la palabra, tanto cuando habla un personaje solo como cuando son muchas las voces y muy diferentes. El Friel político, que aparece en la última obra de la etapa anterior de una forma bastante burda, está aquí mostrando lo que para él es el verdadero papel del artista: el de interpelar a las diferentes esferas de la sociedad. El momento político en

Irlanda del Norte no puede sino empujar al escritor hacia la búsqueda de las causas de tanta violencia y canibalismo. Por primera vez la situación del conflicto sectario en el Ulster ha permeado la obra de Friel para ya, salvo en contadas excepciones, no volver a salir de ella. Tras la reaparición del IRA, la llegada del ejército británico, la emergencia de grupos terroristas y paramilitares en ambas facciones de la contienda (todo lo que se conocería como “The Troubles”), los intelectuales y artistas de Irlanda del Norte investigarán desde sus diversos campos sobre el origen de todo ello. Friel refleja a lo largo de esta etapa cómo el recurso a la violencia es un mal endémico de Irlanda, y ésta será una de sus grandes aportaciones al debate. Este continuo preguntarse sobre la causa del comportamiento fratricida en el hombre une a nuestro autor especialmente a otro escritor de su misma generación y origen: su amigo el poeta Seamus Heaney, con quien compartiría incluso fuentes de inspiración.

En esta etapa profundizará en su estudio de las distintas versiones sobre la realidad, expresadas con un lenguaje que habitualmente encubre más que desvela. Una característica común a los temas que ocupan las obras de esta década y la siguiente es cómo una misma realidad cambia radicalmente según el personaje que la muestra. Friel encuentra la forma de expresar “incompatible truths” a través de diversas técnicas, basadas habitualmente en la narración oral, pues el medio narrativo permite presentar diferentes versiones sobre un mismo hecho de forma simultánea y sin restarle veracidad. Una comunidad fragmentada, en proceso de descomposición, como era la del Ulster de aquellos años, necesitaba imperiosamente del rescate de una memoria, como pasará en *Living Quarters*, o de muchas y diferentes, como veremos en *Aristocrats* o *Faith Healer*, a través de la narración, que servirá para transformar el pasado y recobrarlo.

La primera obra de esta década tiene otro título paradójico: *The Gentle Island*. Se estrena en el teatro Olympia de Dublín en noviembre de 1971. La agradable isla, desierta por la emigración de todos sus habitantes excepto una familia, es el bucólico destino de dos hombres de ciudad que están de vacaciones. Esta Arcadia no es tal, el “paraíso irlandés puro e intacto” es un claustrofóbico reducto de rencor, mezquindad y muerte.

El 30 de enero de 1972 mueren trece manifestantes a mano del ejército británico en una pacífica manifestación por los derechos civiles en Derry, lo que se conoce como “Bloody Sunday”. Friel vivía allí y asistió impotente a la farsa que supuso el subsiguiente juicio que exoneró de toda culpa al ejército. La terrible experiencia dio lugar a su obra más abiertamente política: *The Freedom of the City*, estrenada en el

Abbey Theatre en febrero de 1973. Lo que fuera concebido en un principio como una obra sobre la pobreza, ambientada en los desahucios de los campesinos irlandeses en el siglo XVIII, se convierte en un terrible alegato sobre el poder de los medios de desinformación y del uso del lenguaje para tergiversar los hechos.

Friel tuvo que afrontar una serie de críticas que cargaban contra el contenido político de la obra obviando su valor artístico y teatral. El mismo problema encontraría en el estreno de su siguiente obra, *Volunteers*, en marzo de 1975 en el Abbey. Lo que molesta aquí es que ahora es el IRA y la sociedad de la República quienes resultan más virulentamente criticados. Este yacimiento vikingo en el que trabajan voluntariamente convictos del IRA que van a ser ajusticiados por ello, deviene en una metáfora de la violencia inherente a este pueblo.

A continuación vendría una obra que se aleja del ámbito público para reflejar un drama familiar situado de nuevo en Ballybeg, una lectura actual de la tragedia *Hipólito* de Eurípides, *Living Quarters*, que se estrena en el Abbey en marzo de 1977. El autor nos presenta una familia reunida para representar la sucesión de hechos que los condujo a la tragedia final. El director de esta representación pirandélica es un ser imaginario. Ha sido creado por los propios personajes para clarificar sus memorias y permitirles encontrar el momento en el que fallaron y se originó la tragedia.

