

MARTIN McDONAGH

TRILOGÍA DE LEENANE

EDICIÓN Y TRADUCCIÓN DE ANDRÉS CATALÁN

ÓMNIBUS TEATRO, 29



PUNTO DE VISTA EDITORES

Colección ÓmnibusTeatro, 29

Título original: *The Leenane Trilogy: The Beauty Queen of Leenane / A Skull in Connemara / The Lonesome West*

© Martin McDonagh

The Beauty Queen of Leenane, 1996

A Skull in Connemara, 1997

The Lonesome West, 1997

© Edición y traducción del inglés, Andrés Catalán, 2025

© De esta edición, Festina Lente Ediciones, SLU, 2025

Todos los derechos reservados.

Este libro fue publicado con el apoyo de Literature Ireland



Financiado con cargo al Plan de Recuperación, Resiliencia y Transformación y la Unión Europea – Next Generation EU



**Financiado por
la Unión Europea**
NextGenerationEU



Primera edición: octubre, 2025

Publicado por Punto de Vista Editores

C/ Mesón de Paredes, 73

28012 (Madrid, España)

info@puntodevistaeditores.com

puntodevistaeditores.com

[@puntodevistaed](https://www.instagram.com/puntodevistaed)

Director de la colección: Felipe Díez

Coordinación editorial: Miguel S. Salas

Corrección: Luis Porras Vila

Diseño de colección y de cubierta: Joaquín Gallego

ISBN: 979-13-87624-21-7 | Thema: DD | Depósito legal: M-16576-2025

Impreso en España – *Printed in Spain*

Artes Gráficas Cofás, Móstoles (Madrid)

Este libro ha sido impreso en papel ecológico, cuya materia prima proviene de una gestión forestal sostenible.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser efectuada con la autorización de los titulares, con excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. www.conlicencia.com

Sumario

PRÓLOGO DE ANDRÉS CATALÁN. ÉRASE UNA VEZ EN LEENANE	9
TRILOGÍA DE LEENANE	
<i>La reina de la belleza de Leenane</i>	27
<i>Un cráneo en Connemara</i>	89
<i>El solitario oeste</i>	151

Prólogo

Érase una vez en Leenane

Cuando el 1 de febrero de 1996 los espectadores tomaron asiento en la inauguración del teatro New Town Hall de Galway para asistir al estreno de la primera obra de un nuevo y desconocido dramaturgo, *La reina de la belleza de Leenane* de Martin McDonagh, nada en la escenografía de la Druid Company, a cargo del montaje, sugería que fueran a ver una obra distinta del drama rural irlandés que desde hacía décadas seguía la tradición instaurada por el Abbey Theatre. El consabido escenario de la cocina rústica —con su fuego de turba, su inofensivo atizador, sus muebles desvencijados, su crucifijo y la perenne lluvia exterior— de un pequeño pueblo como es Leenane, sumado a la idea absurda de que existiera algo así como una reina de la belleza en ese lugar,¹ auguraba cuanto menos algo pasado de moda. Nada del aire anticuado del título de la obra parecía presagiar nada en consonancia con la nueva Irlanda —el Tigre Celta de finales de los años noventa— que quería romper con el pasado y encaminarse hacia un futuro de cosmopolitismo, paz y prosperidad. Durante la última década del siglo xx, el país había sufrido una serie de cambios importantes: por un lado, las viejas instituciones de Iglesia, familia y Estado estaban en entredicho debido a los escándalos de corrupción y abusos que habían salido a la luz; por el otro, el futuro parecía más brillante que nunca con la aprobación del divorcio, la despenalización de la homosexualidad, la reducción del desempleo y la emigración, la elección de una mujer (Mary Robinson) para la presidencia de la República, y cierta esperanza de resolución del conflicto de Irlanda del Norte que culminaría con el Acuerdo del Viernes Santo de 1998 y la disolución definitiva del Ejército Republicano Irlandés (IRA) en 2005.

1 El título, dicho sea de paso, y la elección de Leenane como escenario, se deben según el propio McDonagh a que le gustaba cómo resonaba la combinación de las palabras *queen* y *Leenane*.

Según la propia Garry Hynes, la directora de la Druid Company, la elección de la obra se debió entre otras cosas al deseo de instalar una falsa sensación de familiaridad y seguridad en el público. Fundada en 1975, la Druid era conocida por poner en escena obras de dramaturgos como J. M. Synge, Tom Murphy o J. B. Keane, y la intención era que el público esperara algo en esa línea:² «Durante los primeros instantes el público sentiría *oh, genial, una obra de la Druid, sabemos dónde estamos*. Y luego...». Lo que luego sucedió, a la media hora, fue que el público empezó a caer en la cuenta de que esta no era una típica obra irlandesa de cocina y fregadero. Los elementos resultaban familiares, pero el tratamiento no se parecía a nada que hubieran visto antes. Como describe Patrick Lonergan,³ «había una dureza en la mirada del autor, una crueldad en su humor y una discordante mezcla de cultura tradicional irlandesa por un lado y de cultura pop global por otro que seguramente puso nerviosos a muchos esa tarde. Para cuando la obra había llegado a sus violentas y desoladoras escenas finales, el público había abandonado hacía mucho sus expectativas, completamente atrapados por la acción. Y, cuando *La reina de la belleza* acabó, debieron darse cuenta de que habían visto algo que era a la vez familiar y alienante: una obra que estaba llena de códigos y señales que parecían prometer significados convencionales, pero que en cambio les había conducido a muchos callejones sin salida a la hora de interpretar su significado».

