
This is the **published version** of the master thesis:

Nieri Romero, Maria Paloma; Jané-Lligé, Jordi (dir.). *Teatro cinematográfico y cine teatral : La obra de Martin McDonagh*. (Universitat Autònoma de Barcelona), 2025 (Estudis Teatrals). 82 pag.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/321696>

under the terms of the  license.



**Diputació
Barcelona**

Institut del Teatre

UAB

**Universitat Autònoma
de Barcelona**

TEATRO CINEMATOGRAFICO Y CINE TEATRAL

LA OBRA DE MARTIN MCDONAGH

Maria Paloma Nieri Romero

Jordi Jané Lligé

MÀSTER UNIVERSITARI D'ESTUDIS TEATRALS

(Institut del Teatre – Facultat de Filosofia i Lletres de la
UAB)

Curs 2024-2025

Resumen:

Martin McDonagh es uno de los referentes modernos más exitosos de teatro y cine. En el contexto de dos medios en frecuente competencia, el estudio de un creador que los combina exitosamente es muy valioso, ya que tanto para sobrevivir como para tener éxito el teatro debe reinventarse. McDonagh ha desarrollado un estilo de narrativa particular que funciona tanto en un teatro cinematográfico como en un cine teatral, mezclando códigos y estrategias de ambos medios. Mediante la investigación se exploran tanto sus obras teatrales como cinematográficas para identificar qué define su estilo transferible a nivel de dramaturgia, pero también se analizan dichas obras bajo lentes teóricos de teatro y cine para identificar las herramientas de cada medio y cómo estas son mezcladas en su producción total. El enfoque principal es la dramaturgia de la obra de teatro *The Cripple of Inishmaan* y el guion de la película *The Banshees of Inisherin*, pero también se exploran de manera más superficial sus otras obras y su dirección de cine.

Palabras clave: Martin McDonagh, teatro, cine, dramaturgia, guion, Irlanda, inglés.

Key words: Martin McDonagh, theatre, cinema, playwriting, scriptwriting, Ireland, English.

Agradecimientos

Gracias a Jordi Jane por su apoyo consistente, por ser un tutor comprometido, sensato y humilde.

A Luke, por leer todas las obras de McDonagh conmigo, en voz alta y en distintos acentos irlandeses. Además de siempre escucharme contar cada detalle de mi investigación y apoyar incondicionalmente mi cambio de carrera.

A mi mamá, por heredarme el amor por el teatro e introducirme al escenario a los cinco años.

A mi papá, por heredarme el amor por la investigación y siempre inculcarme el trabajo duro.

A mis amigos, Dani, Becerra, Carla y Caro, por enseñarme a amar la lectura, y por generosamente leerme a mí ahora.

A mis primas, Vale, Moni y Xime, por protagonizar conmigo un sin número de películas y obras de teatro durante toda nuestra niñez.

A Sharyll, sin quién mi cambio de carrera nunca hubiese sido posible.

Índice de contenidos

1. Introducción	7
2. Marco teórico	9
2.1. Los elementos teatrales	9
2.2. Los elementos cinematográficos	11
3. Metodología.....	14
4. Definición del estilo de Martin McDonagh	14
4.1. Obras irlandesas	20
4.1.1. Lenguaje	21
4.1.2. Identidad y estereotipos	26
4.1.3. Violencia	29
4.1.4. La dramaturgia irlandesa y el folklore.....	33
4.1.5. Animales	36
4.2. Obras distópicas	39
4.3. Obras norteamericanas.....	41
5. Lo cinematográfico en <i>The Cripple of Inishmaan</i>.....	43
5.1. Tratamiento del cine y el storytelling	47
5.2. Motor de la historia: acción	52
5.3. Escala: número de personajes, ubicaciones, tiempo y expansión de la historia	54
5.4. Estructura: número de escenas, tiempo y tipos transiciones	55
5.5. Violencia explícita en escena	56
5.6. Reflexión sobre el arte	59
6. Lo teatral en <i>The Banshees of Inisherin</i>.....	60
6.1. El artificio	62
6.2. Motor de la historia: personajes y diálogo	66
6.3. Escala: número de personajes, locaciones, tiempo y expansión de la historia	69
6.4. Violencia extrema fuera de cámaras	70

6.5. Reflexión sobre el arte	72
7. Conclusiones	75
8. Bibliografía	77
9. Filmografía	80
10. Webgrafía	82

Índice de tablas

Tabla 1 - Obras teatrales y cinematográficas de Martin McDonagh.....	15
Tabla 2 - Frecuentes actores colaboradores.....	16

1. Introducción

Desde sus inicios el cine nunca ha dejado de verse comparado con el teatro, pero también se le han atribuido las sucesivas crisis del teatro. En sus inicios el cine dependió mucho del lenguaje teatral, pero su progresiva implantación y hegemonía en el mundo del espectáculo comportó que el teatro tuviese que redefinirse como género, en relación con su lenguaje, función y códigos. Aunque no exclusivamente, el cine ha visto reconocida su capacidad de representación más fidedigna del mundo, al tiempo que se convertía en el gran entretenimiento de las masas, mientras el teatro se convertía en el espacio de expresión artística del artificio y de la reflexión intelectual.

Más allá de este esquematismo algo reduccionista, ambas artes han establecido históricamente una especie de competencia, o relación amor/odio, que ha pasado por fases diversas y que no ha sido siempre perjudicial para ninguno de los dos medios. Por el contrario, muchas veces ha impulsado la innovación y la creatividad. Sin embargo, durante el siglo XX muchos teóricos sentenciaron que el cine estaba matando al teatro. Según Peter Brook: "The Broadway crisis, the Paris crisis, the West End crisis are the same: we do not need the ticket agents to tell us that the theatre has become a deadly business and the public is smelling it out" (Brook, 2008, p.12). En la actualidad David Byrne, el director artístico del Royal Court Theatre de Londres, afirma que la dramaturgia está en crisis, donde obras controversiales son diluídas por miedo a ofender las sensibilidades culturales, limitando la originalidad de las producciones (Chambers, 2024).

En cambio, el cine ha tenido un éxito creciente y sostenido en el último siglo, como un medio de impacto masivo. Al ser el cine reproducible y el teatro efímero, el cine siempre tendrá mayor alcance y gracias a la tecnología involucrada también requerirá de un mayor presupuesto. En estas condiciones, es natural que el cine sea más comercialmente viable que el teatro. Igualmente, esta contraposición de artes no es exclusiva del cine y el teatro. Actualmente la televisión y los nuevos medios de difusión como el streaming están haciendo que el cine de sala se vea amenazado.

En este enfrentamiento longevo, es de mayor utilidad y menos común explorar cómo se han influenciado ambos medios y sobre todo qué puede aprender el teatro del cine para recuperar la difusión que solía tener. Directores y escritores como John Casavettes, Ingmar Bergman y Rainer Werner Fassbinder se establecieron en los dos medios, más recientemente Sam Mendes también.

No obstante, en la actualidad es el dramaturgo y director inglés de ascendencia irlandesa Martin McDonagh quien ha tenido un éxito singular tanto en el teatro como en el cine. En los noventa se inició como dramaturgo, logrando galardones como el Lawrence Olivier. En el 2005 hizo su paso al cine, escribiendo y dirigiendo el corto *Six Shooter* que ganó el premio de la Academia de Hollywood. Posteriormente sus películas también han sido nominadas a múltiples premios y ha conseguido diversos premios de la Academia para varios de los actores con los que trabaja. La mayoría de sus obras y películas no solamente han tenido premios, sino que también han sido exitosas en la taquilla, logrando la atípica combinación de éxito artístico y comercial. A pesar de dedicarse primordialmente al cine en la actualidad, McDonagh también ha continuado escribiendo obras de teatro.

La afinidad, experiencia y éxito de McDonagh en ambos medios despierta la pregunta: ¿Ha creado Martin McDonagh un estilo de dramaturgia que se aplica tanto al teatro como al cine? En la presente investigación queremos demostrar que McDonagh ha desarrollado un estilo de narrativa particular que funciona tanto en un teatro cinematográfico como en un cine teatral, mezclando códigos y estrategias procedentes de ambos medios.

Nos proponemos explorar tanto sus obras teatrales como cinematográficas para identificar qué define su dramaturgia. También se analizarán dichas obras aplicando parámetros de la teoría teatral, entendiendo el teatro como ilusión y artificio siguiendo a Pavis (1980), además de las características formales; y aplicando parámetros de la teoría del cine, entendido como realismo a partir de McDonald (2016) y McKee (2021), también teniendo en cuenta los aspectos formales. De esta manera se identificarán las herramientas de cada medio y de qué modo estas son mezcladas en la producción total de McDonagh. El enfoque principal será en la dramaturgia y el guión, pero también se explorará cómo la dirección de cine de McDonagh se ve influenciada por códigos teatrales.

La segregación entre teatro y cine es sesgada y le quita a ambos medios la posibilidad de aprender el uno del otro. En el contexto de dos medios en permanente competencia, la aproximación a un creador que se mueve exitosamente en ambos mundos nos parece indispensable, ya que tanto para sobrevivir como para tener éxito el teatro debe reinventarse permanentemente. Martin McDonagh rompe la pared entre teatro y cine creando un estilo tan innovador como sui generis.

2. Marco teórico

2.1. Los elementos teatrales

Para los fines de la investigación los elementos teatrales definidos y usados serán los formales, y la teatralidad en sí, definida como ilusión o artificio. Los elementos formales básicos consisten en la facilidad de producción y el menor presupuesto del teatro con respecto al cine. Según Ayckbourn (2004) la optimización de actores, lugares y hasta número de escenas en una obra elevan significativamente sus posibilidades de producción. Por lo tanto, es común que el teatro se caracterice por pocos personajes, ubicaciones (frecuentemente solo una) y escenas. La estructura clásica contaba con cinco actos, la moderna con tres y actualmente solo se suele utilizar un conjunto reducido de escenas.

Es así como películas como *Mass* (Kranz, 2021) o *His Three Daughters* (Jacobs, 2023), con cinco y ocho personajes respectivamente, y una única locación en ambas, dan la impresión de haber sido adaptadas del teatro cuando fueron hechas directamente para el cine. En cambio, las películas *August: Osage County* (Wells, 2013) y *American Son* (Leon, 2019) tienen similares características, pero sí fueron obras de teatro posteriormente adaptadas al cine. Ya sea que estas películas son adaptaciones o directamente creadas para el cine, el uso de pocos personajes, lugares y escenas evocan al teatro en términos formales.

La teatralidad ha sido definida de múltiples maneras y esa definición también ha cambiado a lo largo del tiempo. Sin embargo, hay una constancia en la consideración de la teatralidad como creación de artificio o ilusión. Peter Brook (2008) explica cómo el teatro evidencia lo invisible, haciendo referencia a la ilusión:

The notion that the stage is a place where the invisible can appear has a deep hold in our thoughts... The theatre is the last forum where idealism is still an open question: many audiences all over the world will answer positively from their own experience that they have seen the face of the invisible through an experience on the stage that transcended their experience in life. (Brook, 2008, p.47-48)

En la misma línea, Pavis (1980, p.470) define la teatralidad como la ilusión perfecta, sobre todo cuando ésta es exitosa. Cuando fracasa esta ilusión es porque el artificio se ha hecho evidente, sea ésta o no la intención del creador. De esta forma él establece que el teatro es siempre ilusión o artificio.

La teatralidad es a veces ilusión perfecta, lo que nos permite considerar como real el mundo creado por la escena; otras, en cambio, es la marca del artificio, del juego, del procedimiento artístico claramente mostrado como tal y que no persigue engañar con respecto a la naturaleza de la representación... Por otra parte, constatamos la misma ambigüedad en el calificativo de teatral: a veces significa que la ilusión es total, otras, en cambio, que la representación es demasiado artificial y nos recuerda sin cesar que estamos en el teatro, cuando nos gustaría sentirnos transportados a otro mundo incluso más real que el nuestro. (Pavis, 1980, p.470)

Según Pavis (1980), a partir de Brecht (1970, p.329-376) y Meyerhold (1963), cuando prima el artificio por sobre la ilusión se quiere lograr un efecto teatral que se opone a la realidad. Intencionalmente o como defecto, se enfatizan las técnicas lúdicas y artificiales propias del teatro, resaltando la teatralidad y recordando al público su calidad de espectador.

Efecto teatral (se opone a efecto de realidad): Acción escénica que revela inmediatamente su origen lúdico y artificial, y no permite ninguna ilusión sobre la realidad del fenómeno imitado. La puesta en escena y la interpretación actoral renuncian a la ilusión: no se hacen pasar por una realidad exterior, sino que, por el contrario, señalan las técnicas y los procedimientos artísticos utilizados, acentúan el carácter lúdico y artificial de la representación. Paradójicamente, el efecto teatral está prohibido en la escena ilusionista, pues recuerda al público su situación de espectador al subrayar la teatralidad o la teatralización de la escena: por eso Brecht no se opone a la búsqueda de efectos especiales siempre que no pretendan levantar la admiración del público. El efecto teatral es, según la perspectiva dramática del observador, un defecto o una cualidad constitutiva del espectáculo. (Pavis, 1980, p.165-166)

El teatro, como ilusión, tiene una relación compleja con la realidad, donde simultáneamente la imita, pero a la vez se divorcia de esta. Brook (2008, p.110) establece que el teatro se puede enfocar en el macro o micro de la vida, diferenciándose así de la vida diaria y su escala intermedia inmutable. Pavis (1980, p.535) resalta la verosimilitud, no la realidad, como la clave en la ilusión teatral. El teatro es simultáneamente mimético, al representar la realidad, y semiótico, al significar la realidad mediante signos produciendo el efecto teatral. La verosimilitud se encuentra en un intermedio entre la ilusión de la verdad (realismo absoluto) y la verdad de la ilusión (teatralidad completa).

La verosimilitud es un eslabón intermedio entre dos "extremos": la teatralidad de la ilusión teatral y la realidad de la cosa imitada por el teatro. El poeta busca un medio para conciliar estas dos exigencias: reflejar la realidad a través de lo verdadero, significar lo teatral creando un sistema artístico cerrado en sí mismo. Este "transmisor" entre la realidad y la escena es a la vez mimético (debe dar la impresión de realidad al representarla) y semiológico (debe significar la realidad por medio de una estructura coherente de signos, produciendo un efecto teatral). La expresión misma de verosimilitud, según se insista en uno de los dos términos, contiene a la vez la ilusión de verdad (realismo absoluto) y la verdad de la ilusión (teatralidad completa). Todo indica, pues, que lo verosímil se construye a la vez como un proceso de abstracción de la realidad imitada y como un código de oposiciones semánticas. Es esto lo que explica su relatividad histórica: lo verdadero cambia y particularmente la apariencia (la "semejanza") evoluciona. (Pavis, 1980, p.535)

La discusión alrededor del realismo también plaga al cine. Para Brook (2008, p.111) la única diferencia entre ambos medios es que el cine evoca al pasado y el teatro evoca al presente. A pesar de no ser realista, Brook cree que la alusión al presente hace que el teatro sea más real y desconcertante que el cine.

There is only one interesting difference between the cinema and the theatre. The cinema flashes on to a screen images from the past. As this is what the mind does to itself all through life, the cinema seems intimately real. Of course, it is nothing of the sort – it is a satisfying and enjoyable extension of the unreality of every-day perception. The theatre, on the other hand, always asserts itself in the present. This is what can make it more real than a normal stream of consciousness. This is also what can make it so disturbing. (Brook, 2008, p.111)

La contraposición y competencia entre cine y teatro no es nueva, desde los sesenta Brook la menciona, también resaltando las similitudes entre estos. Cuando se hace referencia a que el cine está matando al teatro se piensa en un teatro similar al cine en sus inicios, con boletería, vestíbulo, intervalos y música. Brook estipula que el teatro es mucho más que esto, aludiendo al poder efímero que este tiene por sobre el cine (Brook, 2008, p.11).

2.2. Los elementos cinematográficos

De igual manera, los elementos del cine se pueden diferenciar entre formales y cinematográficos. En términos formales una película también se divide en escenas. Según Robert McKee una escena es: “an action through conflict in more or less continuous time and space that turns the value-charged condition of the character’s life on at least one value with degree of perceptible significance.” (McKee, 2021, p.35). Una película convencional cuenta con entre cuarenta y sesenta escenas, mientras que una novela probablemente use más de sesenta, y una obra de teatro rara vez tantas como cuarenta (McKee, 2021, p.35). Los tres medios cuentan historias, pero las características estructurales de cada medio definen el rango de escenas.

El mayor número de escenas y el intrínsecamente elevado presupuesto del cine en comparación al teatro hacen que este no conste típicamente de una limitación en el número de personajes y locaciones. Siempre hay excepciones, existen obras de teatro con muchos personajes y ubicaciones, y películas con pocos. Sin embargo, las características formales definidas en la película y la obra de teatro “convencional” establecen lo que se considera cinematográfico y teatral formalmente.

Otra característica importante de lo cinematográfico es el realismo. En el cine el realismo ha sido contrapuesto con el formalismo, con diferentes cineastas ubicados en más o menor grado en uno o en otro. Kevin McDonald (2016, p.165) entiende por realismo: “a general position that assumes film is primarily defined by its photographic realism rather than its formal practices”, y por formalismo: “a general position that assumes film is primarily defined by its formal practices rather than its photographic realism” (2016, p.161). Los formalistas afirmaban que las particularidades formales del cine, otorgadas por las limitaciones tecnológicas y poco realistas, le daban originalidad al arte. La tecnología cinematográfica avanzó volviendo al realismo y a la verosimilitud las características definitivas del cine, razón por la cual muchos formalistas se opusieron a avances como el sonido y el color en cuanto estos estuvieron disponibles (McDonald, 2016, p.18-19).

El influyente teórico y crítico de cine André Bazin reinventó la cultura del cine francés después de la Segunda Guerra Mundial, rechazando el formalismo y marcando un cambio decisivo hacia el realismo, oficialmente reconociendo la estética que dominaría los cines europeos de la postguerra (McDonald, 2016, p.46). Bazin respalda el realismo no solamente porque simplifica la representación cinematográfica, sino también porque reduce la ambigüedad e incertidumbre de la experiencia moderna, ayudando a eliminar las preconcepciones del espectador (Bazin, 1967, p.15; McDonald, 2016, p.47). Este realismo puede ser usado para múltiples fines, tanto al servicio de la ideología dominante o para un cine contracultura (McDonald, 2016, p.102).

La tecnología actual digital del siglo XXI permite alejarse del realismo, con técnicas de cámara y edición que en el siglo XX no hubiesen sido posibles. No obstante, según McDonald (2016, p.152), en base a Dudley Andrew (2005), estas siguen siendo mayormente usadas para fines convencionales realistas:

Although [Dudley] Andrew concedes that the proliferation of digital technologies has inadvertently diminished the taste for this type of discovery, he points to recent digital films—Zhang-ke’s *Still Life* (2006) and Werner Herzog’s *Grizzly Man* (2005)—to illustrate how global art cinema continues to invoke Bazin’s notion of realism. In a different type of example, David Bordwell argues that contemporary Hollywood maintains the principles of classical narrative cinema regardless of the new camera and editing techniques associated with digital technologies. Faster editing and the increased use of mobile cameras may have intensified established practices, but, he stresses, they continue to “serve traditional purposes” (*The Way Hollywood Tells It* 119). (McDonald, 2016, p.152)

A pesar de representar la realidad de manera más fidedigna que el teatro, la verosimilitud del cine puede ser engañosa y hasta manipuladora. El cine da la ilusión de darle autonomía a la audiencia y fomentar su pensamiento crítico. Sin embargo, una película siempre está

subyugada a la cámara y su lógica controladora, el espectador está sujeto a las perspectivas que le muestre el director a través del aparato (McDonald, 2016, p.75). En contraposición, en el teatro la audiencia debe decidir qué ver, qué personaje, qué movimiento, qué elemento, otorgando mayor libertad a la experiencia del espectador, por más artificial que sea.

Hugo Münsterberg (1916), un psicólogo que estudió la psicología del cine en sus inicios, establece que el propósito del arte es estar enteramente divorciado del mundo real. La tecnología del cine debe traspasar la imitación de la realidad para poder volverse arte. Para muchos teóricos tempranos del cine la lógica de la maquinaria imposibilitaba considerar al medio un arte, pero esta maquinaria que graba la realidad tiene una forma particular de mostrarla, una poco real. Según McDonald (2016, p.17-18): “Despite its realistic appearances, for example, film presents an unusual visual perspective that combines theory before theory, the flatness of two-dimensional images with the depth and dynamism of three-dimensionality”. Para Münsterberg (1916, p.114-115) el valor estético del cine se opone a la imitación de la realidad:

[Film's] central aesthetic value is directly opposed to the spirit of imitation. A work of art may and must start from something which awakens in us the interests of reality and which contains traits of reality, and to that extent it cannot avoid some imitation. But it becomes art just in so far as it overcomes reality, stops imitating and leaves the imitated reality behind it. It is artistic just in so far as it does not imitate reality but changes the world, and is, through this, truly creative. To imitate the world is a mechanical process; to transform the world so that it becomes a thing of beauty is the purpose of art. The highest art may be furthest removed from reality. (Münsterberg, 1916, 114-15)

La discusión entre realismo y formalismo en el cine puede variar dependiendo del teórico y es enteramente subjetivo si el realismo vuelve a una película de mayor o menor calidad artística. No obstante, es indudable que el medio está frecuentemente relacionado con el realismo, mucho más que con otras formas de contar historias, como el teatro y la novela. McKee (2021, p.62) además teoriza sobre la forma en la que los seres humanos experimentan y procesan sus vidas, de la misma manera que el diseño clásico de storytelling de una película, o archplot, lo hace. Los tipos de historias en el cine se dividen en archplot, el diseño clásico aristotélico, antiplot, el diseño no clásico (ej. temporalidad no lineal, narrador poco fidedigno, interior de la mente del personaje, etc.), y el miniplot, el diseño de historia cotidiana focalizada (“slice of life”). Dentro de estos, McKee (2021) establece las similitudes entre el archplot y cómo los seres humanos viven su propia realidad, haciendo una conexión clara entre el cine de diseño clásico y el realismo. El diseño clásico emula la película que cada persona tiene en su cabeza sobre sí mismos:

Most human beings believe their life brings closed experiences of absolute, irreversible change; that their greatest sources of conflict are external to themselves; that they are single and active protagonists of their own existence; that their existence operates through continuous time within a consistent, casually interconnected reality: and that inside this reality events happen for explainable and meaningful reasons... Classical design is a mirror of the human mind. Classical design is a model of memory and anticipation. (McKee, 2021, P.62)

Para los fines de esta investigación los elementos cinematográficos son entendidos como realismo y los aspectos formales del medio (gran cantidad de personajes, locaciones y escenas). Estos elementos son contrapuestos con los teatrales, entendidos como ilusión o artificio, además de los formales (menor cantidad de personajes, ubicaciones y escenas).