La versión amable de *Living Quarters* será *Aristocrats*, estrenada en el Abbey en marzo de 1979. También hay aquí una familia bien situada, habitantes del único caserón del lugar. Si en la anterior era un comandante el cabeza de familia, ahora se tratará de un juez. El estrato social será parecido: son la alta burguesía, a mucha distancia del resto de los habitantes del pequeño pueblo de Ballybeg. Ambas obras se construyen en torno a una reunión familiar, el padre es autoritario y distante, la madre ha muerto antes del inicio de la obra, ambas acaban con la muerte del padre y la subsiguiente desintegración familiar. No obstante el tono es muy diferente. El final de esta obra es vagamente triste pero esperanzador, algo que no suele darse en las obras de este autor. La familia se dispersa, pero cada miembro ha encontrado su lugar en el mundo, al fin desclasados, libres de convenciones, capaces de empezar de nuevo.

Ese mismo año, en el teatro Longacre de Nueva York, en abril de 1979, se estrena *Faith Healer*. Esta obra minimalista presenta un escenario desnudo, con la casi exclusiva presencia del actor y una silla. Basándose en el tradicional “storytelling” irlandés, cuatro monólogos nos contarán la historia de Frank, el curandero, su mujer Grace, y Teddy, el representante, un antiguo domador de perros. Es una alegoría sobre

el artista, su papel en la sociedad, su “milagrosa inspiración”, lo que tiene de natural y de fingido, cuándo y cómo viene esa inspiración, e incluso el deber moral del artista.

### **Un día en el campo: 1980-1989**

El autor adopta una cariz más público en esta etapa. Sus dos mayores éxitos inauguran esta década y la siguiente: *Translations* en 1980 y *Dancing at Lughnasa* en 1990. El estreno de *Translations* convirtió al autor en objeto de estudio académico en Europa y Estados Unidos y al mismo tiempo le llevó a formar parte del repertorio de compañías de todo el mundo. La repercusión de esta obra fue tal, que ha sido incluida entre las cincuenta grandes obras dramáticas del siglo XX recopiladas por la editorial Faber and Faber.

Pero otra obra suya, aunque no literaria, señalaría especialmente la década: la fundación, junto al actor Stephen Rea, de la compañía teatral Field Day. Se inspiran en la National Theatre Society que crearon en Dublín Lady Gregory, W. B. Yeats y Edward Martyn, aunque Field Day toma como base de operaciones la ciudad de Derry. Su misión no sería sólo promover la cultura de Irlanda (especialmente del Norte), sino también encontrar salidas imaginativas a través de la cultura a una situación política estancada y emponzoñada. No podemos olvidar que ésta es la época del “thatcherismo”, en la que la violencia es más institucional que nunca, con atentados terroristas por parte del IRA y de los paramilitares protestantes, y con la cada vez más opresiva presencia del ejército británico. Todo esto hace que esta compañía, fundada por un católico de Omagh y un protestante de Belfast, con la clara intención de superar sectarismos y de encontrar soluciones nuevas que asuman la naturaleza híbrida del país, fuera el detonante de un nuevo movimiento casi tan importante como el que diera lugar al Renacimiento gaélico de la Irlanda de finales del siglo XIX, aunque este nuevo renacimiento tendría su base en el norte. Al grupo inicial formado por el dramaturgo y el actor se unirían muy pronto otros escritores y personalidades del mundo académico y de la música.

En el periodo que ahora nos ocupa Friel fue mucho más una figura pública de lo que había sido o volvería a ser. Su trabajo como productor y director de la compañía le ocupaba una parte importante del tiempo que con anterioridad hubiera dedicado a escribir. Por este motivo sólo tenemos tres obras suyas (y una obrilla para una compañía americana: *American Welcome*), las cuatro de parecida temática, y dos versiones de obras rusas: *Three Sisters* de Chejov, y *Fathers and Sons*, de Turgenev. A cambio recibió por primera vez el reconocimiento, no sólo de la crítica, sino del mundo cultural

y político de la República: en 1982 ingresó en la “Aosdana”, al año siguiente la Universidad Nacional de Irlanda le investió doctor honoris causa, y en 1986 fue elegido miembro del Senado Irlandés.

Sus tres obras de esta época tratan temas históricos, sociales o políticos. Pero hay dos aspectos que son estudiados más profundamente: el lenguaje y la creación de la historia. La primera producción de Field Day, *Translations*, se estrenó en el Guildhall de Derry en 1980, y sería el manifiesto de intenciones de la compañía, además de un magnífico estudio sobre el lenguaje inspirado en la obra de George Steiner *After Babel*.