Como apunta Fintan O'Toole en su introducción a la edición inglesa de la trilogía,⁴ esa mezcla de cultura tradicional irlandesa y cultura pop global es propia de una sensibilidad propia de los años noventa, en la que «el pastiche consciente y jugueteón resulta indistinguible de la intención seria y sobria. Todos los elementos que forman el dibujo son reales, pero su efecto combinado es uno que cuestiona la misma idea de realidad». Tópicos tradicionales y gestos rupturistas, realismo y absurdo, comedia negra y melodrama tradicional se funden al situar

2 Además del escenario, el título de la obra y la trayectoria de la compañía, esto se veía reforzado por el reparto: el papel de la anciana Mag estaba a cargo de la actriz Anna Manahan (1924-2009), popular por sus papeles en obras de Synge, O'Casey, Wilde, Friel o J. B. Keane.

3 Patrick Lonergan, *The Theatre and Films of Martin McDonagh*, Methuen Drama, 2012, p. 46.

4 Martin McDonagh, *The Leenane Trilogy*, Methuen Drama, 1999, pp. xi-xii.

la acción en un país que es «a la vez premoderno y postmoderno. Los años cincuenta se superponen a los años noventa, dándole al aparente realismo de la obra la sensación fantasmagórica y confusa de una fotografía superpuesta. [...] Una de las fotografías es un fotograma en blanco y negro de una obra del Abbey de los años cincuenta: vírgenes del oeste de Irlanda y solares de Londres, madres tiránicas y yanquis que regresan, rivalidades familiares, clericales crisis de fe. Pero la otra fotografía es una Polaroid chillona de un paisaje postmoderno, un lugar desintegrado a medio camino de Londres y Boston, empapado de lluvia irlandesa y telenovelas australianas, un lugar en el que es difícil recordar el nombre de otra persona, en el que las noticias sobre asesinatos no dejan de manar desde la pantalla de la televisión [...]. Y tras estos colores estridentes, hay sombras en las que acechan la violencia y la locura».

* * *

El «solitario oeste» que es el escenario de la trilogía teatral de McDonagh coincide con el oeste de Irlanda como la Mancha del *Quijote*, el Dublín del *Ulises*, el Madrid de los esperpentos valleinclanescos, la Roma de Fellini o el Hollywood de David Lynch coinciden con sus homónimos fuera del universo de los libros, el teatro o el cine. Leenane es, efectivamente, un pequeño pueblo en el extremo norte de la región de Connemara, junto a la frontera del condado de Mayo, en el oeste de Irlanda, a orillas de lo que todas las guías de turismo anuncian como el único fiordo del país, Killary Fjord. Alrededor de unas pocas casas en torno a dos pubs, una iglesia, un hotel y un puñado de tiendas, la única actividad parece provenir de los autobuses de turistas que hacen un alto en sus *tours*. La gente, por descontado, no intercala cada dos palabras un *feck* —la suavizada variante irlandesa del inglés *fuck*—, no habla con el desorden sintáctico de los personajes de McDonagh, no usa tantas palabras oscuras propias del argot de la región, ni tampoco, evidentemente, son todos unos inadaptados mentirosos, rencorosos y asesinos, abocados a una vida de violencia, odio, locura y rencillas absurdas en el infierno distópico que pinta el dramaturgo, donde los personajes, como vagabundos de Beckett o criminales de Tarantino, se enzarzan en ágiles diálogos llenos de pullas solo por pasar el tiempo. Tampoco todos padecen, incluido el párroco local, una dipsomanía sin remedio: en lugar de *poteen*, el aguardiente al que tan aficionados son

los personajes de la trilogía, en el pub hay de hecho un grifo de Guinness sin alcohol y nadie parece rasgarse las vestiduras.

El clima es duro, es cierto, y el paisaje, si bien de una intensa belleza, está muy lejos de los verdes prados romantizados en la película *El hombre tranquilo* de John Ford que mencionan los personajes de la trilogía. Es una región llena de rocas y brezos, de ciénagas y pequeños lagos, de las ruinas de las casas abandonadas durante la Gran Hambruna, un paisaje que, como en las obras de J. M. Synge (suya es la expresión «el solitario oeste»), afecta telúricamente la psique de los personajes. Wilde describió Connemara como una «región montañosa y salvaje», y tanto Yeats como Synge veían en ella el depositario de una vida intocada por la vulgaridad moderna. El personaje de Lucky en *Esperando a Godot* de Beckett alude a lo rocoso y lúgubre de sus páramos en la frase que da título a la segunda de las obras de McDonagh: «las piedras tan azules tan tranquilas ay ay sobre sobre el cráneo el cráneo el cráneo en Connemara».⁵ Durante lo peor de la ocupación británica, de hecho, a los rebeldes irlandeses condenados en Dublín se les hacía elegir entre la soga o el exilio en Connemara, lo que no habla demasiado bien de la amabilidad de la región.