3. Metodología

Para explorar la hipótesis de la presente investigación se han escogido dos obras de Martin McDonagh: la obra de teatro *The Cripple of Inishmaan* (1997) y la película *The Banshees of Inisherin* (2022)¹. Estas han sido elegidas porque la producción total de McDonagh es principalmente irlandesa y al escoger dos obras irlandesas se mantiene cierta congruencia general. Asimismo, *The Cripple of Inishmaan* es la obra de teatro con mayores elementos cinematográficos y *The Banshees of Inisherin* la película con más elementos teatrales. El resto de la producción de McDonagh también se tendrá en cuenta en el análisis pero con menor profundidad. Antes de entrar en las obras escogidas se definirá el estilo de McDonagh y se explorarán las tres categorías temáticas en las que podemos clasificar sus obras teatrales y cinematográficas: irlandesas, distópicas y norteamericanas.

Posteriormente se analizará *The Cripple of Inishmaan* usando la teoría cinematográfica expuesta, tanto en términos formales como artísticos, sobre todo entendiendo el cine como un mayor facilitador del realismo por el uso de la filmación. *The Banshees of Inisherin* se analizará en base a la teoría teatral expuesta, también en términos formales y artísticos, entendiendo la teatralidad como ilusión o artificio.

4. Definición del estilo de Martin McDonagh

Martin McDonagh comienza su trayectoria exclusivamente en el teatro a través de los años noventa y comienzo de los 2000. En el 2005 da su primer paso al cine con el corto *Six*

¹ Para referenciar *The Banshees of Inisherin* se citan la película de 2022 y el guión del 2021 por separado.

Shooter, ganador del premio de la Academia. Desde entonces se ha dedicado principalmente al cine, con tan solo tres obras de teatro en los últimos veinte años. McDonagh habla sobre cómo combina ambos medios:

I never saw plays as the platform to jump into films and then leave them behind. I mean, they're two quite distinct art forms... So it's a different muscle to exercise, but it's a lot of fun being in a rehearsal room. I like actors a lot, and I think it shows in all the films I've done that there's a room that we can find between ourselves, between the script and what you guys [the actors] come up with. There's a respect and room to maneuver... But the respect that's there is that I listen to everything... it is coming from the theater. (Red Carpet News TV, 2017)

Las obras de McDonagh, tanto de teatro como de cine, están detalladas en la Tabla 1, agrupadas por temáticas en tres categorías: irlandesas, distópicas y norteamericanas. Las irlandesas, están ambientadas en Irlanda o cuentan con personajes principales irlandeses. Estas incluyen el grueso de su producción con: las trilogías de Leenane (1996-1997) y las islas de Aran (1997-2022, incluyendo la película *The Banshees of Inisherin*), el corto *Six Shooter* (2005) y la película *In Bruges* (2009). Las norteamericanas solidifican su paso al cine con las películas *Seven Psychopaths* (2012) y *Three Billboards Outside of Ebbing, Missouri* (2017), y la obra de teatro *A Behanding in Spokane* (2010). Las distópicas son marcadamente teatrales con las obras *The Pillowman* (2003) y *A Very Very Very Dark Matter* (2018). *Hangmen* (2015) es la única obra que no se puede agrupar en estas categorías, al estar emplazada en Londres con personajes ingleses, aunque el protagonista tiene un nombre irlandés, Hennessy.

Tabla 1 - Obras teatrales y cinematográficas de Martin McDonagh

Nº	Obra	Trilogía	Medio	Año	Categoría
1	The Beauty Queen of Leenane	Leenane	Teatro	1996	Irlandesa
2	A Skull in Connemara		Teatro	1997	Irlandesa
3	The Lonesome West		Teatro	1997	Irlandesa
4	The Cripple of Inishmaan	Aran Islands	Teatro	1997	Irlandesa
5	The Lieutenant of Inishmore		Teatro	2001	Irlandesa
6	The Pillowman		Teatro	2003	Distópica
7	Six Shooter		Cine	2005	Irlandesa
8	In Bruges		Cine	2009	Irlandesa
9	A Behanding in Spokane		Teatro	2010	Norteamericana
10	Seven Psychopaths		Cine	2012	Norteamericana

Nº	Obra	Trilogía	Medio	Año	Categoría
11	Hangmen		Teatro	2015	Inglesa
12	Three Billboards Outside of Ebbing, Missouri		Cine	2017	Norteamericana
13	A Very Very Very Dark Matter		Teatro	2018	Distópica
14	The Banshees of Inisherin	Aran Islands	Cine	2022	Irlandesa
15	Wild Horse Nine		Cine	2026	Norteamericana

McDonagh también suele trabajar con los mismos actores frecuentemente, tanto en el cine, como en el teatro, abogando por la versatilidad del actor en diferentes medios. Ha trabajado con Kerry Condon múltiples veces y creó el papel de Siobhán en *Banshees* para ella: "... it's written for Kerry Condon... Kerry is amazing in it. We worked together 20 years ago. She was in one of my stage plays, *The Lieutenant Inishmore*, in the UK as a 19-year-old. So I've known how brilliant she is..." (Oscars, 2022). La Tabla 2 muestra a los actores con los que trabaja con frecuencia y con los que ha trabajado en ambos medios.

Tabla 2 - Frecuentes actores colaboradores

Años	97	01	03	05	09	10	12	17	18	22	26
Actores / Obras	4	5	6	7	8	9	10	12	13	14	15
Colin Farrell											
Brendan Gleeson											
Domhnall Gleeson											
David Wilmot											
Christopher Walken											
Sam Rockwell											
Tom Waits											
Kerry Kondon											
Rúaidhrí Conroy											
Jim Broadbent											

*Los números en la segunda fila hacen referencia a los nombres de las obras en la Tabla 1, al igual que la escala de grises (gris claro es teatro y el oscuro es cine).

Más allá del tipo de medio, el lugar o la época de la obra, hay ciertas temáticas y aspectos que comparten todas las historias de McDonagh. Una de ellas es el tratamiento de la violencia. Tanto sus obras como sus películas tratan con la violencia a diferentes niveles, esté presente o no en escena o en cámara. Una gran parte de sus personajes son violentos

y marcadamente contradictorios, la bondad y la maldad nunca son totales en sus historias, ofreciendo una escala de matices que le otorgan una sensación de humanidad a sus personajes. A mi entender y tal como me gustaría demostrar, aunque focalice repetidamente la violencia lo hace por desarrollar una crítica sobre esta y no para explotarla por sí misma. Este no siempre ha sido el caso, McDonagh ha sido enfáticamente criticado por su uso de la violencia, sobre todo en el teatro y especialmente en *The Lieutenant of Inishmore*.

La oscuridad de sus historias y personajes se ve siempre contrastada con el tratamiento del humor. Sus obras tienen un delicado equilibrio entre comedia y drama, donde prima el humor negro pero siempre hay espacio para la profundidad emocional. *The Pillowman* y *Three Billboards* son algunas de sus obras con las temáticas más violentas y oscuras, la primera tratando los violentos asesinatos de niños y la segunda la violación y asesinato de una adolescente. Aún así ninguna de las dos deja de lado el humor, ni los momentos más terribles están libres de humor, dándole una realidad similar a la de la vida misma. Tanto el humor como la violencia están frecuentemente ligados al procedimiento formal del lenguaje y la comunicación entre los personajes, otro elemento clave de la obra de McDonagh.

El diálogo prima en cada una de sus historias, frecuentemente resalta que el exceso de palabras no significa necesariamente que los interlocutores se estén entendiendo. Sus obras difieren de la corriente contemporánea de la sustracción del diálogo, impulsadas por Martin Crimp por ejemplo. Los diálogos de McDonagh se asemejan más a los de Samuel Beckett y a un Pinter temprano y ocasionalmente absurdo como en *The Dumb Waiter* (1957) (Lonergan, 2012a). McDonagh, aún en sus obras no irlandesas, hace frecuente uso de la característica lingüística irlandesa donde se repite lo que el otro ha dicho, la cual se explicará detalladamente en el capítulo del lenguaje irlandés.

McDonagh también repite ciertos elementos simbólicos, como el amor por los animales y la pureza de los mismos. Usualmente estos son más importantes que las personas, como Jenny, el burro miniatura, para Pádraic en *Banshees* o Wee Thomas, el gato, para otro Pádraic, uno de los personajes más violentos de McDonagh, en *Lieutenant*. Ambas mascotas fallecen y desencadenan la venganza de sus dueños. La historia de *Seven Psychopaths* también se desencadena porque el shitzu de un gangster ha sido secuestrado.

Repetidas veces los animales son los únicos seres con los que se demuestra ternura y cuidado. Mildred en *Three Billboards* tiene una especial ternura con los animales que se asoma a través de su dureza con las personas, evidente cuando voltea un escarabajo que estaba de cabeza y cuando habla con un ciervo. Una y otra vez McDonagh cuestiona la bondad e importancia de los humanos y refuerza las de los animales. En ese sentido la obra de McDonagh se asemeja a *Funny Games* (Haneke, 1997), donde la mayor misericordia en un mundo violento es otorgada a los animales, el perro de la familia es el único que es asesinado rápidamente y fuera de cámara.

Por último, otro elemento simbólico que se encuentra en casi todas las obras de McDonagh es la diversidad funcional y los trastornos de salud mental. Desde personajes con enanismo, parálisis cerebral, discapacidad intelectual, hasta bipolaridad. En ocasiones estos personajes pueden ser antagonizados como el enano racista en *In Bruges* pero usualmente son los más puros en sus historias y se critica su victimización en la sociedad, como en *Cripple*, *The Pillowman*, *Three Billboards* y *Banshees*. Sin embargo, estas condiciones son constantemente señaladas y objeto de burlas por los personajes neurotípicos, siendo esta burla la fuente de gran parte del humor de las historias. Organizaciones como Disability Studies Quarterly piensan que McDonagh desestigmatiza estereotipos con sus historias:

McDonagh's *The Cripple of Inishmaan* works against the "compartmentalization" of disability... such a dramaturgy does not allow normative audiences either to screen out disability or to perceive it as an isolated phenomenon, a "manageable," containable "problem" that belongs to someone else... The modality of black comedy allows Henley, as it allows McDonagh in *The Cripple*, to attend to disablement in a fashion that is intellectually honest and aesthetically engaging. (Meszaros, 2003)

No obstante, McDonagh también ha recibido muchas críticas por no ser políticamente correcto, tanto por su tratamiento de la diversidad funcional como por el del racismo. Baptiste (2018) critica el racismo y la discriminación hacia las personas con discapacidad de McDonagh, donde discute los límites de su sátira y su uso de personas racializadas y con diversidad funcional como espectáculo, sin tener un discurso que los beneficie. McDonagh incluye un personaje enano tanto en *In Bruges* como en *Three Billboards*, donde el enanismo es el énfasis principal de ambos personajes y estos son insultados constantemente por eso. Según McDonagh esto se debe a querer mostrar el realismo:

I might be very PC [politically correct] in my real life but I don't believe that I need to be so on stage or screen, it's much more interesting to try to capture how people in these situations actually do speak, without any kind of judgement or holding back. (Connelly, 2018)

En *The Pillowman* es Michal, el hermano con una discapacidad mental de Katurian, quien comete los crímenes descritos en las historias macabras de Katurian. Sin embargo, su lógica no es la de una persona adulta, para él son simplemente historias que lleva a cabo:

For Katurian's disabled brother, Michal, the tales, like that of the giant Pillowman, who saves children from cruelty and abuse by helping them to commit suicide, have a logic independent of adult notions of right and wrong. The stories follow a childlike imperative, according to which more is always better, real suffering is inconceivable, and the only important question is: What happens next? The audience, too, wants to know where the stories lead, even as it suspects that with every twist the plot will become more gruesome. (O'Toole, 2006)

Igualmente tanto en *Three Billboards* como en *Behanding in Spokane* hay personajes racistas que frecuentemente utilizan la “n word” hacia personajes afrodescendientes. Asimismo, estos no son presentados como villanos unidimensionales, si no como seres humanos con distintas capas. Jason Dixon, el personaje de Sam Rockwell en *Three Billboards*, trivializa la brutalidad policial durante la película y tiene un viaje de redención en el tercer acto, convirtiéndose en un héroe imperfecto, lo que muchos consideraron racista (Baptiste, 2018). McDonagh frecuentemente aboga por la redención por encima de la cancelación para sus personajes, además de priorizar la fortaleza que tratar estos temas de forma realista le da a una obra. Sobre el uso de “the n word” McDonagh comenta:

This also allows the scene between Frances and Sam in the interrogation room where the ‘n word’ is used; if a person was determined to not use that word in the film, that would cut out the point of that scene which is about the racism. Unless you're free to point that out, even in a very sarcastic way almost, you'd lose the power of a scene like that. (Connelly, 2018)

La mayor constante en las temáticas de McDonagh, tanto en el cine como en el teatro, es que busca ser controversial, reclamando a la audiencia un posicionamiento crítico. Sus obras y películas han sido foco frecuente de polarización tanto por la crítica periodística como la académica, a pesar de gozar de mucha popularidad con la audiencia y los premios.

En 1997 sólo dos dramaturgos tenían cuatro obras simultáneas presentándose en el West End de Londres, Shakespeare y McDonagh, con tan solo 27 años (Lonergan, 2012b). Fue nominado a cinco Tony Awards y recibió el Lawrence Olivier Award por mejor obra nueva por *The Pillowman* en el 2004 y por *Hangmen* en el 2016. La mayoría de sus películas también fueron muy exitosas en taquilla, además de galardonadas. *Six Shooter* recibió el Premio de la Academia de Hollywood por el mejor cortometraje y también recibió nominaciones por mejor película y guión original para *Three Billboards* y *Banshees*. McDonagh también cuenta con diez premios BAFTA entre *In Bruges* (1), *Three Billboards*

(5) y *Banshees* (4). A pesar de su popularidad, la polarización de su obra siempre se ha mantenido. En el siguiente capítulo entraremos en mayor detalle sobre el estilo de McDonagh en las diferentes categorías y qué es lo que lo hace tan controversial.

4.1. Obras irlandesas

La mayoría de las obras de teatro de Martin McDonagh están ubicadas en Irlanda o se centran en personajes irlandeses, sobre todo al inicio de su carrera, con la trilogía Leenane, las obras de teatro en las islas de Aran, el corto *Six Shooter*, y las películas *In Bruges* y *The Banshees of Inisherin* (la cual en cierta manera cierra la trilogía de las islas de Aran). McDonagh creció en Londres con padres irlandeses, en una comunidad irlandesa y yendo a una escuela católica. Su familia pasaba los veranos en Connemara, la tierra de su padre. Es en estos viajes en los que el país le impactó profundamente, cuando fue a las islas de Aran el paisaje se quedó en su mente, sobre todo "the lunar quality, the remoteness, the wildness, the loneliness of it." (O'Toole, 2006). A pesar de ser categorizado como un dramaturgo irlandés, McDonagh asegura no sentirse ni irlandés ni inglés, si no una mezcla de los dos, apreciando su ambigüedad.

He was, and is, a citizen of an indefinite land that is neither Ireland nor England but that shares borders with both. "I always felt somewhere kind of in between, same way I do now. I felt half and half and neither, which is good, especially now. I'm happy having a foot in both camps. I'm not into any kind of definition, any kind of -ism, politically, socially, religiously, all that stuff. It's not that I don't think about those things, but I've come to a place where the ambiguities are more interesting than choosing a strict path and following it." (O'Toole, 1997)

La melancolía del paraíso perdido en los irlandeses que emigraron a Inglaterra es común, manteniendo la idea idílica de volver. Sin embargo, esta nostalgia no es parte de la identidad de McDonagh, los irlandeses con los que creció no se sentían como una comunidad a la que pertenecía. Para él ir a Irlanda era igual que ir a la costa inglesa (O'Toole, 1997). Tampoco tiene afinidad con los sentimientos nacionalistas de ningún país:

I was never any sort of nationalist. It always struck me as kind of dumb, any kind of pride in the place you happen to be born in. Even culturally, I don't think you can take too much pride in what your predecessors in your country have written. If you haven't written it yourself, you're as close to it as an Eskimo. You hear people saying 'We, as in the Irish, have got the greatest writers in the world'. When I hear that I want to ask 'Did you write anything lately? What have you got to be proud of?' (O'Toole, 1997)

Para McDonagh su atracción por Irlanda no venía del nacionalismo ni de la costumbre, tampoco por la influencia literaria o teatral de John Millington Synge, W. B. Yeats, James

Joyce o Samuel Beckett. Todo comenzó con una voz en su cabeza, una forma de hablar original con poca o nula presencia en las obras que McDonagh había visto (O'Toole, 1997).

4.1.1 Lenguaje

Las obras irlandesas de McDonagh se caracterizan por la forma de hablar de sus personajes, con una sintaxis del idioma irlandés o gaélico aplicada al inglés. Nicholas Hytner, quien ha dirigido varias de sus obras, habla de cómo la mezcla entre su identidad irlandesa y la de South London han creado esta forma particular de hablar:

"No one who isn't Irish could have caught that world so dead-on right," Nicholas Hytner told me. "But there is in Martin also a kind of alert, sarcastic, cocky, South London street voice—the side of him that is ruthless with sentimentality. That's something that is much more Camberwell than Connemara." The plays are quite literally mongrels: they are written in an English that uses Gaelic syntax and yields oddly coiled sentences like "When it's there I am, it's here I wish I was, of course," and they exhibit an acute self-consciousness about language. (O'Toole, 2006)

Esta forma de escribir lo liberó, hasta entonces había tratado de imitar el diálogo de Pinter y Mamet y es con el dialecto irlandés que encuentra su voz como escritor (Lonergan, 2012a, p.2). Fue algo muy natural, como si los personajes le dictaran el diálogo dentro de su cabeza, sonando como su familia pero también con vida propia (O'Toole, 2006).

He would hear Pato Dooley, Maureen's would-be lover in "The Beauty Queen of Leenane," speaking in a voice not unlike his father's, describing his life as a construction worker in England: "And when I'm over there in London and working in rain and it's more or less cattle I am, and the young fellas cursing over cards and drunk and sick, and the foul digs over there, all pee-stained mattresses and nothing to do but watch the clock." (O'Toole, 2006)

Fue tratando de no copiar a sus héroes que redescubre Irlanda, recordando esta forma tan típica que tenían de hablar sus tíos, con un ritmo y una estructura enigmática. Al leer sus obras estas se pueden escuchar. Garry Hynes, el director del Druid Theatre de Galway, mientras leía *A Skull in Connemara* sintió la necesidad de leerla en voz alta: "As soon as I read the dialogue, I wanted to hear it, to the degree that I started reading it aloud to myself. I very clearly remember reading it aloud and throwing myself on the floor in paroxysms of laughter." (O'Toole, 2006). McDonagh explica su proceso para encontrar este diálogo, tan original como el de Pinter y Mamet, pero que fuera suyo:

It was only in trying to get those American and English voices out of his head that he rediscovered Ireland. "I wanted to develop some kind of dialogue style as strange and heightened as those two, but twisted in some way so the influence wasn't as obvious. And then I sort of remembered the way my uncles spoke back in Galway, the structure of their

sentences. I didn't think of it as structure, just as a kind of rhythm in the speech. And that seemed an interesting way to go, to try to do something with that language that wouldn't be English or American." (O'Toole, 2006)

Este ritmo también es caracterizado por la repetición. Frecuentemente los personajes repiten lo último que otro personaje ha dicho, sobre todo verbos y sustantivos, en cada una de sus líneas muchas veces. En el siguiente texto de *The Cripple of Inishmaan*, tres personajes conversan sobre el chisme del pueblo, o como ellos lo llaman, las noticias. La palabra "news" es usada diecisiete veces en trece líneas y hasta tres veces por línea. Esta palabra nunca es reemplazada con un demostrativo como "those" o "it", siempre tiene que ser repetida hasta cuando su significado se sobreentiende y el demostrativo tampoco es necesario. Igualmente los nombres propios nunca son reemplazados por pronombres, siempre deben ser repetidos. En una sola línea Johnny repite el nombre de Jack cuatro veces, cuando podría haberlo reemplazado por "he" o "him". Esta repetición le da un ritmo particular al diálogo y sobre todo se presta significativamente para el humor, al parecer a veces excesivo e innecesario.

Johnny - I will get on with me three pieces of news so. I will leave the best piece of news 'til the end so's you will be waiting for it. Me first piece of news, a fella o'er in Lettermore stole a book out of another fella's house and pegged it in the sea then.

Eileen - Sure that's no news at all, sure.

Johnny - I suppose it's not, now, only that the fella was the other fella's brother and the book he pegged was the Holy Bible! Eh?

Kate - Lord save us!

Johnny - Now is that no news at all?!

Eileen - That is news, Johnnypateen, and big news.

Johnny - I know well is big news, and if I have any more doubting of how big me news is I'll be off on the road to somewhere me news is more appreciated.

Eileen - Your news is appreciated, Johnnypateenmike.

Kate - We never once doubted how big your news was, Johnnypateen.

Johnny - Me second piece of news, Jack Ellery's goose bit Pat Brennan's cat on the tail and hurt that tail and Jack Ellery didn't even apologise for that goose's biting, and now Patty Brennan doesn't like Jack Ellery at all and Patty and Jack used to be great friends. Oh aye.

Eileen - (pause) Is that the end of that piece of news?

Johnny - That is the end of that piece of news.

Eileen - Oh that's an awful piece of news that is. Oye aye.

(McDonagh, 2013, p.4-5)

En la única película de McDonagh ubicada en Irlanda, *The Banshees of Inisherin*, se hace el mismo uso de la repetición en el diálogo. En las primeras cinco páginas del guión hay dos conversaciones muy similares sobre si Pádraic y Colm se han estado peleando, la palabra "rowing" (peleando) es usada en casi todas las frases:

SIOBHÁN
Have ye been rowing?