La obra se sitúa en Baile Beag (antes de su supuesta conversión en Ballybeg). Nos encontramos en el año 1833, cuando por la Ordnance Survey los nombres en gaélico eran “traducidos” al inglés, para realizar un mapa de Irlanda que habría de utilizar el ejército británico. En este pueblo hay una vieja escuela donde un maestro alcohólico y erudito, Hugh, da clases a jóvenes y adultos. Los habitantes del pueblo sólo hablan gaélico, excepto el maestro y sus dos hijos, que conocen el inglés. Al pueblo, y a la escuela, llegan los zapadores ingleses. El amor entre uno de ellos y una chica del pueblo desencadenará la tragedia, aunque la verdadera tragedia empezara con la pérdida gradual de su propia lengua.

La tercera producción de Field Day vuelve a ser una obra de Friel. Se estrena también en el Guildhall, en septiembre de 1982. Se trata de una farsa contemporánea, *The Communication Cord*, género que aborda por segunda vez, movido por la seriedad con que había sido recibida *Translations* por la crítica y los medios académicos. Es al mismo tiempo su respuesta a la acusación de algunos de que idealizaba la Irlanda gaélica y rural y un nuevo estudio sobre el lenguaje.

Tras la adaptación para la escena de *Fathers and Sons*, contesta a algunas objeciones que los historiadores le plantearon sobre *Translations* con la histórica *Making History*. Volviendo al seno de Field Day, se estrena en septiembre de 1988, en el Guildhall de Derry. El autor aborda directamente la forma en que se crean los mitos históricos. Se trata también de un episodio de la historia de Irlanda del Norte: la vida de uno de los señores del Ulster del siglo XVI, Hugh O’Neill, jefe de un clan gaélico, pero educado en Inglaterra y casado con una inglesa. Era un hombre pragmático que pretendía mantener un equilibrio entre la lealtad a su pueblo (el irlandés), y a la nación que lo vio crecer (Inglaterra). Su postura se desequilibra pese a su voluntad y se ve forzado a una rebelión contra el gobierno inglés. El arzobispo de Armagh (Ulster) escribe su biografía, pero con una intención muy clara: crear un mito irlandés. O’Neill

rechaza su versión de los hechos, pero el arzobispo se justifica en que este tipo de leyenda es lo que Irlanda necesita en esos momentos.

### **Friel se descubre: 1990-1999**

El fin de la década anterior e inicio de la nueva aleja a Friel de su proyecto Field Day, y lo acerca, a través de *Dancing at Lughnasa*, a unas obras más íntimas, menos sociales y comprometidas aparentemente, aunque sus inquietudes y temores no se apartan mucho de los de sus obras más políticas.

*Dancing at Lughnasa* llevará al paroxismo el nombre del autor en su país, y lo instalará definitivamente en la vitrina de los clásicos del teatro en inglés del siglo XX. Esta obra, que fue llevada al cine con la actriz Meryl Streep como protagonista, supuso el principio de su distanciamiento de Field Day, hasta su dimisión en 1994. Parece ser que el origen de sus desavenencias fue haberla ofrecido al Abbey Theatre y no haberla estrenado en Derry, como pretendía el cofundador Stephen Rea.

Esta etapa es poco prolífica, con sólo cuatro obras propias, dos de ellas, *Wonderful Tennessee* y *Give Me Your Answer, Do!*, consideradas menores por la crítica, con escaso éxito de público y muy pocas reposiciones. A cambio la obra inaugural y *Molly Sweeney* han sido no sólo aclamadas unánimemente sino, junto con *Translations*, de las más representadas mundialmente. Además ahora el autor prueba una nueva faceta en el mundo del teatro, atreviéndose a dirigir las dos últimas obras de este periodo.

Los temas que habitaban las etapas anteriores siguen muy presentes aquí: la memoria, la historia, el lenguaje. Se añade una búsqueda espiritual, representada especialmente en el uso de la música y el baile para expresar lo que el lenguaje verbal no puede, como se observa en *Dancing at Lughnasa* y en *Wonderful Tennessee*. En este sentido destacaremos el interés que el autor muestra ahora por el filósofo austriaco Wittgenstein. También de esta etapa debemos hacer hincapié en el uso de elementos autobiográficos como fuente de inspiración: si en *Dancing at Lughnasa* rememora a sus tías de Glenties (el pueblo que se evoca en Ballybeg), en *Molly Sweeney* se hace referencia a los problemas oculares que estaba padeciendo y que le llevaron a indagar en ese campo, y la última, *Give Me Your Answer, Do!*, refleja, sin ningún género de dudas, al autor en esos años, con un escritor que ha sido muy prolífico pero que sufre un grave bloqueo creativo de protagonista. De este periodo son dos adaptaciones de muy distinta índole: *The London Vertigo*, reescritura de la obra teatral del siglo XVIII *The True-Born*

*Irishman*, del actor y dramaturgo irlandés Charles Macklin, y, de nuevo versionando una novela de Turgenev, *A Month in the Country*.