Los nacionalistas irlandeses de finales del *xix* y principios del *xx* habían elaborado una invención proyectada desde la urbe que convertía el oeste irlandés en una idealizada Arcadia, una égloga romántica destinada a formar parte de la empresa del nacionalismo cultural, un oeste premoderno, preinglés, precristiano, en resumidas cuentas: la supuesta verdadera Irlanda. Si bien autores como J. M. Synge, Patrick Kavanagh, James Joyce o Tom Murphy desafiaron esta romantización, no llegaron al extremo de convertir el oeste irlandés, como McDonagh, en una imaginaria y grotesca «égloga negra», según el término acuñado por Nicholas Grene:⁶ «No es solo que convierta el verde idilio irlandés en una distopía negra. “Égloga negra” es un concepto formado por analogía desde la comedia negra, un género que conscientemente invierte o desobedece las anteriores convenciones de la forma. La comedia normalmente evita los aspectos más dolorosos de la condición humana; la comedia negra

5 Al menos en la versión inglesa del texto, que cambia la original francesa en la que se sustituye Connemara por Normandía y «cráneo» por «cabeza»: «la tête la tête la tête la tête en Normandie».

6 Nicholas Grene, «Black Pastoral: 1900s Images of Ireland», en *After History*, Praga, Litteraria Pragensia, 2006, p. 245.

se ríe de la infelicidad, del sufrimiento, de la muerte. [...] La égloga negra supone una suerte similar de parodia del género bucólico». Si en *El campeón del mundo occidental* de Synge el parricidio (frustrado) del viejo Mahon a manos de su hijo Christy era una noticia sorprendente para los habitantes ávidos de novedades del pueblo y supuso un escándalo para el público de 1907, en la *Trilogía de Leenane* la violencia y la muerte forman parte del día a día de los personajes en «la capital del crimen de la puñetera Europa», donde «Dios no tiene jurisdicción», como describe Leenane el personaje del padre Welsh en *El solitario oeste*.

La naturaleza del oeste de la trilogía está lejos de la idealizada campiña de Boucicault y del mundo poético de los campesinos de Synge y Yeats: «un puñetero monte» lleno de barro y rocas en *La reina de la belleza*, un cementerio a medio camino entre *Hamlet* y una comedia gótica en *Un cráneo en Connemara* y un lago desolado al que acuden los suicidas en *El solitario oeste*. Por supuesto, en esta naturaleza sórdida ni siquiera los animales se libran: todo lo que rodea a los personajes son vacas que llevan muertas cinco años, gallinas a las que mata una pelota de tenis, perros a los que se le cortan las orejas y hámsteres que se cocinan en un horno de la escuela.

En la Irlanda de McDonagh, los turistas yanquis pueden acudir en busca de postales de los lugares en los que se rodó *El hombre tranquilo* y una emigrante trinitense puede reconocer la belleza de Connemara en la fotografía de un calendario, pero eso es todo. Los personajes viven en un rincón del mundo donde las telenovelas australianas, las series policiacas estadounidenses y las revistas de mujeres tienen más fuerza que la Irlanda que se ve por la ventana y el mundo real que los rodea; un mundo, el de la vieja Irlanda, del que solo quedan fragmentos: la Iglesia católica es un crucifijo olvidado en la pared, un párroco borracho, las noticias de un obispo que tuvo un hijo con una yanqui, unas figuritas de santos fundidas y los volovanes tras un funeral; el Estado es un policía melancólico y suicida que sabe más de series policiacas que de crímenes reales; el gaélico, una lengua olvidada, «papa-ruchas» que suenan en la radio o algunas palabras del hibernoinglés en boca de los personajes; la comunidad, un hatajo de chismosos y gorrones y un equipo marrullero de fútbol femenino; la familia, una hija que asesina a su madre, un marido que asesina a su esposa, un hijo que le vuela la cabeza a su padre de un disparo y dos hermanos que no hacen otra cosa que intentar estrangularse.

El espejo distorsionado de la Irlanda de McDonagh responde, en gran medida, a las circunstancias biográficas del autor. Hijo de inmigrantes irlandeses —padre de Galway, madre de Sligo—, McDonagh nació en 1970 en el barrio Elephant and Castle del sur de Londres. Rodeado de familiares y vecinos irlandeses, oía a menudo las canciones del grupo Dubliners desde la casa de al lado al mismo tiempo que su madre escuchaba las baladas de Delia Murphy. Acudió a una escuela católica con profesores irlandeses y creció en una comunidad, primero en Elephant and Castle y luego en Camberwell, para la que Irlanda era poco menos que un paraíso perdido que se miraba con nostalgia y melancolía desde el exilio londinense. De igual manera que un siglo antes la generación de Yeats había evocado —y construido—, primero desde Inglaterra y luego desde Dublín, un idílico oeste irlandés, o como décadas después los personajes de Tom Murphy fantaseaban en su condición de inmigrantes con la Irlanda ideal que seguía congelada en el momento en que la habían abandonado.