PÁDRAIC

We haven't been rowing.
(pause)

I don't think we've been rowing.
(pause)

Have we been rowing?
(pause)

Why wouldn't he answer the door to me?

SIOBHÁN

Maybe he just doesn't like you no more.

(McDonagh, 2021, p.2)

JONJO (CONT'D)

Have ye been rowing?

PÁDRAIC

I don't think we've been rowing.

JONJO

Well it sounds like ye've been rowing.

PÁDRAIC

It does sound like we've been rowing.
Will I try him again?

JONJO

That'd be the best thing.

(McDonagh, 2021, p.4)

Esto se debe a que el irlandés, a diferencia del inglés y el español, no cuenta con palabras simples para decir “sí” y “no”. Cuando se responde a una pregunta el verbo debe ser repetido por sí solo para indicar una afirmación o repetido con un negativo para indicar negación (Mac Congáil, 2004, p. 217-216). Este uso de la repetición en inglés viene directamente de la sintaxis irlandesa, como bien mencionó Nicholas Hytner (O'Toole, 2006). Debajo se demuestra como funciona el “sí” y el “no” en irlandés comparado con el inglés:

An rachaidh tú ann?
Will you go there?

Rachaidh / Ni rachaidh
Yes / No

Ar cheannaigh sé é?
Did he buy it?

Cheannaigh / Nior cheannaigh
Yes / No

Nach n-itheann siad úlla?
Don't they eat apples?

Itheann / Ni itheann
Yes / No

An imrionn sibh peil?
Do you play football?

Imrimid / Ni imrimid
Yes / No

(Mac Congáil, 2004, p.216)

Otra particularidad del irlandés, además de la repetición, es la construcción de la frase. El irlandés es un idioma cuya estructura sintáctica básica es verbo-sujeto-objeto (VSO), a diferencia de otras lenguas indoeuropeas, como el inglés, que presenta la estructura básica sujeto-verbo-objeto (SVO), lo cual implica que el orden en las frases llevado al inglés parece atípico y se asemeja a una estructura de pregunta en inglés (Mac Congáil, 2004, p.18-19).

Verb Ta Is	+	Subject an là the day	+	Other (Object, compliment or advert) go deas nice
Subject The day	+	Verb is	+	Other (Object, compliment or advert) nice

En las obras de teatro de McDonagh la estructura VSO a veces se traslada directamente al inglés y en otras ocasiones también aparecen otros tipos de órdenes gramaticales poco convencionales en inglés. En los primeros diálogos de *The Cripple of Inishmaan* expuestos debajo se puede ver esta diferencia, contrastando la forma de hablar de los personajes con el orden convencional en inglés. El primer diálogo de Kate sigue la estructura básica de la oración VSO lo cual es habitual para preguntas en inglés, pero además intercambia las posiciones de “yet” y “home”. El diálogo de Eileen sigue la estructura VSO: “Not yet is (V) Billy (S) home (O)”. Y parte del segundo diálogo de Kate sigue la estructura SOV: “he’s (S) late (O) returning (V)” (McDonagh, 2012, p.1).

KATE - **Is Billy not yet home?**
Is Billy not home yet?
EILEEN - **Not yet is Billy home.**
Billy is not home yet.
KATE - **I do worry awful about Billy when he’s late returning.**
I do worry awfully about Billy when he’s returning late.
(McDonagh, 2012, p.1)

El irlandés además cuenta con dos formas del verbo “to be”, de manera similar al español que tiene “ser” y “estar”. El irlandés cuenta con “bí” e “is”. Como “estar”, “bí” se suele usar para descripciones temporales, como estado, condición, ubicación, o el desarrollo de una acción. Como “ser”, “is” se utiliza para describir cualidades intrínsecas, como profesiones o descripciones físicas fijas (Mac Congáil, 2004; Celtic Languages, 2025). Esto significa que en Irlanda, similar al African American Vernacular English (AAVE), “be” se puede usar para reemplazar “are” o “is”, para indicar mayor permanencia del estado en cuestión. Por ejemplo, “she be working late” significa “she usually works late”.

En *The Cripple of Inishmaan* Eileen dice: "Poor Billy'll never be getting kissed. Unless it was a blind girl." (McDonagh, 2012, p.3). Aquí "be" se usa para establecer la permanencia de la afirmación. En otro momento Johnny dice: "Well what does he usually be doing?" (McDonagh, 2012, p.4). En esta frase se combinan ambas maneras de hablar, tanto del irlandés como del inglés. "Be doing" significa "usually doing", con lo cual "usually be doing" produce una redundancia, una característica común del irlandés.

El dialecto irlandés tiene muchas otras peculiaridades, una de ellas es la muletilla. Estas se usan frecuentemente, sobre todo "so", "sure", "aye" y "like", carentes de significado y siendo solo elementos de la comunicación. Las muletillas, que muchas veces son evadidas en textos más poéticos o teatro convencional, le dan al diálogo de McDonagh un realismo y una crudeza particular.

También hay indicadores en el diálogo sobre cómo deben ser pronunciadas las palabras en el acento irlandés que McDonagh busca representar. Muchas de estas son abreviaciones de palabras más largas. "So that" se convierte en "so's", "over" en "o'ver", "until" en " 'til", "there" en "der", "differently" en "differ", "old" en "oul", "you" en "ye", y "my" en "me". Pronunciar "my" como "me" es también común en el acento cockney de Londres y otros del Reino Unido. Este énfasis en la pronunciación le da una gran musicalidad al diálogo. Otros autores como Terry Pratchett escriben diálogos donde se enfatiza la pronunciación para personajes de Londres o del norte de Inglaterra. También es común en obras de teatro de autores afrodescendientes en Estados Unidos, como Brandon Jacob-Jenkins y Jackie Sibblies-Drury.

Sin embargo, Mary Luckhurst (2004) critica el uso del lenguaje por el cual muchos halagan a McDonagh, afirmando que es una representación sesgada de la forma de hablar de Irlanda, razón por la cual muchos irlandeses denuncian su obra. La representación del lenguaje de McDonagh es frecuentemente interpretada equivocadamente como la realidad:

By this critics seem to mean that they find McDonagh's ear for language enchantingly accurate, despite the fact that many of his idioms for the Aran Islands are incorrect. Other critics such as Benedict Nightingale become expansively indulgent as they read reality into fiction, expatiating on 'these charming islands', without giving the impression that they even know where they are. Grene has argued about the importance in Ireland of linguistic accuracy on stage, which may be another reason why McDonagh is regarded with uneasy distaste by the majority of Irish critics and academics... (Luckhurst, 2004, p.40-41)

4.1.2 Identidad y estereotipos

En sus obras de teatro McDonagh frecuentemente satiriza estereotipos y elementos de la identidad de Irlanda. En la trilogía de Leenane ataca las tres figuras de autoridad más prominentes: la familia, el estado y la iglesia (Lonergan, 2012a, p.59). En *The Beauty Queen of Leenane* critica la familia por medio de la turbulenta relación madre e hija entre Mag y Maureen. Las disputas familiares se repiten a lo largo de la obra de McDonagh:

The Lonesome West... features two older male characters divided, yet bound together by fighting... Such quarrelsome companionship typifies many of the relationship between pairs of characters in McDonagh's plays, such as Maureen and her mother Mag in *The Beauty Queen of Leenane* (1996), McDonagh's first play to be performed, and between Katurian and his brother Michal in *The Pillowman* (2003), his most recent play to be staged. In fact, it is difficult to imagine a McDonagh drama without such relationships. (Lonergan, 2012a, p.1-2)

El estado es criticado en *A Skull in Connemara* a través de Mick, el sepulturero corrupto, y la iglesia en *The Lonesome West* con el padre Welsh, un alcohólico con crisis de fe (Lonergan, 2012a, p.59). El padre Welsh lo dice explícitamente, "It seems like God has no jurisdiction in this town. No jurisdiction at all." (McDonagh, 1999, p.134).

En el marco de los elementos de la identidad irlandesa, el país es frecuentemente representado de manera estereotípica como nacionalista o bucólico (Lonergan, 2012a, p.1). Es esa Irlanda heroica la que quiere representar Robert Flaherty en su documental sobre las islas de Aran llamado *Man of Aran*. McDonagh subvierte este estereotipo en *The Cripple of Inishmaan*, reimaginando el rodaje del documental y resaltando la incongruencia entre las imágenes heroicas y la mezquindad de los isleños (O'Toole, 2006).

Esa Irlanda bucólica y nacionalista también conlleva ciertos estereotipos comunes en las historias irlandesas, muchos relacionados con irse o quedarse en Irlanda, de los cuales McDonagh hace uso. Uno de ellos es la mujer de mediana edad que sueña con irse de Irlanda, ejemplificado con Maureen en *The Beauty Queen of Leenane*, quien fracasa en su empeño, y Siobhán en *The Banshees of Inisherin*, quien tiene éxito. Otro es el hombre que ha logrado irse de Irlanda y anhela volver, ejemplificado con Pato Dooley en *The Beauty Queen of Leenane*, quien tiene una historia similar a la del padre de McDonagh como obrero de construcción irlandés trabajando en Londres (O'Toole, 2006).

El alcoholismo y la religión también son elementos muy presentes en los personajes irlandeses, con una gran cantidad de hombres tomando poteen constantemente, y mujeres mayores devotas como Mag en *The Beauty Queen of Leenane* y Mary en *A Skull in Connemara*, o directamente un cura. El padre Welsh de *The Lonesome West* combina estos dos estereotipos, siendo un cura alcohólico debido a sus dificultades para volver Leenane un lugar devoto, cuando el pueblo se ha convertido en la cuna del crimen.

Father Welsh, the priest in "The Lonesome West," is so ineffectual at enforcing moral standards that his parish becomes, as he complains, "the murder capital of fecking Europe." He consoles himself with whiskey and Coleman's reassurances that, unlike "half the priests in Ireland," he doesn't abuse children. (O'Toole, 2006)

Otro de los estereotipos que ha sido más dañino para Irlanda es el del tonto o bufón. Por siglos esta ha sido la manera de los ingleses de burlarse de ellos y una de las más criticadas en la obra de McDonagh. Para Luckhurst (2004, p.35): "[McDonagh] is a thoroughly establishment figure who relies on monolithic, prejudicial constructs of rural Ireland to generate himself an income..." Estos estereotipos entran dentro de la categoría de "oirishness", que se refiere a una representación exagerada y caricaturesca de lo irlandés (Luckhurst, 2004; Macauley, 2002). La manera de escribirlo se refiere a la forma en la que los irlandeses pronuncian "irishness". Luckhurst (2004) explica que McDonagh usa lo peor del estereotipo rural, creando personajes tontos, víctimas de su propia estupidez:

McDonagh has responded with comic strip violence and a set of characters who merge into a single cod stereotype of 'Oirishness'... He has worked hard at forging speech patterns and representations that build on prejudicial constructs of the Irish as little more than bone-headed buffoons. His characters are not quite peasants but they rely on the worst aspects of rural stereotyping... Perhaps I would not react so strongly if I could find a single intelligent Irish character in any of McDonagh's plays, but they are all apparently victims of their own stupidity, ignorance, and futility. (Luckhurst, 2004, p.38-39)

Es debido a esta representación que muchos críticos y creadores se muestran críticos con la representación de lo irlandés en sus obras. Dominic Dromgoole, el antiguo director artístico del Bush Theatre en Londres, expresó sobre las obras de McDonagh: "There was nothing remotely Irish about them, nor was there anything particular to say. There was just talent. Buckets of it." (Dromgoole, 2002, p.199). Luckhurst (2004, p.39) menciona las representaciones estereotipadas de los irlandeses en las obras de McDonagh, pero sobre todo critica cómo estas son percibidas como auténticas por audiencias y críticos ingleses, además de internacionales. Según Karen Vandeveld:

McDonagh's plays are undeniably receptive to various readings, but more important is the representative status of Irish drama when labelled as "truly Irish" abroad. In Ireland, The

Leenane Trilogy is an imaginary, exaggerated picture of the West of Ireland, including plenty of elements which simultaneously underline and undermine its authenticity. Abroad, McDonagh's drama is often in danger of becoming the opposite: an authentic, representative picture, made attractive with funny, hilarious incidents. (Vandevelde, 2000, p. 299-300)

Brian Friel (Richtarik, 1994, p.12) expresa que McDonagh está siguiendo la ruta tradicional de los dramaturgos irlandeses que adaptan su voz para el reconocimiento y la aceptación de los ingleses. Para Merriman (2004, p. 255-256) al representar a sus compatriotas como "otros", volviéndolos el foco de la burla, McDonagh le ofrece a las audiencias burguesas certeza en sus creencias peyorativas de Irlanda. Merriman también critica a las audiencias irlandesas por consumir este tipo de historias, según él estas obras contienen: "gross caricatures with no purchase on the experiences of today's audiences, their appeal to the new consumer-Irish consensus lies in their appearance as ludicrous Manichaeian opposites – the colonised simian reborn." (Merriman, 1999, p.313). Luckhurst (2004) recopila múltiples de estas críticas hacia la representación de los irlandeses en la obra de McDonagh:

Once again it is McDonagh's ability to conjure monolithic English notions of Irishness that win the day; as Alistair Macauley says 'Oirishness is his domain'. 'Martin McDonagh's bloody Irish farce is the ultimate Irish joke' wrote Robert Hewison – 'Manic terrorism'. Robert Gore-Langton sums up: 'the play's message is simple', he tells us: 'Irish terrorist equals eejit' [idiot]. He concludes that 'The result is the slickest, sickest, most appallingly bad taste comedy in years. (Luckhurst, 2004, p.40)

Estos personajes tontos en las obras de McDonagh sobre todo son hombres y siempre hay al menos uno en sus obras irlandesas. En *The Beauty Queen of Leenane* es Ray Dooley, en *A Skull in Connemara* es Mairtin, en *The Lonesome West* son los dos hermanos Coleman y Valene, en *The Cripple of Inishmaan* es Bartley, y en *The Lieutenant of Inishmore* se podría decir que son todos los hombres. En la película *The Banshees of Inisherin* es tanto Dominic como el personaje principal Pádraic, que por sus limitaciones tiene muchas dificultades para entender por qué Colm ya no quiere ser su amigo. Luckhurst (2004, p.41) cita el manifiesto del *Irish Literary Theatre*, donde se expresa lo importante que es para las artes en Irlanda no propiciar estereotipos perjudiciales de bufonería y encontrar espacios donde no se tenga que complacer a los ingleses con una representación peyorativa de Irlanda:

We hope to find in Ireland an uncorrupted and imaginative audience trained to listen by its passion for oratory, and believe that our desire to bring upon the stage the deeper thoughts and emotions of Ireland will ensure for us a tolerant welcome, and that freedom to experiment which is not found in theatres of England, and without which no new movement in art or literature can succeed. We will show that Ireland is not the home of buffoonery and of easy sentiment, as it has been represented, but the home of an ancient idealism. (Gregory, 1965, p.9)

Las obras y los personajes de McDonagh son directamente criticados por Luckhurst (2004), pero su crítica es principalmente sobre la recepción que tiene su obra, la cual causa una retórica anti irlandesa, tanto en audiencias inglesas como en críticos ingleses. En esta línea Lonergan (2007, p.152) resalta la confusión entre la intención del autor y la recepción de la audiencia, cuando repetidas veces McDonagh ha expresado: “none of my plays are especially accurate pictures... they’re all just stories” (Luckhurst, 2004, p.38).

The accusation that McDonagh is “selling out” to the British -or, as Behan has it, “coming over here and taking your money”-means that his work can be located not in an Irish literary tradition, but rather in an Irish critical tradition, in which scholars express concern about the reception of Irish plays abroad. In such criticism, there is a tendency to conflate authorial intention with audience response, to assume that if McDonagh’s works are received in ways that give rise to anti-Irish stereotyping, the author must himself be deliberately “cashing in” on the existence of such prejudice. No evidence exists to suggest that this is the case, however. (Lonergan, 2007, p.152)

McDonagh resalta que su principal objetivo no es la representación auténtica de Irlanda y tampoco un medio por el cual educar sobre estos aspectos (Luckhurst, 2004, p.38). Numerosas veces ha expresado que para él lo más importante es contar buenas historias. Él tiene un método rápido de escribir y cada día escribe dos páginas, lo cual no le permite esconder nada (O’Toole, 1997).

"When you write at speed you don't have time to hide anything. Stuff is going to come out which you don't even notice when you're writing anything you believe socially or politically will come through even though I try to avoid it as much as I can. My instinct is to always hide my social or political beliefs but it's natural for something to come out."... What drives him, he says, is the thought of bringing new stories into the world. "We're all here and we have our time on the earth. The Brothers Grimm had their time and they left these stories behind them. Leaving little things behind that nobody else could is much more interesting than saying things in general about human nature which most people can do if they try. I hope I can just continue with the stories rather than achieve some kind of position where you feel you have to say something." (O’Toole, 1997)

4.1.3. Violencia

Los personajes violentos, tanto física como verbalmente, también aparecen en todas las obras, tanto hombres como mujeres, sobre todo ejemplificados con Pádraic y Mairead en *The Lieutenant of Inishmore*, Coleman y Valene en *The Lonesome West*, Helen en *The Cripple of Inishmaan* y Michal en *The Pillowman*. La representación de la violencia, más o menos gráfica, se ha vuelto una característica esencial de la obra teatral y cinematográfica de McDonagh. En *The Beauty Queen of Leenane* el público gritaba mientras Maureen quemaba la mano de su madre Mag, un evento atípico en el teatro:

During the London run of "The Beauty Queen of Leenane," the first play in the Leenane trilogy, audiences actually cried, "Stop! Don't do it!" as they watched Maureen, the play's long-suffering middle-aged protagonist, hold the hand of Mag, her mother, over a hot stove and douse it with boiling oil. (O'Toole, 2006)

Los personajes violentos también aparecen en las obras que no son irlandesas como en *A Behanding in Spokane* con Carmichael, en *A Very Very Very Dark Matter* con Hans Christian Andersen, en *Three Billboards Outside of Ebbing, Missouri* con Mildred, entre otros. Sin embargo, McDonagh no maneja la violencia de una manera sencilla, es simultáneamente crítico con la violencia a la vez que te hace empatizar con el que la ejerce, creando personajes contradictorios y humanos. Laura Eldred (2007) relaciona la obra dramática de McDonagh con el cine de terror, pero explica cómo también se diferencia de este al poner a la audiencia en la posición complicada de empatizar con el "monstruo":

McDonagh's work clearly owes much to the horror film genre... Most compellingly, his emphasis on monstrous characters that are often presented within the horror film context forces his audiences into the uncomfortable position of sympathizing with monstrosity... In some ways, this is a re-education process. If people generally react to monstrosity with disgust and repulsion, McDonagh complicated that reaction by forcing the reading or viewing audience into sympathy with his "monsters", an uncomfortable position, especially since the characters like these are monstrous not only because of the invocation of horrific contexts, but also of their often amoral behavior and attitudes. (Eldred, 2007, p.116)

La obra de McDonagh combina violencia con comedia, por lo cual muchos críticos creen que trivializa la violencia o hasta la apoya, pero es esa misma combinación la que hace la crítica de la violencia más profunda. Reírse de las representaciones grotescas de la violencia sirve para reconocerla y quitarle poder. McDonagh sostiene que la comedia y la crueldad se iluminan la una a la otra y que, como en el teatro del absurdo, a través de la exageración aparece la verdad:

... as Beckett, perhaps most memorable of all contemporary playwrights, has shown. Being able to laugh at the most grotesque representations of cruelty on stage, for example, ideally serves not to trivialise the cruelty, but to recognize it and yet reject its power over us. McDonagh has admitted that "I walk the line between comedy and cruelty because I think one illuminates the other. And yeah, I tend to push things as far as I can because I think you can see things more clearly through exaggeration than through reality" (O'Hagan 24) (Lonergan, 2012a, p.3)

Según Lonergan (2012a, p.4): "... by holding a mirror up to his audience and showing the lack of limits to our breathless fascination with violence and cruelty, McDonagh shows us that we desire to watch others' discomfort and even laugh at it...". A través de la comedia sobre la violencia McDonagh vuelve activa a su audiencia y resalta la crueldad de la misma.

Es tal vez esta representación de la violencia, específicamente en Irlanda, la que se le ha reprochado más a McDonagh, debido al conflicto entre católicos y protestantes en Irlanda del Norte durante la segunda mitad del siglo XX. El conflicto conocido como “The Troubles” comenzó en 1960 y se caracterizó por ataques insurgentes por parte del Irish Republican Army (IRA) y otros grupos como el Irish National Liberation Army (INLA), y represión militar británica. Los grupos católicos peleaban por sus derechos y por una Irlanda unida libre de la represión del Reino Unido. El conflicto terminó en 1998 con el “Good Friday Agreement” que daba ciertas concesiones políticas y civiles, pero mantenía la soberanía del Reino Unido sobre Irlanda del Norte. La paz fue alcanzada y hubo grandes avances para los derechos humanos, pero el objetivo de tener una Irlanda unida fracasó (Ferriter, 2004).

“The Troubles” entró su etapa más violenta en los años setenta, durante la niñez de McDonagh. Sus padres apoyaban al lado católico pero McDonagh rechazaba la campaña de terror del IRA y el culto sentimentalista alrededor de los hombres que morían por la causa. Según McDonagh: “I was always coming from a left-wing or pacifist or anarchist angle that started with punk, and which was against all nationalisms.” (O’Toole, 2006). A partir de esta crítica McDonagh escribe *The Lieutenant of Inishmore* donde un miembro del INLA tortura y desmembra a sus enemigos con entusiasmo pero adora a su gato, por el cual también es capaz de matar (O’Toole, 2006). La segunda escena comienza así:

A desolate Northern Ireland warehouse or some such. **James**, a bare-chested, bloody and bruised man, hangs upside down from the ceiling, his feet bare and bloody. **Pádraic** idles near him, wielding a cut-throat razor, his hands bloody. Around **Pádraic**’s chest are strapped two empty holsters and there are two handguns on a table stage left. **James** is crying. (McDonagh, 2001, p.10)

McDonagh escribió esta obra antes de que el proceso de paz ganara momentum en Irlanda del Norte a finales de los años noventa. Él estaba tratando de ser crítico sobre los grupos revolucionarios, pero sobre todo provocador:

...it presents a savage critique of Irish-nationalist terrorism and was intended to provoke. “I was trying to write a play that would get me killed,” McDonagh said. “I had no real fear that I would be, because the paramilitaries never bothered with playwrights anyway, but if they were going to start I wanted to write something that would put me top of the list.” In part, the play was motivated by rage at the I.R.A.’s tactics—the group’s willingness to kill innocent civilians in order to make a political point—but he admits that he was equally inspired by a desire to test the limits of dramatic storytelling. (O’Toole, 2006)

Aún dentro de la farsa y sátira de la obra, esta fue considerada políticamente inapropiada. Los teatros Druid Theatre, Royal Court Theatre y National Theatre, que antes habían acogido las obras de McDonagh, se rehusaron a producirla. McDonagh reacciona

anunciando a la prensa que no entregaría obras nuevas hasta que *The Lieutenant of Inishmore* fuera producida (O'Toole, 2006). Esta es estrenada en 2001 en la Royal Shakespeare Company en Stratford-upon-Avon (McDonagh, 2001).