*Dancing at Lughnasa* se estrena en Dublín, en abril de 1990. Pasa al National Theatre de Londres en octubre de ese mismo año y con la misma compañía. Obtiene varios premios Olivier, entre ellos el de mejor obra. En 1991 se repite el éxito en Broadway. La obra nos sitúa en el verano de 1936, en una Irlanda recién independizada pero en la que no se ha producido la Revolución Industrial, pese a que nos encontremos en los albores de la misma. La Guerra Civil española acaba de estallar, y se reclutan hombres para las Brigadas Internacionales. La Iglesia Católica controla la vida de los campesinos y sin embargo se mantienen algunos ritos paganos, como los bailes y hogueras en honor al dios celta de la cosecha, Lugh. Un Michael adulto recuerda, al modo de *El zoo de cristal*, cuando era un niño de siete años, como si de un trance o de una ensoñación se tratara; y esta memoria hecha de música, baile y sensación, muestra el principio de la desintegración familiar en ese verano que conoció a su padre y que volvió el tío Jack de su misión en África.

En 1993 estrena *Wonderful Tennessee* en el Abbey. Aún teniendo muchas cosas en común con *Dancing at Lughnasa*, el resultado difiere bastante. Tres matrimonios llegan a un embarcadero en la más lejana punta del norte de Irlanda, con la intención de coger un bote que los llevará a una isla que uno de ellos ha comprado. La isla es invisible por la bruma. El hombre que tiene que llevarlos nunca llega. Después de pasar allí la noche esperando se vuelven, nunca verán la isla, que a lo mejor ni existe. Los matrimonios se entretienen cantando, bailando al ritmo del acordeón que lleva uno de ellos, y contando historias: Beckett como maestro de ceremonias en un ritual pagano inspirado en los estudios de Turner. Es una obra sobre la transcendencia, ejemplificada en esa isla más allá de la tierra, ese Wonderful Tennessee que nunca conocerán, y que desvela el anhelo del hombre por algo superior a él.

Friel da un nuevo paso en su carrera y se convierte en director de su propia obra con su siguiente creación: *Molly Sweeney*, estrenada en el Gate Theatre de Dublín en agosto de 1994. De nuevo iba a tener a crítica y público rendido a sus pies. De estructura similar a *Faith Healer*: tres actores, dos hombres y una mujer, recitan alternativamente sus monólogos; no obstante aquí los tres están simultáneamente en escena, cada uno ocupando un espacio que le será propio para toda la obra. Su argumento está inspirado en la historia *To See and Not See*, del neurólogo Oliver Sacks: una mujer, ciega casi desde su nacimiento, es convencida por su marido para someterse

a una intervención quirúrgica que le devolverá la vista. Tras la intervención la mujer puede ver, pero no puede interpretar lo que percibe. Poco a poco se va retrayendo, para acabar ingresada en un psiquiátrico, y privada de la visión.

Los viejos temas de Friel se vuelven a dar cita aquí: el poder represor de la familia, las diferentes versiones de la realidad. Pero también es una metáfora audaz sobre la colonización: Molly tiene su propio mundo formado y es feliz así, los hombres, la fuerza invasora, la obligan a abandonar su territorio, pretendidamente por su propio bien, destruyendo su tierra y dejándola desposeída. Esta mujer ya no puede reconocer las cosas como cuando era ciega, pero tampoco entiende lo que ve, es una apátrida, una desarraigada en los dos mundos; esto será lo que la lleva a su desconexión total, al autismo con el que cierra la obra.