McDonagh, además, pasó todos los veranos en Easkey, en el condado de Sligo, y en Connemara, en el condado de Galway; incluso cuando sus padres, jubilados, volvieron en 1992 a su tierra natal, y Martin y su hermano se quedaron en Londres. Sin embargo, la conexión con Irlanda está, en el caso de McDonagh, desligada de todo tipo de añoranza o idealización. No es hijo de la clase angloirlandesa protestante que dominó la cultura de principios del xx, sino de una nueva fusión que procedía no de una aristocracia —una *Ascendancy* más bien—, sino del exilio: una clase urbana, inglesa, con sus propias y particulares conexiones con Irlanda. Ni el sentido de comunidad, ni el sentimiento nacionalista ni el catolicismo de su entorno calaron en él superada la infancia; la conexión literaria —Synge, Yeats, O’Casey, Joyce o Beckett— que podíamos presumir en él tampoco formaba parte de su cultura, sino más bien películas como *Reservoir Dogs*, *Badlands*, *El padrino*, *Tarde de perros*, *Taxi Driver*, *Mean Streets* y *Goodfellas*, o los programas de televisión británicos que veía con su hermano por las tardes. A menudo su relación con Irlanda se ha equiparado con la del grupo musical angloirlandés The Pogues, una suma del *punk* de los Sex Pistols y del lirismo de la balada tradicional irlandesa: una relación ambigua en el sentido de que al mismo tiempo expresa nostalgia

y desdén por la cultura de la que procede, «una celebración y un rechazo, un beso y una patada, [...] aversión y orgullo, pertenencia y negación, agresión y aceptación. No solo dos cosas a la vez, sino dos cosas opuestas a la vez».⁷ Algo solo posible para alguien ajeno y a la vez perteneciente a la cultura de sus padres y abuelos, a quien la distancia le permite escapar de la parálisis a la hora de enfrentarse a ella y ver lo que otros no quieren ver, o ven pero no saben expresar.

En todo caso, si aparte de por su pasaporte irlandés McDonagh decidió recurrir a Irlanda fue ante todo porque, decidido a escribir teatro, encontró en los ritmos y las estructuras que había escuchado a su alrededor de boca de sus parientes irlandeses una posible llave con la que salir de la jaula en la que Pinter, Shepard o Mamet —sus modelos confesos más inmediatos— corrían el peligro de encerrarle. Una forma como cualquier otra de sacudirse una influencia demasiado obvia. El teatro de Harold Pinter, especialmente, le interesaba por su uso «del diálogo por el diálogo, no solo para transmitir información o hacer avanzar el argumento» y además le «atraían los aspectos siniestros de sus textos». Podríamos añadir que comparte con Pinter también la relación que se establece con el público como cocreador de unas obras de interpretación tremendamente ambigua.

Tras escribir un centenar y medio de pequeños cuentos grotescos a medio camino entre Borges, Stephen King y los hermanos Grimm —que luego aparecerían en su perturbadora obra *El hombre almohada*, estrenada en 2003—, más de veinte obras de radioteatro y guiones cinematográficos sin éxito, McDonagh se encontró en 1994 viviendo él solo en Camberwell tras la marcha de su hermano, que había recibido una beca para estudiar guion cinematográfico en California. Durante algunos años había vivido de prestaciones sociales y de diversos trabajos menores que no le interesaban —incluido el de reponedor de supermercado—; pero, decidido a hacer definitivamente algo al respecto, dejó el trabajo que detestaba en el Departamento de Comercio e Industria y se propuso escribir todos los días y probar con el teatro convencional.

El paisaje de sus vacaciones y de su familia, según McDonagh, se había quedado grabado en su cabeza: «El carácter lunar, lo remoto, lo

7 John Waters, «The Irish Mummy: The Plays and Purpose of Martin McDonagh», en *Druids, Dudes and Beauty Queens: The Changing Face of Irish Theatre*, ed. Dermot Bolger, Dublín, New Island, 2001, p. 31.

Nota a la edición

Los textos de las tres obras que aquí aparecen traducidas, reunidas bajo el título de *La trilogía de Leenane*, proceden de la edición de Methuen de 1999, *Martin McDonagh, Plays: 1*, con prólogo de Fintan O'Toole. También he tenido en cuenta las ediciones separadas de Methuen de *The Beauty Queen of Leenane* (2013) y de *The Lonesome West* (2018), a cargo de Catherine Rees y Patrick Loneragan, respectivamente. Gracias a que pude consultar los archivos de la Druid Company, he tenido en cuenta también las representaciones de la trilogía que pude ver en video y las notas de producción originales: algunos de los cambios de las mismas a los textos publicados los he incorporado a las acotaciones (nunca a los diálogos) cuando me parecían relevantes (generalmente acentúan el efecto cómico).

En cuanto a la traducción, tan solo señalar que no he intentado reflejar la retorcida sintaxis del hibernoinglés en mi versión castellana. La principal característica de los diálogos de McDonagh es su agilidad, y su efecto cómico se alcanza más por repetición que por una fidelidad a la desviación de la norma original que, lejos de lograr el mismo efecto, complicarían y restarían frescura a los intercambios: el fin último de esta traducción es un texto que pueda representarse sobre un escenario. Los personajes usan, además, muchas palabras —sobre todo insultos o palabrotas— propias del dialecto (desde *gassur*, *skitter*, *bawling*, *beag*, *feck*, *blackguard*, *gobshite*, *lube*, hasta el diminutivo omnipresente *-een*), y muletillas constantes como *like*, *now*, *sure*, *good-oh* y *oh aye*, por mencionar unas cuantas. Como en mi traducción del teatro completo de J. M. Synge, he intentado llevarlas a un registro popular castellano, o al castellano hablado en Galicia para darle un color local a los diálogos sin localizarlos del todo en un lugar que no sea una «Irlanda traducida»: de ahí el uso de palabras como *burujo*, *rapaz*, *caracho*, *langrán* o el diminutivo *-ino*.

He anotado, finalmente, a pie de página cuestiones relativas a la realidad cultural, histórica o social irlandesa del momento que podrían resultar oscuras al lector español de hoy en día.