Los críticos frecuentemente denuncian esta representación de Irlanda y los irlandeses, debatiendo si McDonagh apoya la violencia que representa (Loneragan, 2012a). Luckhurst critica la violencia sin sentido en *Lieutenant*: “Broadly, the play depicts an orgy of random violence, and individuals fuelled by a mixture of puritanism, sentimentality and mindless fanaticism, whose political aims have long been subsumed by a desire to terrorise for its own sake.” (Luckhurst, 2004, p.36). En *Lieutenant* la satirización de la violencia no tuvo el efecto crítico con el terrorismo que McDonagh quería producir. Según Dominic Cavendish: “...scaled against the horrors perpetuated over the last thirty years, the net result of the characters’ trivial obsessions is to make *Lieutenant* feel like a small play about a big subject” (Luckhurst, 2004, p.36-37). Luckhurst (2004, p.36) resalta que la farsa y la comedia no tienen por qué reducir el impacto político de una obra como bien lo ha demostrado Dario Fo.

Muchos también denuncian que *Lieutenant* no critica el rol de Inglaterra en el “The Troubles”, representando estereotipos que fueron inventados por los ingleses para justificar la colonización (Luckhurst, 2004, p.37-38). Efectivamente la obra hubiese tenido mayor profundidad si se hubiese incluido el rol de Inglaterra, pero es posible estar en desacuerdo con los métodos de una organización terrorista y aún así querer la unión de las dos Irlandas. Los críticos confunden la ausencia de Inglaterra en la obra con el apoyo a la misma, nuevamente mezclando la recepción de la audiencia con la intención autoral.

Loneragan (2007) presenta un contraargumento a las críticas, donde señala que el problema está en el periodismo teatral más que en la dramaturgia de McDonagh. Muchos de los periodistas que entrevistan a McDonagh saben poco o nada de teatro y lo han caracterizado como “the perfect playwright for People Who Dread Theatre”. Esta reputación ha ayudado a comercializar sus obras como dice Luckhurst (2004). Sin embargo, dicha reputación, más que hablar de McDonagh, revela una tendencia del periodismo teatral inglés e irlandés, donde el enfoque se pone en los elementos que asumen que serán de interés para una audiencia que no suele ir al teatro: violencia, provocación deliberada de la controversia, iconoclasia, y un aire de no tomarse a uno mismo tan en serio (Loneragan, 2007). Loneragan (2007) advierte sobre la veracidad de las entrevistas de McDonagh y

cuanto los periodistas moldean estas para que encajen en su retórica, sea esta anti teatro o anti Irlanda.

En *The Banshees of Inisherin* nuevamente se enmarca otra guerra irlandesa del siglo XX, la guerra civil. Irlanda se independizó después de 800 años de colonización del Reino Unido en 1921 cuando se firmó el tratado Anglo-Irlandés. Este tratado libera a Irlanda pero también la separa de seis condados del norte que se mantienen como parte del Reino Unido. Esta división y el obligatorio juramento de lealtad a la corona británica hicieron que el IRA se dividiera en pro y anti tratado, desatando la guerra civil en 1922. La guerra duró once meses y terminó con un alto al fuego cuando el lado anti tratado se rindió. A pesar de su corta duración la guerra causó divisiones profundas en el país (Hopkinson, 1988).

La pelea de Pádraic y Colm es enmarcada por la guerra civil de la recientemente independiente Irlanda, con frecuentes bombardeos que se ven a lo lejos en Irlanda desde la isla ficticia de Inisherin (pero que evoca a las islas de Aran). Las imágenes hacen que la metáfora sea bastante obvia, tanto la pelea de Pádraic y Colm como la guerra civil son inútiles y resaltan una compulsión por pelear, por más que la causa sea justa.

4.1.4. La dramaturgia irlandesa y folklore

A pesar de que McDonagh cite principalmente a cineastas como su principal influencia, su conexión con el drama irlandés es indudable. El título *A Skull in Connemara* procede de un diálogo de *Waiting for Godot* de Samuel Beckett (1955). Durante su monólogo delirante Lucky lamenta que el terreno rocoso le pesa a los habitantes: "the stones so blue so calm alas alas on on the skull the skull the skull the skull in Connemara" (Beckett, 1955; O'Toole, 2006; Lonergan, 2007, p.150). El título de *The Lonesome West* viene de un diálogo de *The Playboy of the Western World* (1907) de John Millington Synge que dice: "There's sainted glory this day in the lonesome west" (Synge, 1907; O'Toole, 2006; Lonergan, 2007, p.150). Igualmente la trilogía de Leenane muestra rastros de *Bailegangaire* (1985) de Tom Murphy y *Endgame* (1956) de Samuel Beckett. *The Pillowman* además tiene similitudes con *The Force of Change* (2000) de Gary Mitchell, una obra que fue escrita después de *The Pillowman* pero publicada antes (Lonergan, 2007). No obstante, McDonagh refuta que la dramaturgia irlandesa haya influenciado la trilogía de Leenane:

He sat down to write *A Skull in Connemara* and "as soon as I started writing the first scene, I realised it was completely fresh for me and I wasn't harking back to anything I had seen or read. I can see similarities now I read *The Playboy Of The Western World* and the darkness

of the story amazed me. I thought it would be one of those classics that you read in order to have read, rather than to enjoy, but it was great. At the time, though, I didn't know it at all." (O'Toole, 1997)

Muchos críticos conectan a McDonagh tanto con la dramaturgia irlandesa que eso les impide reconocer su originalidad, lo consideran un "pasticheur" que solamente mezcla sus influencias. Según Dominic Dromgoole (2000, p.199): "Martin's work is drenched in the plays of other Irish authors, of Tom Murphy, Billy Roche, Beckett, Synge, O'Casey, even Wilde. Since his greatest talent is as a pasticheur, he is able to produce perfect forgeries of any of these writers...". Nicholas Grene (1999, p.262), autor de *The Politics of Irish Drama*, señala el éxito comercial del drama irlandés internacionalmente, del cual muchos dramaturgos se han beneficiado, incluyendo a McDonagh como uno de los menos originales, experto en manipular la fórmula de la obra de teatro irlandesa.

A pesar de que McDonagh rechaza las influencias irlandesas, ha sido comparado con Synge más que con cualquier otro dramaturgo. Una característica común de las obras de McDonagh es la reaparición de un personaje que se daba por muerto, ejemplificado con Martin en *A Skull in Connemara*, Billy en *The Cripple of Inishmaan*, la niña muda en *The Pillowman* y Wee Thomas en *The Lieutenant of Inishmore*. Hay un paralelo entre estas reapariciones y la resurrección de Old Mahon en *The Playboy of the Western World* de Synge (Lonergan, 2007, p.150). Sin embargo, las reapariciones también son comunes en una influencia que McDonagh sí acepta, las telenovelas australianas e inglesas, como el regreso de Harold Bishop en *Neighbours* (Herbison, 1985) o de Den Watts en *Eastenders* (Yorke, 1985). Muchos críticos y teóricos se rehúsan a aceptar las influencias que McDonagh menciona, categorizándolo como lo que él se rehúsa a ser, un dramaturgo irlandés o inglés, frecuentemente relacionándolo con la dramaturgia irlandesa o con el teatro "in-yer-face" inglés (Lonergan, 2007, p.151).

Otra similitud menos explorada de la obra de McDonagh con las historias irlandesas es la del folclor irlandés. Los irlandeses tienen un interés particular por lo sobrenatural, las hadas y la vida después de la muerte, imaginando o según muchos experimentando una serie de historias que luego se han transmitido de generación en generación de manera oral, construyendo el folclor ("floklor" viene de "folk lore" que puede ser traducido a historias de la gente) irlandés a lo largo del tiempo (Yeats, 1993; Welch, 1993).

For a variety of reasons, including political ones, the Anglo-Irish were intrigued by the supernatural, fairies and the afterlife. Up to a point this interest sprang from a curiosity about the imaginative life of a subject class growing less disadvantaged with increasing

modernization; but tales of ghosts, hauntings and fairies provided the Anglo-Irish with an imagery that reflected their own sense of insecurity and baffled unease. (Welsh, 1993, pp. xix-xx)

El poeta y dramaturgo irlandés William Butler Yeats tenía una fascinación por el folclor irlandés y lo documentó a lo largo de su carrera, con el interés particular de “advance a notion of ‘Irishness’ that would resist the stereotype of the fine but unbridled Celtic temperament” (Welch, 1993, p.xxii). Yeats (1993) hace una relación directa entre el “Irish Storyteller” y las creencias folclóricas de los irlandeses. Es esta creencia en hadas, brujas, fantasmas, diablos, monstruos, árboles embrujados y pozos encantados la que los hace tan talentosos contando historias. Como dice Yeats (1993, p.79): “Do you think the Irish peasant would be so full of poetry if he had not his fairies?”

Los personajes de McDonagh están siempre contando historias, pueden ser chismes del pueblo como en *The Cripple of Inishmaan* y la trilogía de Leenane, o historias de otros lugares, como la niña que nació sin labios en Noruega en *The Lonesome West* o el hombre afrodescendiente sin brazos ni piernas en *The Cripple of Inishmaan*, una referencia directa a un personaje de la película de *Freaks* (Browning, 1932).

Sin embargo, es *The Pillowman*, una obra ubicada en un país totalitario ficticio, la que se asemeja más a esta fascinación irlandesa de contar historias. En esta obra los cuentos macabros de Katurian se van transformando en realidad, lo cual da la perfecta oportunidad para contar cada una de estas historias dentro de la obra. McDonagh tenía 150 cuentos cortos terroríficos que iba enviando a distintas productoras para adaptarlos como cortos cinematográficos, pero estos no fueron aceptados. Luego algunos de estos cuentos se convirtieron en las historias de Katurian en *The Pillowman*. Estas historias tienen una cualidad de cuento de hadas macabro, al estilo de los hermanos Grimm (O'Toole, 2006). Uno de ellos es una reinterpretación del *El Flautista de Hamelin* basado en una historia folclórica alemana documentada por los hermanos Grimm:

When he [McDonagh] was sixteen, he told John [his brother] a story based on an old folktale: A lonely little boy is on a bridge at dusk when a sinister man approaches. The man is driving a cart on the back of which are foul-smelling animal cages. The boy conquers his fear, offers the man some of his supper, and the two sit and talk. Before the man leaves, he says that he wants to give the boy something whose value he may not understand but will soon come to appreciate. The boy accepts. The man takes a meat cleaver from his pocket and chops off the toes of the boy's right foot. As the man drives away, he tosses the boy's toes to the rats that have suddenly begun to gather in the gutters of the town, whose name, we now learn, is Hamelin. The man is the Pied Piper, who saves Hamelin from the plague but kidnaps the local children when the town's elders refuse to compensate him for his efforts. The boy is the only one of Hamelin's children to survive, because he cannot keep up with the other kids, who follow the Piper out of town. (O'Toole, 2006)

La conexión directa con el folclor irlandés encuentra su mayor expresión en la película *The Banshees of Inisherin*, previamente escrita como una obra de teatro en 1994 llamada *The Banshees of Inisheer* (O'Toole, 2006). Aunque la historia de la obra de teatro no se dio a conocer y la película cuenta otra historia, el nombre ya indicaba un interés por la banshee (“an bhean si” en irlandés), también llamada “supernatural death messenger” o simplemente “death messenger” (Lonergan, 2012a; Lysaght, 1986, p.15).

La banshee es un personaje del folclor irlandés que con un llanto o lamento anuncia las muertes inminentes o ya ocurridas de seres queridos. Las banshees siguen o persiguen (ambos términos son usados) a familias específicas, una banshee puede anunciar para varias familias. Existen múltiples banshees pero estas siempre están solas. Algunas familias especulan que las banshees eran mujeres que se lamentaban frecuentemente (keening women) y cuando murieron se convirtieron en banshees (Lysaght, 1986, p.15-90). También se dice que la banshee es el fantasma de alguien a quien un ancestro del difunto ha hecho daño (Yeats, 1993, p.24). El sonido es frecuentemente descrito como un lamento largo y solitario, que suena tres veces. La banshee es una mujer antropomorfa solitaria, y a pesar de que existen múltiples descripciones físicas a veces contradictorias, habitualmente se la describe como una mujer muy pequeña, con la estatura de una niña, con una larga capa gris (Lysaght, 1986, p.15-90).

Después de casi treinta años desde que McDonagh escribiera la obra de teatro *The Banshees of Inisheer*, y casi veinte años desde que no tenía obras o películas ambientadas en Irlanda, retoma esta temática con la película *The Banshees of Inisherin*, volviendo a sus raíces irlandesas y completando la trilogía de las islas de Aran. En esta el personaje de Mrs. McCormick, una señora mayor de baja estatura vestida con una capa negra, evocando a una bruja, deambula sola por la isla y es evitada por todos. Hasta Siobhán que es uno de los personajes más amables de la película intenta evitar pasar tiempo con ella. Mrs. McCormick le anuncia a Padriac que antes de que acabe el mes habrá una o posiblemente dos muertes. Esta predicción se cumple con la muerte de Dominic y Jenny, el burro miniatura de Pádraic (McDonagh, 2022).

4.1.5. Animales

Los animales y su superioridad por encima de los humanos es tal vez uno de los aspectos más recurrentes de la obra tanto teatral como cinematográfica de McDonagh. Estos

también son prominentes en las historias folclóricas irlandesas. Yeats habla de espíritus animales como hadas solitarias con cualidades divinas: “the Augh-iska, the Waterhorse, the Payshta (piast = bestia), the Lake-dragon” (Yeats, 1993, p.13). Las brujas también pueden tomar la forma de animales (Yeats, 1993, p.365). La conexión entre animales y brujas está presente en *The Banshees of Inisherin*, donde Mrs. McCormick, la banshee vestida como bruja con una capa negra, camina sola por los campos rodeada de animales frecuentemente. Además una de las muertes anunciadas es humana y la otra animal, de Jenny, el burro miniatura de Pádraic, poniendo a los animales y a los humanos al mismo nivel.

Otra leyenda cuenta que los espíritus de los muertos pueden tomar la forma de animales, como conejos, o insectos, especialmente mariposas. Ver una mariposa cerca de un cuerpo difunto significa que su alma ha entrado al más allá y ha logrado la felicidad inmortal (Yeats, 1993, p.14). En *Three Billboards Outside of Ebbing, Missouri*, aunque no es de las películas irlandesas, sucede algo similar, cuando Mildred se debate sobre si un venado que ha aparecido frente a los anuncios podría ser su difunta hija Angela reencarnada.

La leyenda de los “changelings” cuenta la historia de duendes que roban bebés y dejan un duende a cambio, el cual se hace pasar por el bebé, pero el mito también se extiende a los animales. El mundo de las hadas tiene gatos, perros, caballos y todo tipo de animales (Yeats, 1993, p.61). Aunque no lo referencia directamente, *The Lieutenant of Inishmore* cuenta con un gato que se hace pasar por Wee Thomas, el gato de Pádraic, y hay múltiples confusiones sobre cuál es el verdadero animal.

Yeats (1993) relaciona a los animales con la paz y la divinidad, cuando describe a una mujer que cree que es la pareja de Aengus (el antiguo dios irlandés del amor, la poesía y el éxtasis) se refiere a su rostro así: “It was peaceful like the faces of animals” (Yeats, 1993, p.299). McDonagh pareciera darle este trato a los animales también, en historias tan violentas como las suyas muchas veces los animales son los más preciados. Y cuando sí se ejerce violencia hacia los animales en sus obras esta es enmarcada como lo peor que puede suceder, mucho peor que la violencia hacia los humanos.

En *The Banshees of Inisherin*, a pesar de la pelea entre Colm y Pádraic, ambos demuestran ternura con las mascotas del otro. Cuando Jenny, el burro miniatura de Pádraic, muere porque se come uno de los dedos cortados de Colm, él sabe que se merece un gran castigo y deja que Pádraic queme su casa. Esta es una tragedia particularmente terrible porque

Jenny era la única amiga que le quedaba a Pádraic, después de que su hermana se va y Dominic se suicida. Igualmente, al final de *Six Shooter* Donnelly tiene más misericordia con David, su conejo mascota, que consigo mismo, usando la primera de dos balas para matarlo antes de suicidarse. Luego se atasca la bala final y Donnelly termina sin poder suicidarse y con su mascota predilecta muerta, un final característico del humor negro de McDonagh.

También, tanto en *Seven Psychopaths* como en *The Lieutenant of Inishmore* el conflicto principal es desatado para vengar a una mascota. En esta obra de teatro los personajes de McDonagh usan repetidamente características humanas para referirse a los animales:

Davey complains that all the cats in Inishmore are “full of themselves”, but notes that Wee Thomas “would always say hello to you were you to see him on a wall”. Pádraic’s loving description of Wee Thomas is even more sympathetic. He remembers how his cat would: “pooh in a corner when you were drunk and you’d forget to let him out, and he’d look embarrassed the next day then, as if it was his fault, the poor lamb.” (Lonergan, 2012a, p.78)

Esta humanización de los animales en *Lieutenant* pretende contrastar con la representación de los humanos, que disparan, torturan y se desmembran los unos a los otros, aparentemente sin reservas ni escrúpulos morales. Pádraic está dispuesto a matar a su padre debido a la muerte de su gato Wee Thomas y Mairead mata a Pádraic en venganza por la muerte de su gato Sir Roger. Además, Donny y David no muestran ninguna dificultad al ser forzados a desmembrar a tres personas, pero no pueden disparar a un gato. McDonagh satiriza el terrorismo mostrando que a los personajes les importan más las vidas de los animales que las de las personas (Lonergan, 2012a, p.78-84).

En *The Cripple of Inishmaan* los personajes también muestran mayor compasión por los animales que por las personas (Lonergan, 2012a, p.64). Cuando ven la cacería del tiburón en el documental *Man of Aran* (Flaherty, 1932) Mammy cree que es cruel y no una necesidad de supervivencia como trata de retratar el documental, ella exclama: “Ah why don’t they just leave the poor shark alone? He was doing no harm.” (McDonagh, 2012, p.57). Igualmente Bartley critica a Cristo por matar cerdos en la biblia:

Bartley too seems unimpressed by Christ, criticising him because he drove a ‘thousand pigs into the sea one time [and] drowned the lot of the poor devils’. Bartley uses the word ‘devil’ in its Hiberno-English sense, to describe a person who has experienced a misfortune... Yet Bartley’s choice of the word is inadvertently accurate, of course. In Matthew’s Gospel, Christ had encountered people possessed by devils; he banished the spirits from their human hosts into the bodies of pigs – and through destroying the pigs, he saved the people. Not for the first time, one of McDonagh’s characters shows more sympathy for animals than humans;

not for the first time, one of his characters says something accurate without meaning to do so. (Lonergan, 2012a, p.67-68)

A pesar de sus consideraciones con los animales por encima de los humanos, McDonagh también muestra una significativa violencia contra los animales en muchas de sus obras. McDonagh plantea la posibilidad de que al humanizar a los animales ambos extremos de la explotación y la identificación son factibles (Lonergan, 2012a, p.184).

McDonagh's depiction of animals and his characters' relationships to forms of non-human life seem to raise ecological issues. Characters exhibit extreme behaviour in both their exploitative and violent treatment of animals, on the one hand, and their capacity for close connections to animals, on the other. In *The Cripple of Inishmaan* cows are merely entertainment for the bored Billy. Animal abnormalities and abuses, additionally, provide 'news' for Johnnypateenmike to report. Significant to *Six Shooter* is a story of a cow that has exploded, literally being blown into pieces. McDonagh's recurrent topic of the abused cow surfaces in *The Skull of Connemara* as well. In *The Lieutenant of Inishmore*, the characters show compassion for Wee Thomas but are exceptionally cruel towards each other... The tale of "The Little Green Pig" in *The Pillowman* or the snipping of the ears of a dog in *The Lonesome West* may offer a clear start for an ecocritical examination of the use of animals. In all these plays, McDonagh seems to raise the possibility that the extremes both of exploitation and of identification stem from the same humanist assimilation of animals to human schemes of valuation (Lonergan, 2012a, p.184).

4.2. Obras distópicas

McDonagh escribió la primera versión de *The Pillowman* en 1994, la única de las siete obras que escribió ese año que no se encontraba ubicada en Irlanda, sino en un distópico país totalitario ficticio, llamado Kamenice (Lonergan, 2012a). Sin embargo, tanto el nombre del lugar como los nombres de los personajes, Katurian, Michal, Topolski y Ariel, tienen raíces de Europa del este. *The Pillowman* es luego reescrita y producida en el 2003 (Lonergan, 2012a). En el 2004 ganó el premio Lawrence Olivier por mejor obra nueva (Als, 2005).

La obra trata sobre el interrogatorio de los hermanos Katurian y Michael, debido a que los cuentos macabros de Katurian sobre torturar y asesinar niños están siendo recreados. Esta serie de cuentos son narrados por Katurian o representados en escena. La obra se debate entre fantasía y realidad, el mundo de los cuentos y la sala de interrogatorio, la mente del escritor y las consecuencias reales de su obra (Als, 2005).

The Pillowman is, among other things, a play about the artistic process, and about how an author's imagination can overtake us, for good or for ill. Tupolski engages Katurian in a number of philosophical discussions about the nature of storytelling, and about the truth one finds at the heart of the story. But Katurian, like many fiction writers, considers the truth specious. Interrogators and prisoner are caught in a deadlock between reality and fairy tale.