Esta producción tan difícil, incluso antiteatral, da paso a una nueva que también dirigirá Friel para el Abbey (marzo de 1997), mucho más convencional: *Give Me your Answer, Do!* El autor, quizá sintiéndose cercano a su muerte, busca certezas, las respuestas a esas preguntas que martilleaban al protagonista de *Faith Healer*. Pero al mismo tiempo sabe que no hay una respuesta. Así, tenemos un protagonista, escritor, en plena crisis creativa, que tal vez no vuelva a escribir y que ha llegado a esa fase en la que necesita una valoración de su trabajo. Sin embargo él es consciente de que debe conformarse con lo que la vida le ofrece: “the Necessary Uncertainty”.

Tras esta producción propia, Friel repone fuerzas con una nueva traducción de Chejov: *Uncle Vania*, que se estrena en el Gate Theatre como parte del Festival de Teatro de Dublín en octubre de 1998.

La etapa se cierra en 1999 con el festival que a nivel nacional conmemorara el septuagésimo aniversario del autor, con obras suyas en los principales teatros de Dublín y Belfast, y celebraciones en su hogar: Donegal. Para el festival el autor escribió “Seven Notes For a Festival Programme” en el que reflejaba su opinión sobre siete aspectos íntimamente relacionados con su teatro.

Tras una larga temporada de sequía, en octubre de 2001 Friel estrenó *The Yalta Game* en el Gate de Dublín, teatro en el que se han producido las últimas creaciones del autor hasta la fecha. La obra forma parte de *Three Plays After*: tres pequeños juegos dramáticos a partir de obras narrativas o dramáticas de Chejov. *Performances*, obra en la que nuevamente trata el proceso creativo del artista (en este caso un músico), el compositor checo Leos Janáček, pudo verse en el Gate en septiembre de 2003. Su

última obra propia hasta la fecha, con reminiscencias de *Translations* en la época y el tema, *The Home Place*, se estrenó en el mismo teatro el dos de febrero de 2005. Tres años después, en 2008, versionó la obra de Henrik Ibsen *Hedda Gabler* para la celebración de los cincuenta años del Gate.

Una prueba más de la valorización actual de la creación dramática de Friel en el mundo académico irlandés sería la inauguración, el 20 de febrero de 2009 del centro de investigación teatral con su nombre en la universidad de Belfast Queen's University: "The Brian Friel Centre for Theatre Research".

### **Repercusión en España**

Una curiosa cadena de casualidades trajo al autor hasta España: Josep Maria Balanya presentó *Traduccions* en 1984 a un concurso de traducciones, en el que Guillem Jordi Graells se encontraba como componente del jurado. En 1986, Graells impartía un curso de teatro en Bilbao junto al director Pere Planella. Los miembros de las compañías Tanttaka y Topo, asistentes al curso, tomaron la decisión de montar una obra con Planella de director. Graells propuso el texto que conocía y que coincidía plenamente con la sensibilidad de las compañías y el director. La obra, con el nombre de *Agur, Eire... agur*, se estrenó en 1988 en el Teatro Principal de San Sebastián y resultó un éxito en el País Vasco y Navarra.

No es de extrañar que tanto Graells como Planella se interesaran por la última obra que había estrenado Friel y que fuera tan premiada y elogiada en Dublín, Londres y Nueva York. *Dancing at Lughnasa* se convirtió así en *Dansa d'Agost*, se estrenó en 1993 y resultó igualmente aclamada en el Teatre Lliure de Barcelona.

Salvador Collado conocía esos resultados tan favorables y decidió apostar por esta baza segura. Además, el director Luis Iturri había tomado contacto previamente con la obra de Friel por *Agur, Eire... agur*, que había pasado por el teatro que él dirigía unos años antes. El montaje de esta nueva versión se llamaría *Bailando en verano*, estrenada en el Teatro Arriaga de Bilbao en 1993, recibió una buena valoración, aunque no fuera un éxito tan destacable como *Dansa d'Agost*.

Tendremos que esperar hasta el año 2000 para encontrar una nueva adaptación de Friel en nuestro país. De nuevo se trata de *Dancing at Lughnasa*, que, con el nombre de *Bailando en Lughnasa*, y bajo la dirección de Juan Pastor, se estrenó en el Teatro Guindalera, en Madrid. Su producción era bastante sencilla, pese a lo cual fue muy bien

tratada por la crítica. Pastor ya había tenido contacto con el autor a través de William Layton, en 1972, cuando, como actividad de fin de curso del TEI, el profesor estrenó *Los amantes*, versión de *Lovers: Winners and Losers*. Juan Pastor será, hasta la fecha, quien más veces ha llevado a escena a Friel en España.