Quería acabar agradeciendo a varias personas que hicieron posible este libro: a María Bastianes, que me descubrió el teatro de Martin McDonagh; a Helen Sheridan, que me llevó de ruta por Leenane y los alrededores de Connemara; a Patrick Lonergan y Barry Houlihan, de la universidad de Galway, que me iluminaron sobre varias cuestiones y me dejaron consultar el archivo del Druid Theatre; a la gente de Literature Ireland, que me hizo mucho más fácil la vida en Irlanda y ha apoyado la traducción de esta edición; y, finalmente, al programa de movilidad de la Unión Europea que me permitió pasar dos meses en Dublín y Galway trabajando sobre el tema.

TRILOGÍA DE LEENANE

LA REINA DE LA BELLEZA
DE LEENANE

La reina de la belleza de Leenane fue producida por Druid Theatre Company/Royal Court Theatre en el Town Hall Theatre de Galway, Irlanda, el 1 de febrero de 1996. La obra se estrenó luego en el Royal Court Theatre Upstairs de Londres el 5 de marzo de 1996.

Posteriormente, fue producida por Atlantic Theater Company en Nueva York el 11 de febrero de 1998. Se estrenó en Broadway bajo la producción de Atlantic Theater Company, Randall L. Wreghitt, Chase Mishkin, Steven M. Levy y Leonard Soloway en asociación con Julian Schlossberg y Norma Langworthy el 14 de abril de 1998.

PERSONAJES

MAUREEN FOLAN, cuarenta años. Feúcha, delgada

MAG FOLAN, su madre, sesenta años. Corpulenta, de salud delicada

PATO DOOLEY, un vecino atractivo, de unos cuarenta años

RAY DOOLEY, su hermano, veinte años

ESCENARIO

Leenane, un pequeño pueblo de Connemara, en el condado de Galway

Acto primero

ESCENA 1

El salón/cocina de una casita en el campo al oeste de Irlanda. Puerta principal a la izquierda del escenario, un largo mueble de cocina negro en la pared del fondo con una caja de turba a sus pies y una mecedora a su derecha. Del lado de la cocina hay una puerta que conduce a un pasillo oculto a la vista de los espectadores y una estufa moderna, un fregadero y algunos armarios en la pared de la derecha. También a la derecha, una ventana que da al campo, con una repisa sobre el fregadero, una mesa de comedor con dos sillas justo en el centro del escenario, una pequeña televisión a la izquierda, un hervidor de agua y una radio en uno de los armarios de la cocina, un crucifijo y una fotografía enmarcada de John y Robert Kennedy²² en la pared sobre la cocina, un pesado atizador negro junto a la estufa, y un paño de cocina bordado como los que se venden en las tiendas de recuerdos para turistas con las palabras «Más te vale entrar al Cielo media hora antes de que el diablo sepa que estás muerto».²³ Cuando empieza la obra llueve intensamente. Mag Folan, una mujer corpulenta de setenta años, con el pelo gris recogido y ligeramente boquiabierto, está sentada en la mecedora, mirando al infinito. Su mano izquierda está algo más arrugada y roja que la derecha. La puerta principal se abre y su hija, Maureen, una mujer feúcha y delgada de unos cuarenta años, entra cargada con la compra y atraviesa la cocina.

22 Los antepasados de John F. Kennedy (1917-1963) y Robert Kennedy (1925-1968) fueron emigrantes irlandeses; la historia de la familia Kennedy representa en Irlanda la cultural del éxito de los emigrantes, pasando en cuatro generaciones de la pobreza a la Casa Blanca. Su presencia en la obra es irónica: al fin y al cabo el final fue trágico.

23 «May you be half an hour in heaven afore the devil knows you're dead» es parte de un brindis popular irlandés, algo así como el español «que Dios nos coja confesados». Su presencia en forma de *souvenir* de gusto *kitsch* es sintomático del tono de la obra: un irlandés la diría en serio, sin asomo de broma o ironía, pero aquí sin duda evoca un pasado de nostalgia petrificado, desconectado con el presente, superviviente solo para el turista globalizado.

MAG. ¿Te mojaste, Maureen?

MAUREEN. ¿Que si me mojé? ¿A ti qué te parece?

MAG. Ajá.

Maureen se quita el abrigo, suspirando, y empieza a colocar la compra.

MAG. Ya me tomé el Complán.²⁴

MAUREEN. Entonces sí sabes preparártelo sola.

MAG. Sí sé, sí. *(Pausa.)* Aunque tenía burujos, Maureen.

MAUREEN. ¿Y qué quieres que yo le haga?

MAG. No, nada.

MAUREEN. Quéjate a los de Complán, si tiene burujos.

MAG. *(Pausa.)* El que tú me preparas no tiene burujos. *(Pausa.)* Ni un solo burujo. Ni un burujino siquiera.

MAUREEN. Lo que pasa es que no lo remueves bien, eso es lo que pasa.

MAG. Lo removí bien y seguía teniendo burujos.

MAUREEN. Pues entonces seguro que echaste el agua demasiado rápido. Lo dice en la caja, que tienes que echarla poco a poco.

MAG. Mmm.

MAUREEN. Eso es lo que haces mal. Esta noche lo vuelves a intentar y ya está.

MAG. Mmm. *(Pausa.)* Y el agua caliente, el agua caliente también me da miedo. Me da miedo quemarme.