Like Pirandello—especially in “Six Characters in Search of an Author”— McDonagh is interested here in exploring the intellectual components of fiction: what makes a story work and where the impulse to tell it comes from in the first place. (Als, 2005)

The Pillowman explora sobre quién recae la responsabilidad de la interpretación de una obra, sobre el autor o el público, y qué sucede cuando se persiguen a los artistas por lo que despierta su obra en la audiencia. A manera de premonición, este dilema ha perseguido a McDonagh durante toda su obra controversial, frecuentemente siendo culpado por las reacciones del público. Por medio de Katurian, *The Pillowman* también pone al arte como el elemento más importante para lograr la trascendencia, por encima de la vida misma.

Con un tono sombrío, conviven el drama, el humor y la violencia. El mismo McDonagh bromea sobre sus finales tristes en obras pasadas al final de *The Pillowman*: “The story was going to finish in fashionable downbeat mode...” (McDonagh, 2003, p.98). Este estereotipo es subvertido con un final agri dulce, donde Katurian muere pero Ariel salva sus historias.

Quince años después, en *A Very Very Very Dark Matter* (2018), McDonagh retoma el tema de los escritores y la trascendencia por medio del arte, pero con un tono enteramente satírico y absurdo. En esta obra escritores icónicos como Hans Christian Andersen y Charles Dickens tienen a pigmeas del Congo secuestradas escribiendo historias para ellos en secreto. Además, dos belgas cubiertos de sangre están intentando matar a Marjory, una de las pigmeas, ya que ella está intentando viajar al pasado para prevenir el genocidio de diez millones de personas en el Congo llevado a cabo por los belgas. Como es frecuente con la escritura de McDonagh, esta obra combina realidad con ficción. Se inspira en la historia de Andersen de *Thumbelina* (Pulgarcita) para ficcionar que el escritor tenía a Marjory encerrada en una jaula escribiendo por él. También utiliza la famosa historia de la excesivamente larga y molesta visita de cinco semanas que Andersen le hizo a Dickens, quién depende de la hermana de Marjory para escribir (Billington, 2018).

Esta obra trata el tema del arte desde una crítica al colonialismo, evidenciado el robo de patrimonio cultural perpetrado por las culturas europeas. Además pone el foco en un poder colonial que no se discute tanto como Inglaterra, España, Francia, Alemania y Portugal, por más de haber sido igual o más sanguinario. Ambiciosamente McDonagh combina estos temas delicados con humor absurdo y violencia, como balaceras y personas desmembradas. La polémica ya es costumbre en su obra: “McDonagh’s new play is

calculated to offend. Indeed, an American director friend wrote to me about it in terms of shocked horror. Yet, although it won't be to everybody's taste, I found its gothic fantasy macabre, funny and ultimately serious." (Billington, 2018).

Esta disposición de McDonagh de ubicar sus obras en lugares ambiguos o ficticios continúa en la obra de teatro *A Behanding in Spokane* (2012) y en la película *The Banshees of Inisherin* (2022). Para Lonergan (2012a, p.99-100) es la crítica de la autenticidad de sus obras irlandesas la que lleva a McDonagh a hacer este cambio, para resaltar las ideas que quiere transmitir y dejar de atraer atención a la falta de autenticidad.

By shifting action to two "non-places" - an unnamed totalitarian dictatorship in *The Pillowman*, an imaginary town somewhere in America in *Behanding* - [...] by moving beyond the vexed and vexing questions of national identity, McDonagh allows other features of his work to emerge more clearly: to show how he is using dramatic form and how his attitude to authorial intention has developed. (Lonergan, 2012a, p.99-100)

4.3. Obras norteamericanas

McDonagh marca su paso a las historias en los Estados Unidos con *A Behanding in Spokane* (2012), una obra que transcurre en un hotel donde la pareja Toby y Marilyn dicen tener la mano de cortada de Carmichael y han venido por la recompensa que él ofrece para esta. En esta obra McDonagh traspasa su violencia comúnmente emplazada en Irlanda a un pueblo norteamericano en medio de la nada. La premisa es similar a las transacciones de gangsters de las películas de Quentin Tarantino y Martin Scorsese, frecuentemente citados por McDonagh como una de sus mayores influencias (Zoglin, 1998). La obra tiene una sorprendente y costosa cantidad de violencia para el teatro, con múltiples balaceras.

Esta obra es la primera en la cual McDonagh aborda el tema de la raza, un asunto delicado para los Estados Unidos. Hilton Als (2010) del New Yorker criticó efusivamente la obra como racista y perjudicial hacia el personaje afrodescendiente de Toby, usando la masculinidad afrodescendiente, estereotipada y caricaturesca para asegurar el éxito comercial de la obra. Resalta también el uso constante de lenguaje racista como "the n word". Als afirma: "I don't know a single self-respecting black actor who wouldn't feel shame and fury while sitting through Martin McDonagh's new play..." (Als, 2010). Finalmente señala: "Like any smart immigrant, McDonagh knows that by going after Toby's otherness he becomes less of an outsider himself. This is how many people, certainly in the Republic's past, have first defined themselves as Americans." (Als, 2010)

Seven Psychopaths es su primera película ubicada en los Estados Unidos y también la más metateatral. Es sobre un escritor Irlandés llamado Martin que está teniendo problemas para escribir una película llamada *Seven Psychopaths*. Según Lonergan (2012b): “This is an example of McDonagh’s love of what he calls “the meta thing” – the tendency for his films and plays to remind the audience that what they are watching is actually a film or a play, and not the real world.” Un elemento bastante teatral que ya había desarrollado en obras de teatro como *The Cripple of Inishmaan* y *The Pillowman*. En la película los amigos de Martin raptan al perro de un gangster y este hará lo que sea para recuperarlo, juntando el estilo norteamericano de gangsters con el nivel de importancia que McDonagh siempre le da a los animales, prediciendo la popularidad del género de venganza de las mascotas en películas como *John Wick* (Stahelski, 2014). De todas sus obras McDonagh es más crítico con estas dos, las primeras en las que elige representar el imaginario norteamericano:

... *A Behanding in Spokane* is “one of my shit plays” and says of *Seven Psychopaths* that he doesn’t think it works because he was trying too hard to make a “cool film”. “It ended up like an essay about the people instead of a film. I watched *Bruges* and *Psychopaths* back to back just before making *Three Billboards*, and I realised that I was with all the characters in *Bruges*. And that was the kind of film I wanted to keep making.” (Sawyer, 2022)

Debido a que *Seven Psychopaths* no fue bien recibida por el público y la crítica, su siguiente película *Three Billboards Outside of Ebbing, Missouri* tenía mayor necesidad de ser un éxito. Sawyer (2022) la describe como un western gótico de venganza, donde la heroína, Mildred, descarga su ira contra la policía que se dedica a violentar a personas acrodescendientes en lugar de resolver el asesinato de su hija. Esta obra combina un estilo tan clásicamente norteamericano como el western con el estilo de comedia negra de McDonagh.

El elenco de la película resaltó la teatralidad de *Three Billboards*. Sam Rockwell le dijo a Martin McDonagh en una entrevista: “...and the theater informs your film work, for sure. There's no question...” (Red Carpet News TV, 2017). Igualmente la actriz que interpreta a Mildred, Frances McDormand, quien viene de una larga trayectoria teatral, resaltó la fundación teatral de todo el elenco:

Part of what made us an automatic ensemble, not just the fact that Martin had written the parts for us and also had worked with many of us, is that we all do come out of the theater. [...] So that's our foundation, and it's the best foundation for any kind of acting work. And then the fact that Martin [McDonagh] has been in rehearsal rooms, so even though he is inexperienced as a filmmaker, he's only done three films, but he's been in the room watching characters develop through an actor's process. (Red Carpet News TV, 2017)

Afortunadamente fue un éxito comercial, pero recibió algunas críticas hacia la redención del policía racista que interpreta Sam Rockwell (Sawyer, 2022). McDonagh expresa que sus personajes son contradictorios y se siguen malinterpretando sus intenciones autorales:

“I could see where that debate could come from,” he says. “But I thought it was not seeing what I see in the film. The bait in the whole idea was: what’s a villain and what’s a hero? But I don’t know. Basically, if someone’s calling your film racist, and you wrote and directed it, that means they’re calling you a racist. And I’ve always been so anti that, yes, it’s hurtful. No one wants to be called that.” (Sawyer, 2022)

Existen muchos críticos que se sienten más cómodos con McDonagh escribiendo historias irlandesas y alejadas de personajes y diálogos polémicos. Un crítico llamó a *Banshees* un retorno a su grandeza original después del terrible traspie que fue *Three Billboards* (Sawyer, 2022). McDonagh ha prohibido a compañías de teatro la edición de los diálogos de personajes que se consideran ofensivos en su obras, fuertemente en contra de la censura:

“Put a warning in the programme notes, sure, but let the character be who they are,” he says. “Trust your audience to have the intelligence to know I’m not using these words. Characters need to be whatever they need to be. If they’re nice, fine. If they’re homophobic, you’ve got to know it’s the character. If there are racist words, then that’s to show an audience that this part of Ireland is racist. Or we’re going in a direction of a bland, inoffensive nothingness.” (Sawyer, 2022)

5. Lo cinematográfico en *The Cripple of Inishmaan*

La influencia del cine en la obra teatral de Martin McDonagh ha sido explorada por múltiples críticos y estudiosos. Laura Eldred (2007) compara varias de sus obras de teatro con películas de terror clásicas. Ella esboza paralelos entre *The Beauty Queen of Leenane* y *Psycho* (Hitchcock, 1960), *The Lonesome West* y *What Ever Happened to Baby Jane?* (Aldrich, 1962), *A Skull in Connemara* y *Seven* (Fincher, 1995), y entre *The Lieutenant of Inishmore* y las películas slasher de los setentas y ochentas.

McDonagh no solamente tiene estas claras influencias en sus obras, sino que explícitamente cita el cine, la televisión y grabaciones de obras de teatro como sus principales fuentes de inspiración, pero también sus maestros en el arte de contar historias. Él menciona el impacto formativo que tuvo ver películas de Martin Scorsese como *Taxi Driver* (1976), *Mean Streets* (1973) y *Goodfellas* (1990), además de obras de teatro en la BBC como *The Birthday Party* (1959) y *The Dumb Waiter* (2013) de Harold Pinter (O’Toole,

2006). Sobre *Lieutenant*, McDonagh expresó que su objetivo era llevar “as much John Woo and Sam Peckinpah into the theater as possible” (Lonergan, 2007, p.154). Él también ha citado a Quentin Tarantino y Terrance Malick como sus influencias (Lonergan, 2007, p.154). A parte de su clara afinidad por el cine, McDonagh además afirma haber sido moldeado sustancialmente por la televisión, sobre todo telenovelas australianas e inglesas, como *Neighbours* (1985 - actualidad) y *Eastenders* (1985 - actualidad) (O’Toole, 2006).

Sin embargo, él no solamente admiraba el cine y la televisión, también tenía cierto desdén por el teatro. Según Jack Bradley², en una entrevista que le hace a Martin McDonagh, él dijo que casi no va al teatro: “I don’t go to the theatre much, so I write the kinds of plays that I’d like to see if I did go”. Bradley cree que juzgando por la estructura de *The Cripple of Inishmaan* seguramente va al teatro más de lo que dice. En una entrevista con Fintan O’Toole (1997), después del significativo éxito que tuvo la trilogía de Leenane, expresó que el teatro era el menos interesante de las artes, inferior al cine y la televisión, y que su éxito como dramaturgo le parecía extraño porque él llegaba al teatro con poco respeto por este. En el 2006 también anunció que no tenía la intención de escribir más teatro, significando un paso definitivo al cine, lo cual terminó por no cumplirse, con *A Behanding in Spokane* (2010), *Hangmen* (2015) y *A Very Very Very Dark Matter* (2018) siendo escritas posteriormente a esta afirmación (O’Toole, 2006).

Stage plays, though, were something of a last resort. "I always thought theatre was the least interesting of the art forms. I'd much rather sit at home and watch a good TV play or series than go to the theatre. I only used to go to see plays with film stars in them. I think the first play I ever saw, and still probably the best, was David Mamet's *American Buffalo* with Al Pacino... I could name every single play I've ever seen even now, because there's only about 19 or 20, and two of those are my own." (O’Toole, 1997) He may know that he is a potentially great playwright, but he is not sure if that is, after all, such a great thing: "To be in this position is strange because I'm coming to theatre with a disrespect for it. I'm coming from a film fan's perspective on theatre." (O’Toole, 1997)

Dentro de este atípico perfil del dramaturgo amante del cine y crítico con el teatro nacen todas sus obras teatrales, siete de ellas escritas en 1994, las trilogías de Leenane y de las islas de Aran (*The Banshees of Inisher* nunca se publicó o se puso en escena), y *The Pillowman* (O’Toole, 2006). Dentro de estas es tal vez *The Cripple of Inishmaan* la que más influencia del cine tiene, además de tratar directamente con la temática del cine.

² Entrevista llevada a cabo por Jack Bradley y publicada en el programa de mano de la producción del Royal National Theatre de *The Cripple of Inishmaan* en 1997, conseguido a través del National Theatre Archive en Londres en diciembre de 2024.

Esta es una obra de teatro estrenada en 1997 en el Royal National Theatre en Londres. Ubicada en la isla remota de Inishmaan en la costa este de Irlanda en 1934, es una extraña historia tragicómica dentro de la gran tradición del storytelling irlandés. Cuando los isleños se enteran de que el documental de Hollywood *Man of Aran*, el cual retratará su forma de vida, se rodará en la isla vecina de Inishmore, quien más deseos tiene de participar en el rodaje es Cripple Billy, un joven con discapacidad física que quiere romper con su tediosa vida (McDonagh, 2012). La obra tiene alusiones claras al cine, representando a Hollywood y al documental real *Man of Aran* (Flaherty, 1934), pero también tiene elementos cinematográficos formales como la distancia que recorre, la cantidad de escenas, y hasta la escenografía de la primera representación.

Según Lonergan (2012a, p.60) este tipo de historia de forasteros llegando a un pueblo para contar la historia de los locales ya ha sido representada muchas veces, tanto en el teatro como en el cine y la televisión. También la historia de actores que aspiran a tener éxito y se van a la gran ciudad para lograrlo es muy común en el cine de Hollywood. Asimismo, las historias de personas del campo que terminan siendo más listas que los visitantes es una característica recurrente del teatro irlandés igualmente.

It's a tale we've have heard before, both before and after the premiere of McDonagh's play in early 1997. It's appeared in many Irish plays, from Dennis Johnston's *Storm Song* in 1934 to Marie Jones's *Stones in His Pockets* in 1996 and 1999; it's featured in at least two different episodes of *The Simpsons*; and it's a major element of David Mamet's 2001 film *State and Main*, while McDonagh's own first film, *In Bruges*, takes up where *Cripple* leaves off, giving us a film that happens on the fringes of a film set. And of course, there are dozens (perhaps hundreds?) of Hollywood films about aspiring actors who achieve success against the odds, while stories about country dwellers who outwit visitors from the city have been a recurring feature of Irish theatre at least since the time of Goldsmith and Sheridan, if not earlier. (Lonergan, 2012a, p.60)

Eldred (2007) también hace una clara comparación entre *Cripple* y *Freaks* (Browning, 1932), no solamente por el título y la contraposición de la discapacidad de Billy con el resto de los personajes, sino también porque lo que se debe temer no es lo diferente si no lo bello, ejemplificado con la dureza y violencia del personaje de Helen (Eldred, 2007). El personaje de Bobby además hace una referencia explícita a un personaje de *Freaks* cuando dice: "I did see a film there one time with a fella who not only had he no arms and no legs but he was a coloured fella two" (McDonagh, 2013, p.25). Ian Butler, describe *Freaks* como: "It is the ordinary, the apparently normal, the beautiful which horrify - the monstrous and distorted which compel our respect, our sympathy, ultimately our affection. The visible beauty conceals the unseen evil, the visible horror goodness." (Hawkins, 2000, p.52). Eldred (2007, p.115) establece el mismo argumento, en *Cripple* nuestras simpatías

están con Billy, quien es contrapuesto con sus padres asesinos y la crueldad de Helen y los otros isleños.

The Cripple of Inishmaan ha sido duramente criticada por su representación de la discapacidad y la identidad irlandesa. O'Sullivan (1997) diferencia la obra de cualquier otra obra de teatro jamás escrita por esta razón:

You could get the impression from the title and the poster advertising the play that it's a deep and dark work, one that will plumb the depths of the human condition a la Friel or Ibsen. But apart from the fact that it parodies *Riders of the Sea*, *The Playboy of the Western World* and *Waiting for Godot*, it's completely different to any play ever written... Disability, old age, death, men, women - nothing is spared. Fun is even poked at our Irish inferiority complex. Johnnypateenmike brings news that a German has come to live in Ireland. "Ireland mustn't be a bad place if a German wants to live here," he decides... On second thought, it does actually plumb the depths of the Irish psyche and yes, we're all mad. (O'Sullivan, 1997)

Sin embargo, esta también ha sido defendida por esas mismas representaciones. The Disability Times (1997) expresó: "There is nothing offensive about *The Cripple of Inishmaan*". Igualmente Mulholland (1997) publicó una carta en The Times donde refutó una crítica negativa hacia la obra en cuanto a cómo mostraba la discapacidad:

Sir, I was astonished to read ("A ripple of disapproval", Arts, November 28) that Martin McDonagh's play *The Cripple of Inishmaan*, has been criticised for its alleged hostility to handicapped people and for the fact that the principal part was not given to a handicapped person. In my view, McDonagh is holding up to us, as in a mirror, attitudes which undoubtedly exist. He is not condoning them, he is asking us to make our own judgement. He asks us to acknowledge the gists and sensitivities of handicapped people instead of ignoring or dismissing them. Martin McDonagh's particular gift is to expose the cruelty and giftedness below the surface of events and conversation, the tragedy lurking beneath the trivialities and to depict powerfully the insensitivity and goodness of ordinary people. Incidentally, I found the name of the handicapped players' group, the Tottering Biped Company, much more offensive than anything in McDonagh's play. (Mulholland, 1997)

Las tres islas de Aran, Inishmaan, Inishmore e Inisheer, dieron pie a una trilogía (Lonergan, 2012a, p.60). *Cripple* es la primera obra de teatro de la trilogía de las islas de Aran, seguida por *The Lieutenant of Inishmore* estrenada en 2001 en la Royal Shakespeare Company en Stratford-upon-Avon, después de haber sido rechazada por otros teatros por años por su nivel de violencia y por potencialmente amenazar el proceso de paz entre Irlanda e Irlanda del Norte, conocido como "The Troubles". Trata sobre Pádraic, un teniente torturador del Irish National Liberation Army (INLA) cuyo gato es asesinado y busca al culpable para cobrar venganza (McDonagh, 2001). Esta es la primera obra de McDonagh, tanto en teatro como en cine, donde un dueño trata de vengar a su mascota, como luego repite en *Seven Psychopaths* y *The Banshees of Inisherin*.

The Banshees of Inisherin iba a ser la tercera obra de teatro de la trilogía, pero por muchos años McDonagh dijo que la idea era bastante mala y la obra nunca se publicó o produjo (Lonergan, 2012a). Años después la trilogía se cierra con la película *The Banshees of Inisherin*, pero según Knight Hall, la agente de McDonagh, esta no tiene ninguna relación con la historia planteada en la obra de teatro de nombre similar.

5.1. Tratamiento del cine y el storytelling

Cripple tiene una explícita relación con Hollywood por la producción de cine que llega a la isla, en la cual Billy quiere ser contratado como actor, pero también es una expresa crítica a *Man of Aran*, un documental de las Islas de Aran del norteamericano Robert Flaherty de 1934 (Lonergan, 2012a). El documental comienza con el siguiente texto sensacionalista:

The Aran Islands lie off Western Ireland. All three are small... wastes of rock... without trees... without soil... In winter storms they are almost smothered by the sea... which, because of the peculiar shelving of the coastline, piles us into one of the most gigantic seas in the world. In this desperate environment the Man of Aran, because his independence is the most precious privilege he can win from life, fights for his existence, bare enough though it may be. It is a fight from which he will have no respite until the end of his indomitable days or until he meets his master, the sea. (Flaherty, 1936, 1:32 min)

El documental claramente quiere explotar las dificultades de los isleños y lo difícil que es su vida debido a los elementos de la naturaleza. Sin embargo, el enfoque no fue lo único problemático, Flaherty manufactura casi todas las situaciones del documental. La familia representada no es real, son personas de la isla escogidas individualmente para la película. Los sujetos además fueron expuestos a distintos peligros para la construcción del drama, como entrar repetidas veces a altamar con un pequeño bote en momentos de oleaje peligroso en medio de una tormenta y también cazar un tiburón. Los isleños no cazaban tiburones hace generaciones y Flaherty tuvo que traer personas de fuera de la isla para enseñarles a hacerlo y poder filmarlo (Lonergan, 2012a).

La película que se va a filmar durante *Cripple* es ese mismo documental, por el cual todos los locales están emocionados. Hollywood ha llegado a la isla y con este la oportunidad de salir y de ser parte de contar su propia historia. Estados Unidos se representa como una tierra prometida e Irlanda como un lugar al que sorprende que la gente quiera visitar. Tanto en *Cripple* como en *Lieutenant* hay una fuerte crítica a Hollywood con diferentes enfoques, en *Cripple* mostrando el lado engañosamente glamoroso y en *Lieutenant* el más peligroso:

In fact, one key difference between *Cripple* and *Lieutenant* is the impact of cinematic culture on each play's characters. In *Cripple*, the Hollywood film crew seemed glamorous because they were inherently different from the islanders, but the *Lieutenant* gives us people whose lives are so saturated in pop culture that they behave like characters in Hollywood blockbusters. (Lonergan, 2012a, p.73)

McDonagh ha sido frecuentemente comparado con Tarantino. Se dice que él hizo por el teatro de los noventa lo que Tarantino hizo por el cine de los noventa, dos creadores posmodernos que fusionan los referentes de la alta y baja cultura (Lonergan, 2012a, p.xiv). Sin embargo, en *Lieutenant* McDonagh no hace uso de la violencia hollywoodense para la diversión del público, sino para criticarla por sí misma y su influencia en el INLA, a través de Pádraic, un teniente de la organización. Lonergan (2012a) compara la caracterización de Pádraic con numerosos referentes icónicos del cine de acción y crimen:

This difference is most evident in the presentation of the play's protagonist "Mad" Pádraic. He shoots at point-blank range, using two guns in the style of Keanu Reeves in *The Matrix* (1999), or of Nicolas Cage and John Travolta in John Wu's *Face Off* (1997). Like a sheriff in an old-fashioned Western, Pádraic confronts his enemies at high noon; those enemies camp out on the roadside by night, eating beans from a can like old-fashioned cowboys. And like the crazed Mister Blonde in Tarantino's *Reservoir Dogs* (1992), Pádraic traps one of his victims in a warehouse and tortures him with a cut-throat razor. (Lonergan, 2012a, p.73)

McDonagh no solamente critica a Hollywood y a Flaherty, sino también a todas las formas de representación que reclaman ser auténticas. *Cripple* nunca presenta una sola versión de los hechos. La forma en la que murieron los padres de Billy tiene varias versiones, Johnny, el chismoso de la isla, le dice a Billy que se suicidaron para que Billy pudiera tener el dinero del seguro de vida para su tratamiento médico. El doctor, el más honesto de la obra, le dice a Billy que sus padres no eran buenas personas. Al final, las tías discuten sobre si decirle a Billy que en realidad sus padres lo iban a matar y fue Johnny quien lo salvó. No obstante, esta última historia es contada a las tías por Johnny, quien para el final de la obra claramente no es una persona de fiar.