La compañía Abbey Theatre, de Dublín, trajo *Translations* al Teatre Nacional de Catalunya, en Barcelona, bajo la dirección de Ben Barnes, en 2001. Como ya ocurriera con la versión de Planella, *Agur, Eire... agur*, esta obra obtuvo un éxito clamoroso probablemente por la especial sensibilidad del público catalán con la problemática lingüística tratada.

Prueba del aprecio que se le tiene a Friel en Barcelona es que Xicu Masó se atreviera con una de sus obras menos comerciales: *Faith Healer*. La estrenó en el teatro Romea con el nombre de *El fantàstic Francis Hardy* en 2004. Se trataba de una producción muy cuidada y altamente valorada por la calidad del trabajo actoral, de la dirección y del texto, no obstante lo cual, la respuesta del público fue algo decepcionante.

En el mismo año 2004 vio la luz otra puesta en escena de una obra de Friel, en este caso una de sus últimas creaciones. De la trilogía *Three Plays After*, el director Ignacio Aranaz elige “Afterplay”, a la que bautiza como *Después de la función*. Al tratarse de una obra inspirada en dos textos de Chejov, *Las tres hermanas* y *Tío Vania*, la dirección del teatro Gayarre la escoge para rendirle homenaje al dramaturgo ruso en el centenario de su muerte.

La primera y, hasta la fecha, única adaptación de una obra de Friel en Valencia. *Molly Sweeney*, se estrenó en 2005 en el Teatre Micalet bajo la dirección de Joan Peris. La producción fue muy esmerada y el trabajo actoral más que sobresaliente. El resultado final fue altamente valorado por la crítica y también por el público. Esta pequeña sala registró plenos en casi todas las sesiones.

Las dos adaptaciones posteriores, *Afterplay* en 2006 y el Ciclo Friel en 2008, dan cuenta de la importancia que ha adquirido este autor en nuestro país en los últimos años en los círculos teatrales. Las dos han sido estrenadas en Madrid, la primera en el Teatro Español y la segunda de nuevo en Guindalera. *Afterplay* se basa en el mismo texto que se representara en *Después de la función*, aunque ahora manteniendo el título original en inglés. La importancia de esta adaptación estriba en la figura de la actriz Blanca Portillo, gran reclamo por su buen hacer teatral y televisivo. Por último, en 2008, Juan Pastor

vuelve a llevar a escena dos obras de Friel: *Molly Sweeney* y *The Yalta Game*, esta última perteneciente también a la trilogía *Three Plays After*.

El cambio de mentalidad, lento pero imparable, que han provocado los avances políticos y sobre todo sociales en Irlanda, ha permitido que la cultura prospere como nunca. Los nuevos talentos del Norte ya no consideran necesario hablar sobre lo que ha corroído este país como un cáncer durante los últimos siglos. Hay una voluntad de marchar hacia adelante sin mirar atrás, de olvidar viejos e inútiles mitos, de no relamerse las viejas heridas. En esta actitud que, efectivamente, está acabando con los enfrentamientos y aceptando lo que desde hace siglos es una realidad, poniéndose en el lugar del otro, creando nuevas salidas, Brian Friel fue un pionero. Su obra quedará siempre como el legado de una generación de intelectuales que lucharon por conseguir esta sociedad que camina hacia la tolerancia y el entendimiento, hacia el fin de la violencia y la discriminación. Y es que, a pesar de su escepticismo en el poder de la cultura, y del teatro en particular, para cambiar actitudes o remover conciencias, el público de sus obras escucha esa campana del cuento ruso que resuena tiempo después de haber abandonado el teatro, en sus familias, en su comunidad, esa agitación del alma que transforma el entorno:

Existe un cuento ruso sobre un pueblo mítico llamado Kitezsh.

La historia cuenta que cuando Kitezsh percibía que se aproximaban los saqueadores, se rodeaba de una neblina y desaparecía. Pero incluso al desaparecer, incluso cuando ya había desaparecido, la campana de la iglesia nunca dejaba de sonar y podía oírse a través de la niebla por toda la campiña.

Supongo que, como todos los cuentos, esta historia puede interpretarse según nuestras necesidades. Pero para mí el verdadero don del teatro, la verdadera bendición de todo arte, es esa campana que suena, que reverbera callada y persistentemente en nuestra cabeza mucho después de que el telón haya bajado y el público se haya marchado a casa. Porque mientras los saqueadores no se retiren ni la niebla se levante, esa canción sagrada será lo único que nos ampare temporalmente de la confusión.

(Brian Friel: "Seven Notes For a Festival Programme")