Maureen le echa una mirada suspicaz.

MAG. Que me da miedo, Maureen. Me da miedo que me tiemble la mano y me la acabe tirando encima. Y, si estás en casa de Mary Pender, ¿qué será de mí?

MAUREEN. No eres más que una hipocondriaca, eso es lo que eres.

MAG. Acabaré tirada por el suelo. Y no soy una hipocondriaca.

MAUREEN. Y tanto que lo eres. Todos lo saben. Vamos que si lo saben.

²⁴ El Complán es un suplemento nutritivo en forma de polvos para ser mezclados con agua.

MAG. ¿Y mi infección de orina? ¿Eso es también porque soy una hipcondriaca?

MAUREEN. No, claro, porque la infección de orina te impide hacerte una taza de Complán o recoger un poco la casa cuando no estoy. Morirte no te vas a morir.

MAG. *(Pausa.)* Y con mi espalda pocha.

MAUREEN. Tu espalda pocha, ya.

MAG. Y mi mano. Mi mano pocha. *(Mag levanta una mano arrugada durante un segundo.)*

MAUREEN. *(En voz baja.)* Puñela... *(Irritada.)* ¡Ya te hago yo el Complán si tanto te cuesta! ¡Te lo voy a estar haciendo hasta el día del Juicio Final! Es lo único que te pido que hagas. ¿Ves que Annette o Margo vengan a prepararte el Complán o vayan a comprarte el bacalao en mantequilla para toda la semana?

MAG. No vienen, no.

MAUREEN. Pues claro que no. Y además cargo con él por el monte. Y a pesar de todo no se me agradece.

MAG. Sí que se te agradece, Maureen.

MAUREEN. No se me agradece.

MAG. Lo intentaré otra vez con mi Complán, y le daré bien de vueltas yo sola.

MAUREEN. Olvídate del Complán, anda. Si esperáis de mí que lo haga todo, supongo que una cosa más no será para tanto. ¡Una... una puñetera sirvientucha, eso os pensáis que soy!

MAG. No lo eres, Maureen.

Maureen cierra dando un golpe un par de puertas de los armarios después de terminar de guardar la compra y se sienta a la mesa, tras arrastrar ruidosamente su silla. Pausa.

MAG. Mis gachas, Maureen, no me las tomé, ¿me las preparas? No, pero no ahora, en un ratino, Maureen, descansa un poco primero...

Pero Maureen ya se ha levantado de un salto, regresado a la cocina y empezado a preparar las gachas lo más ruidosamente de lo que es capaz. Pausa.

MAG. ¿Escuchamos un poquín la radio?

Maureen aprieta furiosamente el botón de encendido de la radio. Tiene que darle un par de golpes antes de que se oiga, entre las interferencias, una voz nasal masculina cantando en gaélico. Pausa.

MAG. La dedicatoria que me enviaron Annette y Margo todavía no la escuché. ¿A qué esperan?

MAUREEN. Si es que la mandaron. Solo dijeron que lo hicieron. *(Maureen olisquea el fregadero, luego se vuelve hacia Mag.)* ¿No huele un poco raro este fregadero?

MAG. *(A la defensiva.)* No, qué va.

MAUREEN. Más te vale que no.

MAG. No huele a nada raro, Maureen. Te lo prometo.

Maureen vuelve con las gachas. Pausa.

MAG. ¿No está la radio un poquín alta, Maureen?

MAUREEN. ¿Un poquín alta, te parece?

Maureen le da otra vez un golpe furioso a la radio y la apaga. Pausa.

MAG. Bueno, total tampoco había nada. Un fulano cantando paparruchas.

MAUREEN. ¿Pues no querías escuchar esa emisora?

MAG. Solo por *La hora Ceilidh*²⁵ y por el programa ese como se llame.

MAUREEN. Un poco tarde para quejarse.

MAG. No por esas paparruchas la quería escuchar.

MAUREEN. *(Pausa.)* Y además no son paparruchas. ¿No es irlandés?

MAG. A mí me suena a paparruchas. ¿Por qué no pueden hablar en inglés como todo el mundo?

MAUREEN. ¿Por qué iban a hablar en inglés?

MAG. Para saber qué dicen.

MAUREEN. ¿Tú dónde vives?

²⁵ *Ceilidh Time*, un programa de música tradicional irlandesa. Un *ceilidh* es un festejo de baile y música tradicional gaélica.

MAG. ¿Eh?

MAUREEN. Que dónde vives.

MAG. En Galway.

MAUREEN. ¡Que en qué país!

MAG. ¿Ajá...?

MAUREEN. ¡En Irlanda vives!

MAG. *Irlanda.*

MAUREEN. ¿Por qué íbamos a tener que hablar en inglés en Irlanda?

MAG. Pues no lo sé.

MAUREEN. Es irlandés lo que tendríamos que hablar en Irlanda.

MAG. Pues sí.

MAUREEN. ¿Eh?

MAG. ¿Eh?

MAUREEN. «Hablar en inglés en Irlanda», anda qué.

MAG. *(Pausa.)* Lo único es que... si quieres encontrar trabajo en Inglaterra, ¿de que te sirve el irlandés? De nada.

MAUREEN. ¿Pues no es el meollo del asunto?

MAG. ¿Lo es, Maureen?