Billy, el personaje más noble de la obra, también se inventa historias, le dice a Bobby que tiene tuberculosis y que le queda poco tiempo de vida para que lo lleve en su bote a la audición, mentira por la cual luego recibe una paliza por parte de Bobby. Hay una ironía macabra en esta mentira porque al final parece que Billy ha contraído tuberculosis (Lonergan, 2012a). Según Lonergan (2012a, p.67): "In the *Cripple of Inishmaan*, we learn something true about the characters based on the lies they choose to tell - and the lies they choose to believe about themselves". Con todas estas versiones contradictorias, McDonagh nos invita a criticar toda historia que se presente como verdadera:

It is a damning critique of Flaherty's documentary, which is attacked for misrepresenting life on the Aran Islands. Yet rather than presenting an alternative vision of that life - rather than revealing the "truth" - McDonagh instead criticises all forms of representation that lay claim to be authenticity, emphasizing instead the importance of storytelling. He thus highlights the subtle differences between terms that are often considered synonymous: the truth, the real, the factual and the authentic. And he suggests that this self-evidently fictional play might be closer to the truth than other forms of cultural expression, such as journalism, history, national mythology, folk customs and even religious scripture. (Lonergan, 2012a, p.61)

Cripple también invita a la audiencia de cine a ser receptores críticos, trasladando la responsabilidad de la obra de las intenciones del creador a la recepción del público (Lonergan, 2012a, p.72). *Man of Aran*, la película que tanto emocionaba a los isleños antes de verla, es mostrada en un proyector en la escena ocho y recibida con burlas y críticas, sobre todo con escepticismo sobre la escena del tiburón, expresando que ninguno ha visto un tiburón en Irlanda y sobre todo se encuentran en Estados Unidos. El imaginario del documental es norteamericano no irlandés, haciendo homenaje a *Moby Dick* (1851) y anticipando *The Old Man and the Sea* (1952) y *Jaws* (1975) (Lonergan, 2012a).

En el documental, Maggie Dirrane, quien interpreta a la madre, es el punto de vista del espectador, se la ve constantemente mirando tanto al bote en la tormenta como a la caza del tiburón. Con esta técnica Flaherty da a entender que no es su perspectiva la que muestra si no la vida como Maggie la ve, lo cual sabiendo su manipulación de los hechos es bastante engañoso (Lonergan, 2012a). McDonagh usa ese recurso para subvertir la manipulación de la audiencia de Flaherty, mostrando a los isleños mirando la película de manera crítica:

But McDonagh instead uses the islanders' critical distance from the film as a way of warning us not to accept everything we see uncritically. The "audience" in *Man of Aran* (that is Maggie) is passive, accepting and mute; the "audience" onstage in *Cripple* is active, unruly, outspoken and unwilling to allow an outsider to represent them falsely. (Lonergan, 2012a, p.64)

La escena previa a la proyección da a entender que Billy ha muerto pero luego aparece por detrás del proyector, demostrando que lo que vimos anteriormente era una actuación, un ensayo de Billy para su audición. Según Lonergan (2012a, p.65): "So what we had taken for "the real" was in fact (at least) four times removed from the real: a rehearsal for an audition for a performance of a script that would be made into a film that will mediate the real world through art." Luego Bobby golpea a Billy brutalmente con un tubo metálico por haberlo engañado y en varias producciones este acto violento es enmarcado por la pantalla de proyección. En la producción de 2008 del Druid Theatre la pantalla se ve manchada con

la sangre de Billy, enlazando las manipulaciones de Billy con las de Flaherty (Lonergan, 2012a, p. 66).

La última estocada de McDonagh contra Hollywood es decidir que Billy regrese a Irlanda, no solamente porque no triunfó en los Estados Unidos, sino también porque para él se ha destruido la idea de Hollywood como la tierra prometida, finalmente no le parece mejor que Irlanda. Le creamos o no a Billy sobre su razón para volver, sabiendo que ninguna versión es la verdad en esta obra, *Cripple* es la historia de dos Billys:

Perhaps, then, the difference could be characterised (if a little glibly) as a tale of two Clavens. In *Cripple*, Billy Claven yearns to escape to Hollywood but, having experienced American culture first hand, decides to return home because he realises America is 'just the same as Ireland really'. (McDonagh, 2012, p.64; Lonergan, 2012a, p.74-75)

McDonagh critica los mitos que fabrica Hollywood, en los que representa erróneamente a personas de otras culturas, pero también es muy crítico con Irlanda, la cual es conocida por contar historias y crear mitos. El chisme o los mitos es el principal entretenimiento de los isleños y todos participan. En los años treinta en la isla, Johnny cumple la función que hoy en día cumplen las películas y las series para muchos diariamente, y cobra por ello. Según Lonergan (2012a, p.69): "McDonagh's harshest satire is for the Irish propensity towards myth-making... McDonagh juxtaposes the illusion that Ireland is a friendly place against the reality that Johnny sees Billy's possible terminal illness as a story that he can spread around the island for financial gain". Sin embargo, es en *Lieutenant* donde McDonagh explora el verdadero peligro de esta creación de mitos:

Both of McDonagh's Aran Islands plays attack the use of popular culture to glamorise Irish life. But what is challenging about *Lieutenant* is that here the myth-making is by the Irish themselves - and it has consequences that are far worse than anything Robert Flaherty ever did." (Lonergan, 2012a, p.75)

The Pillowman es clave para entender el tratamiento del storytelling de McDonagh. Katurian, el protagonista escritor expresa: "The first duty of a storyteller is to tell a story, or was it the only duty of a storyteller is to tell a story?" (McDonagh, 2003, p.7). Él usa esta frase para defenderse sobre el efecto que han tenido sus historias, alguien las está imitando y matando niños en las formas que él describe en estas. Con esta declaración Katurian se libra de cualquier responsabilidad que tenga sobre sus lectores. Esta frase podría también ser una defensa de McDonagh quien ha sido frecuentemente criticado por las reacciones de su público con respecto a sus obras, tanto por las irlandesas como *Lieutenant*, como

por las americanas como *A Behanding in Spokane* y *Three Billboards* (Lonergan, 2012a, xv-xvii).

Al final de *The Pillowman*, Michal, el hermano de Katurian que cometió los crímenes, decide no suicidarse de niño como el monstruo, llamando The Pillowman, le aconseja porque si eso sucede su hermano nunca escribirá las historias. La última frase de Michal es: "Well, I think we should probably just keep things the way they are, then, with me being tortured and him hearing and all that business, 'cos I think I'm going to like my brother's stories. I think I'm going to really like them." (McDonagh, 2003, p.98). McDonagh valora el contar historias por encima de la verdad en *Cripple*, y por encima de la vida y el sufrimiento en *The Pillowman*.

McDonagh también propicia el uso de la fabulación por encima del uso de la vida de uno como material de escritura, el mito por encima de la verdad. Katurian critica explícitamente la escritura autobiográfica, e inmediatamente menciona su única historia de este tipo, resaltando la ironía. Coincidentemente la película que McDonagh considera la peor de su obra es *Seven Psychopaths*, la más metateatral, donde el protagonista es un guionista irlandés en Estados Unidos llamado Martin. *The Pillowman* levanta la duda de cuántas de las exclamaciones del escritor Katurian, también son sujetas por McDonagh.

Aún cuando McDonagh nos presenta la verdad esta debe ser interpretada, lo cual evidencia al principio de *Cripple* advirtiendo no creer todo lo que se lee en los periódicos, técnicamente el medio más objetivo de comunicación de la información (Lonergan, 2012a, p.67). Cuando Johnny lee sobre el ascenso de Hitler al poder en el periódico dice "Ah he seems a nice enough fella, despite his moustache. Good luck to him" (McDonagh, 2013, p.37). Los isleños también malinterpretan hechos incorrectamente en sus supersticiones. Bobby piensa que una persona con discapacidad en un bote es mala suerte, porque una vez un bote que llevaba a uno se hundió, sin pensar en el hecho de que el conductor se llamaba Poteen Larry, dando indicios de que fue el alcoholismo del conductor el culpable de hundir el bote (Lonergan, 2012a, p.67).

McDonagh también demuestra que una historia bien contada tiene más poder que una verdad mundana (Lonergan, 2012a; p.66). La mentira de Billy sobre tener tuberculosis termina siendo verdad para el final de la obra:

The irony, of course, is that Billy's lies turn out to be true: in the play's final scene, the doctor tells him that he probably does have tuberculosis – though, in common with almost every

other piece of information in the play, the doctor's diagnosis is uncertain. Billy's reaction is rather muted: 'That's a coincidence,' he says 'quietly' (69). Here again we find faint echoes of Synge, whose Christy Mahon became a 'mighty man' from the 'power of a lie': in both *Cripple* and *The Playboy of the Western World*, a well-told story has more power than a mundane truth. (Lonergan, 2012a; p.66)

Después de tantas versiones y narradores poco fidedignos, McDonagh nos muestra que la búsqueda de la verdad siempre acaba en frustración, "the best we can hope for is a more satisfying revision of an earlier fiction - whether that revision is a more credible version of the story of Billy's parents or McDonagh's response to Flaherty's depiction of the Aran Islands." (Lonergan, 2012a, p.71). Sin embargo, *Cripple* muestra el gran valor de las historias y que a pesar de no ser verdaderas estas pueden revelar verdades y ofrecer consuelo:

She [Eileen] suggests that some day they must tell Billy the true story about his origins. Those words seem contradictory: a story by definition is usually seen as untrue. But the play shows that a work of fiction can reveal a truth - even if that truth is only that the storyteller means to be kind... The play thus has a double function: it attacks Hollywood for misrepresenting reality, but then celebrates the role of the artist-storyteller in providing solace from reality. (Lonergan, 2012a, p.71-72)

5.2. Motor de la historia: acción

The Cripple of Inishmaan hace avanzar la historia por medio de acciones, es la trama la que provoca el avance de la historia (plot-driven), en mayor medida que a través del diálogo o el desarrollo de personaje (character-driven). Billy va a la audición de *Man of Aran*, mintiéndole a Bobby sobre tener tuberculosis para que él acceda a llevarlo a Inishmore en su bote. Billy se va a Hollywood para una prueba de cámara, allí se ve lo ve toser sin cesar en su pequeña habitación, dando a entender que ha muerto. Después de que los isleños ven la película de *Man of Aran*, Billy retorna, habiendo fracasado como actor en Hollywood. Aquí se esclarece que la escena anterior era Billy preparándose para la audición, resaltando el engaño dramático (misdirection) de presumir su muerte. Luego Bobby le da una paliza a Billy con un tubo de metal por haberle mentido sobre estar enfermo. Finalmente Billy pone latas de arvejas en un saco y lo ata a una de sus manos, indicando que se va a suicidar en el mar como sus padres, pero Helen llega, lo besa y se va. Billy desata el saco y pone las latas de vuelta en la tienda, demostrando que ha cambiado de opinión. No obstante, la obra termina con él tosiendo sangre, representando que su mentira se volvió verdad y morirá de tuberculosis.

McDonagh, quien rara vez abusa de las acotaciones, hace uso clave de estas en *Cripple*. En la siguiente acotación Billy reaparece, marcando una acción decisiva para la trama, la cual además es bastante cinematográfica, encuadrando a Billy a través de la pantalla del proyector: "The film winds out, leaving the screen blank. A light goes on behind it, illuminating the silhouette of Cripple Billy on screen, which only Kate sees. She stands and stares at it." (McDonagh, 2012, p.61). Igualmente la última acotación cambia el rumbo de la historia tres veces: con el beso, el cambio de opinión de Billy sobre suicidarse, y la tos sangrienta que indica la tuberculosis.

Helen kisses **Billy** briefly, winks at him, and pulls the door behind her as she exits. **Billy** is left standing there stunned a moment, then remembers the sack tied to his hand. Pause. He unties it, replaces the cans on the shelves and hangs the sack back up on the wall, stroking it a moment. He shuffles over towards the back room, smiling, but stops as he gets there, coughing heavily, his hands to his mouth. After the coughing stops he takes his hand away and looks down at it for a moment. It's covered in blood. **Billy** loses his smile, turns the oil lamp down and exits to the back room. Fade to black. (McDonagh, 2012, p.82)

Cada paso de la historia es catalizado por acciones, principalmente las de Billy. La obra también cuenta con el clásico diálogo de McDonagh y por medio de este hay un exceso de información, diferentes versiones de las mismas historias son contadas, sobre todo acerca de cómo murieron los padres de Billy. En una obra que trata sobre quién cuenta y cómo se cuenta cada historia, las acciones que vemos son las únicas en las que podemos confiar como público, ya que la veracidad de lo que todos los personajes dicen está siempre puesta en cuestión.

McDonagh describe sus películas previas a *The Banshees of Inisherin* como impulsadas por la trama (plot-driven), una táctica más frecuente en las películas taquilleras (blockbusters), mientras *Banshees* es un estudio de personajes (character-driven) (JOE.ie, 2022). Lo mismo se podría decir sobre *Cripple* en relación a la trilogía de Leenane. Las obras de la trilogía le dan más importancia al diálogo y también a las cartas recitadas en voz alta, son estos los elementos que hacen avanzar la historia mayormente. Tiene sentido que para una obra que deconstruye la manera de contar historias de Hollywood el formato de la obra imite el de películas taquilleras, haciendo coincidir la forma con el fondo.

Las otras obras de teatro de McDonagh también están impulsadas por la trama, o combinan trama y diálogo. *The Pillowman* se enfoca principalmente en el diálogo y en contar las historias de Katurian de manera oral, para terminar con una serie de acciones consecutivas: la muerte de Michal (final del acto 2), la llegada de la niña muda (acto 3) y la ejecución de Katurian (final del acto 3). *The Lieutenant of Inishmore* y *A Very Very Very Dark Matter*

tienen un formato más cinematográfico, también impulsadas por la trama y las acciones de sus personajes, con mucha acción y violencia en ambas.

5.3. Escala: número de personajes, ubicaciones, tiempo y expansión de la historia

The Cripple of Inishmaan tiene una escala cinematográfica, en cuanto a personajes, ubicaciones y la expansión de la historia. Para ser una obra de teatro, esta tiene bastantes personajes, con nueve: Kate, Eileen, Johnny, Billy, Bartley, Helen, Bobby, Doctor, Mammy (McDonagh, 2012). En cambio, la trilogía de Leenane toma un acercamiento más tradicional de contar con cuatro personajes por obra, igual que *Betrayal* de Harold Pinter (McDonagh, 1999; Pinter, 1978). De las obras irlandesas de McDonagh, y todas las que fueron escritas durante los noventa, esta es la que tiene la mayor cantidad de personajes, solo sobrepasada posteriormente por *A Very Very Very Dark Matter* y *Hangmen*, ambas con quince personajes y escritas después de que McDonagh comenzara su carrera cinematográfica (McDonagh, 2018; McDonagh, 2015).

El teatro tradicional del siglo XX, el cual contiene importantes componentes de teatro costumbrista, solía ubicar las obras de teatro en una sola ubicación o en unas pocas para otorgar facilidad de producción. Ambas *All My Sons* (1947) y *A View From The Bridge* (1955) de Arthur Miller suceden en un solo espacio, un jardín y una casa respectivamente. Otras directamente referencian el monoespacio donde la historia se lleva a cabo, como *La Casa de Bernarda Alba* (García Lorca, 1936).

Cripple cuenta con bastantes ubicaciones para una obra de teatro, con cinco: la tienda, la costa de la isla, la casa de Johnny, el cuarto de hotel de Hollywood de Billy y la iglesia. La obra no solamente no se ubica en un solo espacio sino que también es bastante expansiva en su historia. Billy va de la isla de Inishmaan a la de Inishmore para participar en un casting, luego se muda a Hollywood, y finalmente regresa a Inishmaan. La obra abarca meses de duración. Esta travesía se asemeja más a la de una película que a la de las historias más insulares que suele contar el teatro tradicional, el cual frecuentemente representa un evento aislado como una cena o una fiesta, como en *The Birthday Party* (Pinter, 1957). Otras obras de teatro convencionales suceden a lo largo de una sola noche en el mismo lugar, como *American Buffalo* (Mamet, 1975).

5.4. Estructura: número de escenas, tiempo y tipos transiciones

McDonagh suele usar escenas en vez de actos, con siete como promedio en toda su obra teatral y con nueve como el número que más se repite, tanto en *The Cripple of Inishmaan*, como en *The Beauty Queen of Leenane* y *The Lieutenant of Inishmore*. En las nueve escenas de *Cripple* el lugar cambia constantemente, con la tienda de las tías siendo la única que aparece más de una vez.

Según McKee (2021) una película suele tener entre cuarenta y sesenta escenas, con lo cual nueve escenas son muy pocas. Sin embargo, nueve escenas es bastante para el teatro tradicional del siglo XX, el cual contiene importantes componentes de teatro costumbrista. Muchas de estas obras sirvieron de referencia para McDonagh, como las de Pinter y Mamet. Estas obras normalmente están estructuradas en actos, y estos suelen ser dos, tres o cinco. De las obras del siglo XX mencionadas en el capítulo previo, *All My Sons* (Miller, 1947), *La Casa de Bernarda Alba* (García Lorca, 1936) y *The Birthday Party* (Pinter, 1957) tiene tres actos; y *A View From The Bridge* (Miller, 1955) y *American Buffalo* (Mamet, 1975) cuentan con dos actos. Por lo tanto podemos concluir que este número de escenas coloca a *Cripple* en un punto intermedio entre teatro y cine, pero más cerca al teatro.

Durante su carrera teatral más reciente McDonagh ha comenzado a estructurar sus obras en actos o partes con mayor frecuencia, como en *A Very Very Very Dark Matter* y *Hangmen*, ambas con dos actos. *The Pillowman* es la única con tres actos, con dos escenas por acto en los primeros dos y solo una escena en el último. Esta además es bastante cinematográfica al contar con una analepsis (flashback) y una representación de una de las historias de Katurian. La historia principal del interrogatorio de Katurian y Michal es cortada al final del acto uno con una analepsis de cómo los padres de ambos torturaban a Michal y Katurian lo escuchaba (McDonagh, 2003, p.31). Igualmente al final del segundo acto, después de que Katurian mata a Michal, la historia es nuevamente cortada por una representación de "The Little Jesus", uno de los cuentos de Katurian que ha sido mencionado varias veces a lo largo de los dos primeros actos (McDonagh, 2003, p.67). Este formato de tener una historia lineal que es seccionada por escenas cortas con información clave del pasado es bastante cinematográfico. *The Pillowman* parece tener una historia lineal tradicional, pero estas escenas seccionadoras te llevan a un lugar cinematográfico con otra concepción del tiempo, además de resaltar el dramatismo al final de cada acto.

La exploración del manejo del tiempo ha sido significativamente desarrollada en el teatro, pero usualmente de maneras más teatrales que serían complicadas de recrear en el cine. Ambiciosamente *Los Años* (Pensotti, 2023) y *Anatomy of a Suicide* (Birch, 2021) muestran distintas épocas que se representan simultáneamente en el escenario, ocasionalmente sobreponiendo los diálogos de múltiples personajes, evidenciando el artificio. La película *500 Days of Summer* (Webb, 2009) muestra la expectativa y la realidad de manera simultánea a través de un encuadre dividido por la mitad, pero el diálogo es secundario, las imágenes son el principal elemento para contar la historia. En *Memento* (Nolan, 2000) el protagonista pierde la memoria cada día y las escenas son presentadas como lineales, para luego revelar que han sido mostradas atemporalmente, combinando forma y fondo. *The Pillowman* evoca un tipo de manipulación temporal más cinematográfica que teatral. *Cripple*, a pesar de representar una travesía cinematográfica que abarca meses y dos continentes, se representa de manera lineal, similar a obras de teatro y películas convencionales.

Mientras avanza la carrera de McDonagh sus transiciones se vuelven más cinematográficas. En *The Pillowman* la diferencia entre la historia principal y las escenas seccionadoras es significativa, la primera se desarrolla en la realidad y las escenas en un campo onírico de cuentos macabros. Posteriormente en *A Very Very Very Dark Matter*, McDonagh explicita aún más su influencia cinematográfica. La escena nueve culmina con esta acotación: "Marjorie takes a deep breath shutting her eyes tight, the concertina is at its widest note, and just as the red men are about to shoot, we freeze this image in a Goya-like tableau... Blackout." (McDonagh, 2018, p.46). Esta paralización de una imagen de acción dramática, con el posterior corte a negro, es extremadamente común en el cine. También demuestra una creación de la historia a partir de imágenes, no de palabras, referenciando que el retrato inmovilizado es como un tablado de Goya.

Esta entrada del cine a nivel de transiciones en las obras de teatro de McDonagh no es tan obvia en *Cripple* a nivel dramático. Sin embargo, lo cinematográfico de la obra inspiró al director de la producción de 1997 Nicholas Hytner y al escenógrafo Bob Crowley a crear transiciones que evocan un set de Hollywood. La escenografía se compone de paneles torcidos que forman los espacios, estos tienen ruedas y al ser girados o retirados forman nuevos espacios, resaltando la artificialidad Hollywoodense de la producción. Las transiciones y los cambios de escenografía no se dan en la oscuridad, estos son mostrados para resaltar este aspecto. En la escena siete, cuando se presume la muerte de Billy en Hollywood, se muestra una habitación pequeña con un fondo artificial de atardecer naranja

plagado de palmeras, nuevamente sugiriendo una relación con un set y resaltando la artificialidad del cine (Hytner, 1997).