MAUREEN. Si no fuera porque los ingleses nos robaron el idioma, y nuestra tierra, y nuestro Dios sabe qué más, ¿te parece que nos haría falta ir hasta allí a mendigarles trabajos y limosnas?

MAG. Supongo que es el meollo del asunto.

MAUREEN. Claro que es el puñetero meollo del asunto.

MAG. *(Pausa.)* Menos en América, claro.

MAUREEN. ¿Menos en América, claro, el qué?

MAG. Si fuera en América donde tuvieras que pedir limosnas, el irlandés no te serviría de nada. Lo más útil sería el inglés.

MAUREEN. ¿No es el mismo meollo del mismo asunto?

MAG. Pues no tengo ni idea.

MAUREEN. Educar a los hijos para que piensen que para lo único que valen es para mendigar limosnas de los ingleses y los yanquis. Es el mismísimo meollo.

MAG. Me imagino.

MAUREEN. Imaginas bien, porque es así.

MAG. *(Pausa.)* Si yo tuviera que ir a mendigar limosnas a algún sitio, preferiría mendigarlas en América que en Inglaterra, porque en América la verdad es que hace más sol. *(Pausa.)* ¿O es solo algo que dice la gente? ¿Que hace más sol, Maureen? ¿O es que es mentira?

Maureen sirve las gachas y se las acerca a Mag, hablando mientras lo hace.

MAUREEN. Eres una vieja estúpida y no tienes ni idea de lo que hablas. Ahora calla y cómete las puñeteras gachas.

Maureen vuelve al fregadero a lavar el cazo. Mag mira las gachas, luego se vuelve hacia ella.

MAG. ¡Te olvidaste de mi tacina de té!

Maureen se agarra a los bordes del fregadero y baja la cabeza, exasperada, luego tranquilamente, con patente autocontrol, llena el hervidor para preparar el té de su madre. Pausa. Mag habla mientras come despacio.

MAG. ¿Te encontraste con alguien por ahí, Maureen? *(No hay respuesta.)* Supongo que no, con el día que hace. *(Pausa.)* Además que lo de no saludar nunca a nadie es muy tu estilo, Maureen. *(Pausa.)* Aunque a algunas personas sería mejor no saludarlas. Como el fulano ese que se cargó a una pobre viejita en Dublín, que ni siquiera la conocía. Salió en el telediario, ¿te enteraste? *(Pausa.)* La estranguló, y ni siquiera la conocía. Con un fulano así mejor no hablar. Un fulano así mejor evitarlo directamente.

Maureen le acerca el té a Mag, luego se sienta a la mesa.

MAUREEN. La verdad es que es justo a un fulano así al que me gustaría conocer, y luego traerlo a casa para que te conociera a ti, si tanto le gusta asesinar viejitas.

MAG. No está bien decir esas cosas, Maureen.

MAUREEN. ¿Ah, no?

MAG. *(Pausa.)* Que además, ¿por qué iba a alejarse tanto de Dublín? Esto le queda muy a desmano.

MAUREEN. ¿Por qué? Por el placer de mi compañía. Asesinarte solo sería un premio extra.

MAG. Primero te asesinaría *a ti*, me apuesto lo que sea.

MAUREEN. Pues me vale. Me vale siempre y cuando luego te cortara en pedacitos a ti. Si te hiciera pedacitos con un hacha gigante, o algo así, y te tronchara esa vieja cabeza que tienes y te escupiera en el pescuezo, no me importaría en absoluto lo de morirme la primera. La verdad que no, lo disfrutaría, vamos que si lo disfrutaría. No más Complán, y no más gachas, y no más...

MAG. *(Interrumpiéndola, sosteniendo en alto la taza de té.)* No tiene azúcar, Maureen, te olvidaste, tráeme un poquino de azúcar, anda.

Maureen se queda mirándola un instante, luego coge la taza de té, se la lleva hasta el fregadero y la vacía, vuelve hasta donde está Mag, le quita las gachas a medio comer, vuelve a la cocina, las tira a la basura, deja el tazón en el fregadero y sale por el pasillo, dedicándole a Mag una mirada asesina al pasar y cerrando la puerta detrás de ella. Mag se queda mirando al infinito malhumorada.

Oscuro.

ESCENA 2

Mag está sentada a la mesa, mirándose en un espejo de mano. Se coloca el pelo un par de veces. La televisión está encendida, con un antiguo episodio de Los Sullivan.²⁶ Lllaman a la puerta y se sobresalta ligeramente.

MAG. ¿Quién...? Maureen. Ajá. La puerta, Maureen. *(Se levanta y se acerca arrastrando los pies a la ventana de la cocina. Lllaman otra vez. Se acerca arrastrando los pies a la puerta.)* ¿Quién es?

RAY. *(Fuera.)* Ray Dooley, señora. Su vecino.

MAG. ¿Dooley?

26 Una serie australiana sobre la vida de una familia de Melbourne durante la Segunda Guerra Mundial que tuvo un especial éxito en Reino Unido e Irlanda.

RAY. Ray Dooley, sí. Ya sabe quién soy.

MAG. ¿Eres uno de los Dooley?

RAY. Lo soy. Soy Ray.

MAG. Ajá.

RAY. (*Pausa. Molesto.*) ¿En fin, me va a dejar entrar o tengo que seguir hablándole a la puerta?

MAG. Está dándole de comer a las gallinas. (*Pausa.*) ¿Te fuiste?