5.5. Violencia explícita en escena

The Cripple of Inishmaan es una obra de teatro plagada de violencia. En la segunda escena Helen entra a la tienda de las tías de Billy y golpea a su hermano Bartley en el estómago, luego Eileen golpea a Billy en la cabeza por decir que quiere ir a Inishmore a audicionar (McDonagh, 2012, p.10-20). En la escena seis, Helen rompe tres huevos en la frente de Bartley, como analogía de lo que Inglaterra le hace a Irlanda (McDonagh, 2012, p.50). Al final de la escena ocho, después de la proyección de la película de *Man of Aran*, Bobby le da una paliza a Billy por haberle mentido: “Billy covers up as the pipe scythes down. Blackout, with the sounds of Billy’s pained screams and the pipe scything down again and again.” (McDonagh, 2012, p.67). McDonagh indica que la paliza sucede en la oscuridad y solo se oyen sonidos, pero en varias producciones este acto violento es visto. En la producción de 2008 del Druid Theatre la pantalla de proyección se mancha con la sangre de Billy (Lonergan, 2012a, p. 66). Ni siquiera los actos amables están libres de violencia, debido a que justo antes de besar a Billy, Helen presiona su herida vendada para indicar que no se ha ablandado y que sigue siendo violenta (McDonagh, 2012, p.82).

La representación explícita de la violencia es escasa en el teatro convencional que la suele segregar fuera de escena. En *Edipo Rey* (Sofocles, 2006, p.93) no se ve el momento final en el cual se saca los ojos, un sirviente lo cuenta. Igualmente, en *La Casa de Bernarda Alba* (García Lorca, 1997, p.206) el suicidio de Adela tampoco se ve. Una y otra vez el teatro opta por esconder la violencia, para darle más peso que mostrándola de manera artificial.

Aún con la violencia sostenida de *Cripple*, esta no es la obra más violenta de McDonagh. *The Pillowman*, *The Lieutenant of Inishmore* y *A Very Very Very Dark Matter* cuentan con escenas mucho más sangrientas. En *A Very Very Very Dark Matter*, Dirk y Barry son dos personajes a los que se refieren como “the bloody Belgians”, enteramente cubiertos en sangre, simbolizando el genocidio de diez millones que llevan a cabo los belgas en el Congo. En *The Pillowman* las acotaciones explicitan que algunas de las historias macabras de Katurian se deben representar, como:

The dreadful details of the following are all acted out on stage.

Her foster-mother embedded in the daughter's head a crown of thorns made of barbed wire, because she was too lazy to make a proper crown of thorns, while her foster-father whipped her with a cat o' nine tails, and after an hour or two of that, they asked her, when she regained consciousness... "Do you still want to be like Jesus?" And, through her tears she said, "Yes, I do". (McDonagh, 2003, p.67).

Es curioso lo explícita de la violencia en el teatro de McDonagh, cuando en su cine es escasa, sin que nunca falte la acción igualmente. *Three Billboards* es tal vez la más violenta y cuenta con casi la misma cantidad de violencia explícita que *Cripple*, con golpes, palizas y Mildred taladrando el dedo de su dentista. Entre las tres obras ambientadas en las islas de Aran, la única película, *The Banshees of Inisherin*, es la menos violenta, con un par de golpes siendo los únicos que suceden frente a cámara. El resto de la violencia está fuera de cámaras, incluyendo palizas, muertes, un suicidio y la automutilación de los dedos de Colm. En cambio en *Cripple* no se limitan a poner ningún acto violento fuera de escena.

The Lieutenant of Inishmore es definitivamente la obra más violenta ambientada en las islas de Aran. Con acotaciones que se asemejan más a una escena sacada de *Reservoir Dogs* (Tarantino, 1992) que a cualquier obra de teatro, como la siguiente:

The gunmen shoot towards the right **Pádríac** and **Mairead** step over to where the two handguns lie on the table and **Pádríac** picks them up. They move up behind **Brendan** and, with **Mairead** caressing the muscles in his back and shoulders, **Pádríac** puts both guns up to **Brendan's** head and fires, killing him instantly. With all the gunfire going on, the other two gunmen do not notice. **Pádríac** and **Mairead** move slowly towards **Joey**, their eyes still locked in love. (McDonagh, 2001, p.52)

Tres páginas después, los personajes de Donny y Davey están cortando los cuerpos baleados en escena: "As the scene begins the blood-soaked living room is strewn with the body parts of Brendan and Joey, which Donny and Davey, blood-soaked also, hack away at to sizeable chunks." (McDonagh, 2001, p.55). McDonagh invierte explícitamente las convenciones teatrales y cinematográficas en cuanto a la violencia en casi todas sus obras de teatro y películas. Además, el tipo de acotaciones que escribe y la cantidad de acción que hay en estas resaltan su interés por la dirección de cine en sus primeras obras de teatro. En sus obras más recientes las acotaciones enfatizan su nueva experiencia en el cine, representando imágenes, movimiento, sonido y luz.

5.6. Reflexión sobre el arte

The Cripple of Inishmaan trata directamente con el arte, al ser la filmación de la película de *Man of Aran* la que cataliza la historia, causando el interés de Billy de audicionar. Desde que Johnny cuenta la noticia hay una estrecha relación entre la filmación y una revalorización de Irlanda: "The 'Man of Aran' they're going calling the film, and Ireland mustn't be such a bad place so if the Yanks want to come to Ireland to do their filming." (McDonagh, 2012, p.8). Para los isleños Hollywood equivale a lo bueno, lo importante, lo famoso, lo abundante.

Sin embargo, no se valora el arte por su cualidad creativa, expresiva o trascendente, es la posibilidad del arte como vehículo de escape de Inishmaan la que le interesa a los isleños y sobre todo a Billy. En su monólogo en la escena ocho, Billy expresa la razón de su interés en Estados Unidos y cómo fracasó en su meta:

I want to [explain], Bobby. See, I never thought at all this day would come when I'd have to explain. I'd hoped I'd disappear forever to America. And I would've too, if they'd wanted me there. If they'd wanted me for the filming. But they didn't want me. A blond lad from Fort Lauderdale they hired instead of me. He wasn't crippled at all, but the Yank said 'Ah, better to get a normal fella who can act crippled then a crippled fella who can't fecking act at all.' Except he said it ruder. (Pause) I thought I'd done alright for meself with me acting. Hours I practised in me hotel there. And all for nothing. (Pause) I gave it a go anyways. I had to give it a go. I had to get away from this place, Babbybobby, be any means, just like me mammy and daddy had to get away from this place. (Pause) Going drowning meself I'd often think of when I was here, just to... just to end the laughing at me, and the sniping at me, and the life of nothing but shuffling to the doctor's and shuffling back from the doctor's and pawing over the same owl books and finding any other way to piss another day away. (McDonagh, 2012, p.66)

Es en ese monólogo donde se ve cómo la expectativa y la realidad de Billy se enfrentan, destruyendo su sueño idílico de migrar a Estados Unidos. Momentos antes, en otro monólogo, Billy expresa que todo lo que encontró en Hollywood no lo hizo feliz, lo realmente importante es la gente que lo quiere en Inishmaan, aunque mienta parcialmente al decir que fue su decisión dejar la película. A diferencia de Colm en *The Banshees of Inisherin*, Billy sí pone a las personas que quiere por encima de la trascendencia artística, aunque para Billy esta decisión es más fácil al no tener talento interpretativo y ser rechazado para el papel.

Not for a second was that [that Billy abandoned his aunts] true, Aunty Eileen, and wasn't the reason I returned that I couldn't bear to be parted from ye any longer? Didn't I take me screen test not a month ago and have the Yanks say to me the part was mine? But I had to tell them it was no go, no matter how much money they offered me, because I know now it isn't

Hollywood that's the place for me. It's here on Inishmaan, with the people who love me, and the people I love back. (McDonagh, 2012, p.63)

Cripple crítica a Hollywood, enfatizando su falsedad y manipulación al contar historias, pero también resalta la importancia de contar historias, mostrando a los isleños tomando el control sobre cómo contar sus historias. Según Lonergan (2012a, p.60): "The villagers begin to suspect that they are not being celebrated but exploited, and soon turn against the outsiders – before finally deciding to take control of their representation by telling their own stories". A pesar de tratar directamente sobre Hollywood, *Cripple* es tal vez la obra más crítica con el arte de las obras de McDonagh que reflexionan sobre este, junto con *A Very Very Very Dark Matter*. *The Pillowman* y *Banshees* tienen una visión mucho más idílica y romantizada del arte como vehículo de trascendencia esencial para el ser humano.

6. Lo teatral en *The Banshees of Inisherin*

Cuando McDonagh dio su paso al cine, este no fue inmediato, sus inicios tuvieron lugar netamente en el teatro. La dirección de su primer corto *Six Shooter* fue extremadamente estresante para él (O'Toole, 2006). Encontró que algunas habilidades teatrales eran transferibles y otras no. Tuvo dificultades técnicas, nuevas responsabilidades con el equipo y los actores, y tuvo que pensar en imágenes en vez de palabras (O'Toole, 2006). Después de este corto, cada película de McDonagh ha estado dividida por años, con largos procesos de por medio, a diferencia de su rápida y prolífica carrera dramática.

McDonagh ha creado un estilo reconocible, tanto en sus obras teatrales como cinematográficas, caracterizado por una combinación muy personal de humor y violencia (Scott, 2023). *The Banshees of Inisherin* no deja de entrar en su canon. Según Singer (2022): "The connections to the earlier plays are clear: the same raucously funny and furious banter; a small group of characters placed in an increasingly heated pressure-cooker scenario; and yes, as in previous McDonagh narratives, body parts bloodily removed."

En las palabras de McDonagh *Banshees*: "... it's just about two blokes falling out, at the end of a platonic love affair, in some ways it's as simple as that..." (Kermode and Mayo's Takes, 2022). Esta ruptura está enmarcada con la metáfora de la Guerra Civil Irlandesa de los años veinte: "Just to mirror what's going on between these two men and to show how dark and awful, a seemingly small falling out can become." (Kermode and Mayo's Takes, 2022). Esta sangrienta guerra fue luchada por dos bandos que el año anterior habían luchado

juntos por su independencia de Gran Bretaña (Kermode and Mayo's Takes, 2022; Hopkinson, 1988).

La película está interpretada por actores que colaboran frecuentemente con McDonagh, Colin Farrell y Brendan Gleeson, repitiendo el dúo de *In Bruges*, y Kerry Condon, que había trabajado con él en *Three Billboards Outside of Ebbing, Missouri* y *The Lieutenant of Inishmore*. Además se unía Barry Keoghan, con quien no había trabajado antes pero a quien McDonagh llamó “heartbreaking and perfect” en la película (Oscars, 2022). Los dos protagonistas hacen múltiples referencias a la teatralidad de la cinta. Para Brendan Gleeson: “... he has that [theatrical] sense and his plays were always kind of so cinematic. It's a kind of language that has bled from one to the other, really.” (Film4, 2022). Según Colin Farrell, el origen teatral de McDonagh beneficia a los actores en el proceso de filmación:

Martin's theatrical origins, his origins of actually being on, doing stage work and writing plays is very prevalent in his experience as a filmmaker, to our advantage. His understanding of blocking, his understanding of physical space, because you don't have to do physical space too much in cinema. You know, you can manipulate it with close-ups and mid-close-ups and all that... Martin has a great understanding of spatial distance, where a character should be. His blocking is fantastic, but it's not rigid, as he was saying as well. There's still room for you to come in and say, let me try it this way, let me try it that way. (Film4, 2022)

Colin Farrell también menciona la importancia del proceso de ensayo para la película y cómo llegaron listos a la filmación, algo frecuente en teatro pero atípico en Hollywood donde muchas veces se filma con pocos o nulos ensayos (Oscars, 2022). Además él resalta la sensación de cierre de un ciclo al ensayar en el mismo teatro donde McDonagh presentó su primera obra de teatro:

So there was this sense of coming together. We rehearsed in the Druid Theatre rehearsal space where Martin put on *The Beauty Queen of Leenane*. All those years where they rehearsed and workshopped your first play. I mean, that was a huge kind of full circle... by the time we finished the rehearsal, I was chomping at the bit and ready to go, but loved that part of the process, really did. (Oscars, 2022)

Asimismo, aunque las historias son diferentes, la tercera edición de la trilogía de las islas de Aran iba a ser una obra de teatro llamada *The Banshees of Inisher*, en la tercera y última isla, después de Inishmaan (*The Cripple of Inishmaan*) e Inishmore (*The Lieutenant of Inishmore*). McDonagh escribió el primer borrador en 1994 pero dijo que la obra no era buena y que esperaba reescribirla. En el 2012 Lonergan (2012a, p.59) menciona que corrían rumores de que la obra se enfocaría en mitos irlandeses, que estaría ambientada en 1950 y trataría sobre un escritor que investiga el “Easter Rising” de 1916, pero esta obra

nunca se llegó a publicar. El nombre de la película, *The Banshees of Inisherin*, se asemeja y aunque está ubicada en una isla ficticia, la película fue grabada en las islas de Aran (Oscars, 2022; Film4, 2022). Sin embargo, su agente Knight Hall Agency asegura que esta historia es completamente original y desligada de la obra de teatro de nombre similar.

Aunque pasara al cine, McDonagh sigue siendo comparado con el dramaturgo irlandés John Millington Synge, sobre todo cuando emplaza la historia en las islas de Aran, un escenario estrechamente relacionado con este escritor. Según Bradshaw (2022): “As with so many of McDonagh’s works, the glint of the unburied hatchet is all too visible in the murk, and the setting is a stylised and ironised Irish rural scene not so very far from John Millington Synge.” Bradshaw continua con otra comparación frecuente que se le hace a McDonagh, *Waiting for Godot*:

He is now made to feel the beta-male loser in this zero-sum game of friendship, and in all probability Colm thought he was an irritating chump all along. It’s as if Vladimir turned to Estragon in the middle of Beckett’s play and declared that whether or not Godot turns up, they are now mortal enemies. As a study of male loneliness and swallowed anger it is weirdly compelling and often very funny. (Bradshaw, 2022)

The Banshees of Inisherin ha sido llamada: “A sort of homecoming, then, for McDonagh, and a return to form and theme, but also an advance; a more compassionate, contemplative howl for his island of lost souls.” (Singer, 2022). Esta película despierta una sensación coherente y holística que para Singer no es evidente en las anteriores películas norteamericanas de McDonagh, a las que califica como “flashier” (Singer, 2022).

6.1. El artificio

Uno de los elementos teatrales de la película es su artificio, su falta de realismo en varios aspectos. McDonagh explica cómo querían lograr más extrañeza que en *In Bruges*, una película bastante más cinematográfica: “... we wanted to take them into a stranger, sadder, hopefully still funny, but a stranger place than *In Bruges*.” (JOE.ie, 2022).

La otra decisión que la aleja del realismo es la de ubicar la historia en una isla ficticia, que se ve como las islas de Aran y tiene un nombre muy similar a estas, pero corresponde a un mundo mítico. Según McDonagh: “It was always going to be an island, this one’s a mythical island, Inisherin isn’t an actual place, that gave us different freedoms too.” (Film4, 2022). Esta decisión también podría estar relacionada con la crítica que han recibido las obras de teatro de McDonagh emplazadas en Irlanda, sobre todo por parte de irlandeses,

acusando la representación estereotípica que hace de estos y del país. Al ser un lugar ficticio cualquier conexión con la realidad es más tenue y menos personal. Sin embargo, si emplaza la película en un periodo histórico real, la guerra civil irlandesa de 1923, que se puede ver a lo lejos desde la isla. MacInnes (2023) resalta el poco realismo de la Irlanda representada:

The backdrop, too, an Ireland that may never have existed and certainly annoys some who live in the actual version, is just too bucolic for its own good. Every single Inisherian, meanwhile, appears to be both dumb as a rock and possessed of lightning-quick wit. And that's before we get to the bloke who is so desperate to be left alone to play the fiddle that he starts hacking off his playing fingers. (MacInnes, 2023)

Tanto la forma de escribir de McDonagh como el estilo de su obra propician la exageración. Él no usa ningún tipo de "storyline" previamente planeado, escribe orgánicamente y trata de sorprenderse a sí mismo, para así sorprender también a la audiencia (Film4, 2022). McDonagh menciona cómo la amenaza de Colm a Pádraic, acerca de cortarse los dedos si le sigue hablando, lo sorprendió:

It's about surprising yourself, and the more you surprise yourself, you hope that will surprise an audience. For instance, there's a moment in this, maybe twenty minutes or half an hour in... where there's a threat about fingers. And because I don't plot things out beforehand or write a treatment, when Brendan's character says that, I was surprised that he said that. And I thought, where the hell do we go after that? I knew it probably wasn't to rom-com territory... Sometimes you never really know until the last couple of pages where it's going to go. I've had that with plays before and in this [*The Banshees of Inisherin*], even whether or not it's going to be a happier ending or a sadder ending, even in terms of the dialogue, it can go either way up until that page. And hopefully when it happens, it should feel like there was no other way for this to end. I feel that's true of this one, even though I had no idea of where it would be going at the start. (Film4, 2022)

Esta estrategia hace que sus historias vayan a lugares inesperados y muchas veces poco realistas o ilógicos. McDonagh se pone limitaciones y premisas atípicas a propósito para lograr la sorpresa que busca (Film4, 2022; American Film Institute, 2022). Para *Banshees* McDonagh explica que cuando Colm hace la amenaza de cortarse los dedos es porque él pensó que el personaje debía hacer algo ilógico:

The logical thing would be, I'm going to fuck you up if you don't stop. So to do the illogical thing is, I'm going to fuck me up if you don't stop. Doing the opposite at any stage of a script is interesting sometimes. Also, the idea that Brendan and I sort of came up with during rehearsals was that he's gone through the worst of the despair. And the whole point of him making that threat, first saying he doesn't want to be friends and then making that threat. He's gone through that process, he's gone through the suicidal thing and he's realized that the only way I'm going to save my life is to set this story in process, with all those threats, with all that darkness, seeming darkness, but this is actually going to save my life. So if it takes one finger to save my life, that's worth it, even if it takes five, it's worth it. (American Film Institute, 2023)

A partir de la amenaza toda la película desencadena una serie de eventos improbables: que Pádraic siga insistiendo posteriormente, que Colm se corte dedo tras dedo, y que la violencia escale y escale sin límite. Claramente no es una historia realista. Hay detalles que enfatizan esta teatralidad, como cuando Colm camina y toca el violín con sus dedos cortados chorreando sangre, sin necesidad de ninguna curación y sin expresar dolor alguno. MacInnes (2023) resalta esta falta de realismo, cada evento extraño es mostrado como cotidiano, exaltando la rareza:

There's something about *The Banshees of Inisherin* that feels a bit unreal. Maybe not just something; a lot, perhaps all of it. It starts from the moment you see dull old Pádraic marching across the green hills of his unspoilt home with an enormously gormless look on his face. From that point, you know something is up... the way in which the first chop is delivered – despite being prefigured on umpteen occasions – both catches you off guard and re-energises the drama after some scenes of emotional heavy lifting. The film is made well enough that the artifice is only intermittently detaining; rolling alongside like so much scenery on a journey. (MacInnes, 2023)

Para MacInnes (2023) la película es ridícula, porque los personajes son tan estúpidos como inteligentes, y tan absurdos como interesantes. *The Banshees of Inisherin* es profunda pero sin mayor sofisticación, sin dejar de ser entretenida y atractiva de ver. La película está llena de contradicciones que resaltan su artificio y falta de realismo. Según Singer (2022) la película es una farsa, las aspiraciones artísticas de Colm son impedidas por su propias medidas drásticas. El sinsentido de la pelea es el punto principal, con paralelos a la guerra civil irlandesa. Al principio Pádraic observa los cañones a lo lejos y murmura: “Good luck to you, whatever it is you’re fighting about.” (McDonagh, 2022), estableciendo rápidamente la metáfora entre la guerra y su disputa con Colm (Singer, 2022).

Banshees es también bastante teatral al usar la metáfora, McDonagh rara vez habla de lo que habla, sus historias son siempre una excusa para explorar algo más. *Banshees* trata sobre la ruptura de Colm y Pádraic en una isla de Irlanda, pero realmente discute temas universales, como la soledad masculina, la incapacidad de comunicarse de los seres humanos, la compulsión por pelear y la formación de una identidad a partir de lo que uno odia. Esta última es una exploración común en la obra de McDonagh, sobre todo explorada en *The Lieutenant of Inishmore* con el personaje de Pádraic, cuya búsqueda por enemigos es la base de la consolidación de su identidad (Eldred, 2007, p.120).

Todas las acciones de los personajes de *Banshees* son maneras de no confrontar su soledad, tristeza e infelicidad. Están dispuestos a morir para no confrontar su dolor. Esta

historia podría haber sido contada en cualquier lugar del mundo y en cualquier época, pero McDonagh usa lo que conoce para hablar de temas atemporales y esenciales.

Como bien hemos explorado en sus obras de teatro, como *The Pillowman* o *A Very Very Dark Matter*, McDonagh está bastante cómodo en el mundo de los cuentos de hadas macabros. *Banshees* también se siente como un retorcido cuento infantil de los hermanos Grimm, héroes de McDonagh. Este tiene una ruptura inexplicable, mutilaciones, y una bruja que formula premoniciones de muerte. Colin Farrell se refiere a Colm y Pádraic como maldecidos: “they’re both cursed” (Oscars, 2022). McDonagh también hace uso de las mutilaciones en el cuento del *Flautista de Hamelin* que Katurian reescribe en *The Pillowman*. El compositor de la música de *Banshees* trató de evocar esa atmósfera de fábula y cuento de hadas: “Carter [Burwell] sort of incorporated the idea of that weirdness into the instruments he found, and then a lot of it sounds almost fairytale-like and fable-like, and I think he kind of leaned into that very much.” (American Film Institute, 2023)

Asimismo, la banshee se alinea no sólo con lo fabuloso sino también con el folclore irlandés. Como ya se desarrolló en mayor medida en el capítulo de las obras irlandesas, la banshee (“an bhean si” en irlandés), también llamada “supernatural death messenger”, es una mujer antropomorfa solitaria, usualmente muy pequeña y con una capa larga gris, que con un llanto o lamento anuncia las muertes inminentes o ya ocurridas de seres queridos (Lysaght, 1986).