RAY. (*Enfadado.*) ¡Abra la puñetera puerta, señora! ¿Pues no me he desviado un kilómetro solo para venir hasta aquí?

MAG. ¿Eso has hecho?

RAY. Eso he hecho. «¿Eso has hecho?», me dice. (*Mag le quita el pestillo a la puerta con cierta dificultad y entra Ray Dooley, un muchacho de unos diecinueve años.*) ¡Gracias! Pensé que me iba a tener esperando ahí una hora.

MAG. Ah, así que eres tú.

RAY. Y claro que soy yo. ¿Quién voy a ser?

MAG. Eres el Dooley que tiene un tío.

RAY. Como si no me hubiera visto un millón de veces los últimos veinte años. Sí, soy el Dooley que tiene un tío, y es un mensaje de mi tío lo que traigo. (*Ray se detiene un momento y se queda mirando la televisión.*)

MAG. Maureen está con las gallinas.

RAY. Ya me dijo que Maureen está con las gallinas. ¿Qué echan en la tele?

MAG. Estaba esperando que empezaran las noticias.

RAY. Pues va a tener que esperar mucho.

MAG. Me estaba peinando.

RAY. Me parece que son *Los Sullivan*.

MAG. No sé qué es eso.

RAY. Sí que tiene buena señal.

MAG. Regular, una señal regular.

RAY. Últimamente todo lo que echan es australiano.

MAG. Pues es lo que hay. (*Mag se sienta en la mecedora.*) Con las gallinas, Maureen está con las gallinas.

RAY. Ya van tres veces que me repite que Maureen está con las gallinas. ¿Trata de batir el récord mundial de decir «Maureen está con las gallinas»?

MAG. *(Pausa. Confundida.)* Les está dando de comer.

Ray la mira fijamente un momento, luego suspira y se asoma a la ventana de la cocina.

RAY. No pienso meterme bajo ese diluvio solo para decírselo. Bastante me ha diluviado ya subiendo el puñetero monte.

MAG. Es un monte bastante grande.

RAY. Es un monte enorme.

MAG. Empinado.

RAY. Y tanto que empinado. Y además lleno de barro.

MAG. De barro y de rocas.

RAY. Y tanto que lleno de barro y rocas. ¿Cómo hacen para subirlo todos los días?

MAG. Tenemos coche.

RAY. Ya. *(Pausa.)* Eso es lo que quiero yo, tener coche. Tendré que apuntarme a clases. Y comprarme uno. *(Pausa.)* No uno bueno, claro. Uno de segunda mano, ¿sabe?

MAG. Uno usado.

RAY. Uno usado, sí.

MAG. De otra persona.

RAY. El padre Welsh... Walsh... vende el suyo, pero no quiero comprarle un coche a un cura y parecer un mariquita.

MAG. No me cae bien el padre Walsh... Welsh... nada bien me cae.

RAY. Una vez le dio un pescozón a Mairtin Hanlon sin que viniera a cuento.

MAG. ¡Santo Cielo!

RAY. Ya. Aunque la verdad, no es propio del padre Welsh. El padre Welsh casi nunca recurre a la violencia, es un cura joven. Normalmente son solo los viejos los que se dedican a darte pescozones. No sé por qué. Supongo que los educaron así.

MAG. ¡En las noticias del miércoles salió un cura que había tenido un bebé con una yanqui!

RAY. Menuda noticia, pero si es el pan de cada día. Sería difícil encontrar un cura que no haya tenido un bebé con una yanqui.²⁷ Ahora, que si le diera un pescozón al bebé, eso sí que sería noticia. Ya lo creo. En fin. Sí. ¿Qué estaba diciendo? Ah sí, que entonces si le doy el mensaje a usted, señora, ¿se lo dará a Maureen, eh? ¿O se lo escribo?

MAG. Se lo daré.

RAY. Vale. Que mi hermano Pato dice que están invitadas a la despedida de nuestro tío. En el salón Riordan, en Carraroe.²⁸

MAG. ¿Volvió entonces tu hermano?

RAY. Sí que volvió.

MAG. ¿De Inglaterra volvió?

RAY. Volvió de Inglaterra, sí. En Inglaterra estaba, así que de Inglaterra volvió. Nuestro tío americano se vuelve a Boston después de las vacaciones, con los dos patitos feos que tiene por hijas y esa Dolores comosellame, Healey o Hooley, así que celebran una pequeña fiesta de despedida en el Riordan, o una gran fiesta sabiendo lo que les gusta fardar a esos cabrones, y en todo caso habrá comida gratis, así que mi hermano dice que están ustedes invitadas, o Maureen, vaya, que ya sabe que a usted no le gusta mucho salir de casa. ¿No tiene la cadera mal?

MAG. No.

RAY. Ah, ¿entonces quién es la de la cadera?

MAG. No lo sé. Lo que yo tengo es infección de orina.

RAY. Igual era eso. Y muchas gracias por la información.

MAG. De orina.

RAY. Ya, ya, de orina.

MAG. Y la espalda pocha. Y la mano quemada.

27 La referencia, que el público de finales de los años noventa captaría al instante, es a Eamon Casey, obispo de Galway desde 1976 a 1992, cuando fue obligado a dimitir por el escándalo derivado de la revelación en la prensa de que había tenido una relación con una mujer americana y tenido un hijo a finales de los años setenta.

28 A unos 45 kilómetros de Leenane.