El personaje de Mrs. McCormick representa a la banshee, una señora mayor, viuda, solitaria y de baja estatura, que siempre lleva una capa negra larga. Mrs. McCormick ha sido comparada con otra representación de la muerte, de Ingmar Bergman, un director que también se movió entre el teatro y el cine: “... Mrs McCormick comes increasingly to resemble Bengt Ekerot’s embodiment of Death in Bergman’s *The Seventh Seal*, so McDonagh’s acerbic dialogue circles the subject of impending obliteration in tragicomic fashion.” (Kermode, 2022). Ella es usualmente evitada por todos en la isla y es la que le anuncia a Pádraic que antes de que acabe el mes habrá una o posiblemente dos muertes. Esta predicción se cumple con la muerte de Dominic y Jenny, el burro miniatura de Pádraic (McDonagh, 2022). Este detalle, que le da el nombre a la película, la cubre de un indiscutible tono fabuloso y folclórico que aleja a *The Banshees of Inisherin* del realismo.

6.2. Motor de la historia: personajes y diálogo

Los dos personajes principales están completamente convencidos de la veracidad y validez de sus acciones y argumentos, con una testarudez absurda. Colm no quiere hablar y Padraic sí, y estas actitudes no cambian a lo largo de toda la película. Para MacInnes (2023) es la estrecha relación entre los protagonistas y las personas reales la que ha hecho que la película se vuelva tan importante en la cultura popular, porque, tal y como los personajes, las personas pueden actuar de manera ilógica, manteniendo creencias particulares a toda costa, sin importar cuanto estas son desafiadas por la realidad. Al ver *Banshees* la audiencia se puede reír de lo absurdos que son los personajes, a la vez que reconocen la dura realidad de sus similitudes con ellos. Para que la comedia funcione esta siempre tiene que estar enraizada en la verdad.

En *Banshees* McDonagh quiso alejarse de historias que son impulsadas por la trama (plot-driven), y lograr una película que fuera impulsada por los personajes (character-driven). *Banshees* hace una exploración profunda de sus personajes Colm y Pádraic, además de Siobhán y Dominic. Para McDonagh esta estrategia resalta la humanidad de los personajes y la historia, más que sus otras películas (JOE.ie, 2022).

I feel like I'm getting less and less genre-based... But I like that this [*The Banshees of Inisherin*] almost doesn't have a genre. Obviously, it's a dark comedy, but it doesn't really have a plot as much as any of the others, and I kind of like that, to be more and more character-based and leave room for humanity a little bit more. I mean, *In Bruges* had a lot of humanity too, I think, and *Three Billboards* too, but just even less plot. I mean, you discover new things with each film, but I've discovered on this that having less has meant there's more to it. (JOE.ie, 2022)

McDonagh trabajó este guión por varios años, pasando por una primera versión bastante diferente, que descartó porque se volvió demasiado enfocada en la trama y menos enfocada en la relación de los dos personajes. El guión final se componía de las primeras cinco páginas de esta antigua versión pero el resto cambió por completo (Oscars, 2022). El inicio se mantuvo porque McDonagh quería establecer el conflicto en los primeros cinco minutos, como es frecuente en sus otras películas (Film4, 2022).

I kind of like that things get set up in the first five minutes. I think that's true of this and *Three Billboards* as well. It's like you instantly... It actually even *In Bruges*. It's like even in the voiceover to start, you're "in there"... And usually "in there" is in a weird place and a weird beginning point. This is, you know, in simple terms, one guy doesn't want to be friends with another guy anymore. It's as simple as that. And it's how that weirdness unravels, I suppose, is the joy both in the writing of it and hopefully in the watching of it. (Film4, 2022)

Esta estrategia de inmediatez del conflicto desata preguntas sobre el pasado de los personajes. En *Banshees* nunca vemos la amistad de Colm y Pádraic, no sabemos cómo llegan a este punto, la película comienza en el medio del problema, al igual que en *Three Billboards* e *In Bruges*. Para Colin Farrell, con este inicio McDonagh evade cualquier tipo de prejuicio hacia el personaje. Todo lo que la audiencia necesita saber de Pádraic es establecido en los primeros sesenta segundos, es una persona sencilla y feliz, que no quiere nada más en su vida, y la película trata de la desconstrucción gradual de esa felicidad (Oscars, 2022).

La exploración de los personajes como motor de la historia es más común en teatro, un arte que se apoya más en el diálogo y los pocos personajes por sus limitaciones técnicas. El cine en cambio tiende a tener tramas más complejas y un menor enfoque en diálogo y personajes, es por eso que cuando sí hay este enfoque en cine se suele usar “character-driven” para describir a la película en cuestión. McDonagh admite haber sucumbido a esta expectativa “plot-driven” de Hollywood en sus películas anteriores (Film4, 2022).

Fuera de este mayor enfoque en los personajes que McDonagh explora en *Banshees*, sus guiones tienen una reputación de estar completamente terminados y no admitir cambios. Según Colin Farrell: “We’ve all worked on things where you... work on reshaping or rewriting... Martin’s stuff, you come in and it’s up there, and you’re just on a rope... trying to figure out how to get up there and how to do it justice.” (Film4, 2022). McDonagh también admite la importancia de seguir su diálogo al pie de la letra, sin aceptar sugerencias de los actores al respecto (Red News Carpet, 2017).

Esta importancia del diálogo es característico de su obra teatral y cinematográfica, además de parte de su estilo particular. Su diálogo tiene un ritmo especial que te golpea constantemente, lleno de bromas ingeniosas simultáneamente (Scott, 2022; MacInnes, 2023). Cuando Brendan Gleeson lee sus guiones lo tiene que hacer sin parar: “...it’s just the rhythm of the language. It’s always in one sitting... It doesn’t matter if the house falls down, you’re going to finish it from where you start... For me... it’s just a voracious consumption.” (Film4, 2022). El diálogo es uno de los aspectos que todos los críticos y estudiosos de McDonagh resaltan:

What makes McDonagh such a potent writer is his leaving of existential woe with mordant, absurdist humour. The call-and-response rhythms and repetitions of his heightened native dialect are expertly delivered by a cast familiar with his writing. Reuniting Farrell and Gleeson for the first time since their glorious *In Bruges* double-act is a real coup, rewarded with arguably the former’s most complex work to date, fretful and needy one moment, then

bolstered, often by drink, with an ill-considered resolve the next... And Condon, a veteran of McDonagh's stage work, brings a shrewdness and stoic melancholy to Siobhán, the one character who might just be able to extricate herself from Inisherin's stagnant sorrows. (Singer, 2022)

En *Banshees* en particular el diálogo, o la falta del mismo, suele ser el motor de la historia, más que las acciones. La historia comienza y se desarrolla, más allá de que Colm no quiere ser amigo de Pádraic, porque ni siquiera quiere hablar con él. Colm se rehúsa a hablar con él y le pide que no le vuelva a dirigir la palabra. El deseo de Colm de parar la comunicación por completo desata toda la historia. Además hay líneas de diálogo precisas que se pueden resaltar como desencadenantes de la historia, como cuando Pádraic confronta a Colm sobre su silencio y él le dice: "I just don't like you no more." (McDonagh, 2021, p.7). Igualmente la amenaza constituye otro diálogo importante para hacer avanzar la historia:

COLM

(to PÁDRAIC)

If you don't stop talking to me, and if
you don't stop bothering me, or sending
your sister or your priest to bother me...

PÁDRAIC

I didn't send me sister to bother you,
did I, she has her own mind, although
I did send the priest though, you have me there.

COLM

What I've decided to do is this. I have
a set of shears at home, and each time
you bother me from this day on, I will
take those shears and I'll take one of
me fingers off with them, and I will
give that finger to ya, a finger from
me left hand, me fiddle hand, and each
day you bother me more, another I'll
take off and I'll give you, until you
ee sense enough to stop, or until I've
no fingers left. Does this make things
clearer to you?

(McDonagh, 2021, p.31).

Posteriormente no vemos a Colm cortarse los dedos, solo lo vemos sin un dedo y después lanzar sus otros cuatro dedos a la puerta de Pádraic. Son las afirmaciones y amenazas las que tienen mayor importancia en la historia. La premonición de la banshee, Mrs.McComrick, también es clave en la historia, cuando dice: "A death shall come to Inisherin afore the month is out... Maybe even two deaths." (McDonagh, 2021, p.64). Después no vemos ninguna de estas dos muertes suceder en cámara, solamente los cuerpos. Igualmente con Dominic, lo vemos quejarse de las palizas y el abuso que sufre a

manos de su padre, pero nunca cómo estas suceden. También lo vemos declarar sus sentimientos hacia Siobhán y ser rechazado, pero no el suicidio que lo prosigue. Es como si *Banshees* fuera en contra de la frase “stick and stones may break my bones but words will never hurt me”, son las palabras, o la falta de ellas, las que tienen el mayor potencial de herir a los personajes.

Por el contrario, las otras películas de McDonagh tienen bastante más acción, el diálogo sigue siendo importante como en toda su obra, pero los catalizadores dramáticos son siempre acciones. *Three Billboards*, se desata porque Mildred ha puesto tres anuncios que acusan a la policía, causando un escándalo en el pueblo. *In Bruges* comienza porque Ray ha asesinado a un niño de casualidad y debe esconderse. Es esta una de las razones por la que *Banshees* resalta como la película más teatral de McDonagh.

6.3. Escala: número de personajes, locaciones, tiempo y expansión de la historia

En términos formales *Banshees* también evoca al teatro, con una menor escala que muchas películas convencionales. Toda la historia sucede en la isla ficticia de Inisherin, lo cual puede sonar expansivo pero McDonagh le da una atmósfera bastante claustrofóbica. Para McDonagh no es ajeno evocar la sensación de “pueblo chico, infierno grande”, *In Bruges* hace que Brujas parezca una prisión y *Three Billboards* vuelve a Ebbing un pueblo increíblemente violento. *Seven Psychopaths* es su película más expansiva con Los Ángeles como escenario, tal vez la cinta más Hollywoodense de la obra de McDonagh.

Banshees sucede enteramente en la pequeña isla de Inisherin. Las locaciones incluyen: los campos de la isla, la casa de Pádraic, la casa de Colm, el pub, la iglesia, el mercado, el lago, y el bote en el que se va Siobhán. Sin embargo, las más importantes, y tal vez las únicas realmente necesarias, son ambas casas y el pub. *Banshees* podría fácilmente haber sido una obra de teatro en este sentido. Asimismo, la obra no evidencia el tiempo transcurrido con especificidad, pero pareciera suceder durante unos días o una semana, con una extensión temporal más cercana al teatro que al cine. La historia sucede de manera lineal, como el teatro y el cine convencional. En cambio, *The Cripple of Inishmaan* cuenta con bastantes ubicaciones para una obra de teatro, donde todas son esenciales y se expanden a través de dos continentes y meses de duración.

Igualmente con el número de personajes, *Banshees* cuenta con doce personajes con diálogo: Pádraic, Colm, Siobhán, Dominic, Mrs. McCormick, Jonjo, Mrs O’Riordan, el sacerdote, Garda Peadar Kearny (el policía), Gerry, Declan, y la cantante. No obstante, nuevamente los realmente instrumentales son Pádraic, Colm, Siobhán, Dominic y Mrs. McCormick. La mayoría de las escenas más importantes y las que hacen avanzar la historia involucran a estos personajes.

Las libertades de producción del cine hacen que McDonagh pueda tener más locaciones y personajes que en una obra de teatro, pero en esencia la historia que cuenta en *Banshees* tiene una escala bastante condensada. Lo más importante se concentra en pocas locaciones y le sucede a pocos personajes.

A pesar de invertir las convenciones del cine y el teatro, McDonagh mantiene su obra teatral y cinematográfica separada en términos de adaptación. Su agencia Knight Hall me informó que no tiene ningún interés en adaptar sus obras de teatro al cine y sus películas al teatro, dos convenciones cada vez más frecuentes actualmente. McDonagh invierte las expectativas de cada medio, pero no tiene interés en adaptar sus historias para que encajen completamente en las convenciones de otro medio, él mantiene su obra teatral y cinematográfica estrictamente separadas.

6.4. Violencia extrema fuera de cámaras

Banshees es una historia en la que gradualmente se escala la violencia. Una amistad intrínseca para los dos se acaba y ninguno sabe cómo manejarlo. Para Bradshaw (2022): “But how do you end a friendship which may in fact be more important than a marriage? Men are ill-equipped emotionally to deal with it.” Según Kermode (2022) el conflicto acaba con la bondad de Pádraic: “... just as war can turn boys into monsters, so this conflict with Colm will eat away at Pádraic’s innate good nature... turning hurt to anger, generosity to meanness, love to vengeance.” Al terminar con su amistad Colm ataca directamente la auto identificación de Pádraic como buena persona o “nice guy” y él hará lo que sea para defenderla:

What I think this movie does do, though, is say something original about the relationships we have with ourselves. Both Colm and Pádraic interpret the fracture they are experiencing through the prism of their own identities. For Colm, his actions are a necessity. He’s grown, a musician now, an artist aware of his mortality, and it is incumbent on him to tend to his

muse. For Pádraic, none of this is of any interest. Even Colm's abrupt rudeness is sort of beside the point. For Pádraic, the problem is the direct assault on his self-identification as a nice guy. He's not stupid, not dull, just nice, and everything he does derives from that. Challenge this idea and he might just go all Travis Bickle on you. (MacInnes, 2023)

A pesar de ser una película donde hay muchos sucesos violentos, todos los momentos más extremos suceden fuera de cámaras, solamente los golpes entre Pádraic y el policía se ven. El corte de los dedos de Colm es anticipado por un plano de las tijeras y luego cada vez que se corta un dedo vemos la mano mutilada sangrando, nunca el momento de la mutilación. Igualmente con la violencia que sufre Dominic, tanto cuando su padre le da una paliza como cuando se suicida en el lago no suceden frente a cámara, solo vemos las consecuencias de estos hechos violentos. Los suicidios en los lagos también son un tema común en el mundo de McDonagh, los personajes del Padre Welsh y Tom Hanlon en *The Lonesome West* se suicidan en un lago. Ninguno de estos suicidios sucede en escena, todos los comentados después del hecho.

A pesar de no mostrar los suicidios, McDonagh tiene la costumbre de mostrar mucha violencia en sus obras de teatro. En *The Beauty Queen of Leenane* vemos como Maureen quema la mano de su madre Mags con aceite hirviendo (McDonagh, 2009). En *The Cripple of Inishmaan*, Johnny le da una paliza a Billy con un tubo de metal, en algunas escenificaciones esparciendo sangre sobre la pantalla de cine donde se proyectó *Man of Aran* momentos antes (McDonagh, 2012; Lonergan, 2012a). En *The Pillowman* se puede ver cómo los padres torturan a Michal cuando es un niño (McDonagh, 2003). Sin embargo, *The Lieutenant of Inishmore* es su obra más violenta, donde se ven torturas explícitas, desmembramientos, gatos descerebrados y balaceras (McDonagh, 2001). En el teatro se suelen no mostrar los momentos más violentos para otorgarles más fuerza, sabiendo que su representación realista sería difícil de realizar.

En cambio en el cine esta medida en cuanto a la violencia es atípica, ya que este medio tiene todos los recursos para representarla de manera realista. Para ser un director que admira a Scorsese y que es frecuentemente comparado con Tarantino, es curioso que McDonagh mida su violencia frente a cámaras. Evocando esta práctica comúnmente teatral, *The Banshees of Inisherin* deja que los momentos después de la violencia sean los que le den fuerza al hecho, enfocándose en las conversaciones más que en las acciones, otro recurso comúnmente usado en teatro. McDonagh invierte las convenciones alrededor de la violencia tanto en el teatro como en el cine.

6.5. Reflexión sobre el arte

Es claro que la obra de Martin McDonagh tiene un especial interés por la trascendencia del ser humano a través del arte. La obra que mejor lo ejemplifica es *The Pillowman* donde Katurian por encima de todas las cosas, incluida su vida misma, quiere salvar sus historias, por más que hayan inspirado los crímenes sanguinarios de su hermano Michal. La creación mediante la escritura es el propósito más importante del personaje lo cual se ejemplifica con la frase: "The first duty of a storyteller is to tell a story, or was it the only duty of a storyteller is to tell a story?" (McDonagh, 2003, p.7). Los escritores nuevamente toman protagonismo en *A Very Very Very Dark Matter* donde Hans Christian Andersen y Charles Dickens son expuestos por tener a pigmeas africanos esclavizadas que escriben sus historias por ellos, robándoles la posibilidad de trascender a través de sus creaciones y resaltando el colonialismo intelectual de Europa por sobre otras culturas (McDonagh, 2018).

En *Banshees* la disputa entre Colm y Pádraic comienza porque Colm tiene una epifanía, ya no tiene paciencia para aguantar lo aburrido que es su amigo Pádraic, porque quiere enfocarse en componer música con su violín y dejar de perder el tiempo antes de morir. Colm ve que el final de su vida se avecina y no dejará nada. Pádraic y Colm tienen una discusión sobre qué se recuerda, la bondad o la excelencia artística:

COLM

Do you know who we remember for how
nice they was in the 17th Century?

PÁDRAIC

Who?

COLM

Absolutely no-one. Yet we all remember
the music of the time. Everyone, to a
man, knows Mozart's name.

PÁDRAIC

Well I don't, so there goes that theory.
And anyways, we're talking about
niceness, not whasisname! My Mammy, she
was nice, I remember her. And my Daddy,
he was nice, I remember him. And my
sister, she's nice. I'll remember her.
Forever I'll remember her.

This touches SIOBHÁN, as it's something she's never heard him say before.

COLM
And who else will?

PÁDRAIC
Who else will what?

COLM
Remember Siobhán, and yere niceness? No-one will. In fifty years time, no-one will remember any of us. Yet the music of a man who lived two centuries ago...

PÁDRAIC
"Yet" he says, like he's fecking English! It'll be "Parameters" next!

SIOBHÁN goes over to him, takes his arm gently.

PÁDRAIC
(CONT'D)
I don't give a feck about Mozart, or Borvoven, or any of them funny name feckers. I'm Pádraic Suilleabhain! And I'm nice!

(McDonagh, 2021, p.47-48)

Para Colm nadie recuerda a los buenos, pero sí a los músicos trascendentales, por lo cual ha decidido que su único propósito será dejarle canciones al mundo. Este objetivo justifica que deje de hablarle a Pádraic y eventualmente que se corte los dedos para reforzar que lo deje en paz. Según Kermode (2022): "But behind the gag [Pádraic not knowing who Mozart is] lies the terror of being forgotten when we die, and it's that, rather than any friendship issue, which seems to drive Colm's self-mutilation." Es este compromiso artístico llevado al extremo es el que cataliza toda la historia. Según McDonagh esta es una parte esencial de la historia que no estaba en la primera versión de la misma: "But none of the artistic integrity angle was in the original script, and I think that's kind of what makes this what it is." (Oscars, 2022). Colm va a un extremo completamente egoísta, anti comunitario y atípico en la sociedad irlandesa, donde lo único que importa es su creación artística. A pesar de que tanto Colm como Katurian llegan a esos extremos, McDonagh no cree que el egoísmo y el sufrimiento son necesarios para ser creativo:

I think there's a selfishness of time. You do have to carve out time but I don't think you have to be as selfish or mean or a person in turmoil, necessarily. I don't think you need turmoil to write a story about turmoil or be in a bleak place to write a story about bleakness. So definitely, I think as a writer, you need to protect time and headspace. But Brendan's character in this goes to the nth extreme in that regard. I wouldn't subscribe to that necessarily. I don't think you have to be that cruel or harsh to come up with something good, literally self-destructive. (JOE.ie, 2022)

Cortarse los dedos enfatiza la dureza del mensaje de Colm a Pádraic, por más de que no funcione. Irónicamente en lo que sí tiene éxito es en no poder componer más de una canción, ya que se ha cortado los dedos de su mano dominante en el violín y para el final de la película no le queda ninguno. Por más contraproducentes que sean sus acciones, la importancia del arte como único medio de trascendencia después de la muerte queda claramente establecida para Colm.

Colm es el artista deprimido llevado al extremo: “Gleeson plays him as a storm cloud in a billowing overcoat, an artist whose temperament is at once too delicate and too volatile for his surroundings.” (Scott, 2023). Según McDonagh, Colm ya ha cotejado el suicidio y la única manera de seguir viviendo para él es creando música, para lo cual necesita que Pádraic le deje de hablar, entonces cortarse los dedos para lograrlo es el último recurso, y preferible a morirse (American Film Institute, 2023).

Esta fascinación por la trascendencia del ser humano a través del arte es una exploración que McDonagh solo había realizado en el teatro anteriormente, tanto en *The Pillowman* como en *A Very Very Very Dark Matter* con escritores, pero también en *The Cripple of Inishmaan* con el sueño de Billy de ser un actor famoso en Hollywood. El arte no es solo una forma de trascender, es también un escape de la dura realidad de sus personajes.

McDonagh no es el primero en hacer esta exploración en el teatro. En 1976 Thomas Bernhard hace un estudio de personaje en *Minetti*, donde un actor que solía ser famoso observa cómo lo poco que queda de su trascendencia artística se marchita, tratando de realizar su última interpretación de *King Lear* (Shakespeare, 1605) como su último deseo, enfatizando la conexión con Lear y la repartición de su reino. La obra de teatro *Red* (Logan, 2009) también hace una exploración del artista como genio iracundo, mostrando la vida del pintor estadounidense Mark Rothko. Estas representaciones no son exclusivas al teatro pero tienen una teatralidad intrínseca en su exploración del arte por encima de la realidad, como concepto poético.

En *Banshees*, McDonagh introduce este tema tan teatral en su obra cinematográfica por primera vez. Aunque el arte y los artistas sí han sido explorados en el cine, rara vez han sido representados con la claridad de *Banshees*. Tanto el objetivo de Colm y lo que está dispuesto a hacer para lograrlo son establecidos de manera sencilla desde el principio y se mantienen inamovibles a lo largo de toda la película, sin importar el constante incremento de ridículos obstáculos, enfatizando la metáfora más que una historia realista.

7. Conclusiones

McDonagh ha cultivado un estilo muy particular tanto en el teatro como en el cine, donde conviven la violencia, el humor, la profundidad emocional y los personajes contradictorios. Su identidad tanto londinense como irlandesa ha creado un mundo que muchos interpretan como real por la verosimilitud de los diálogos, pero este también está impregnado de artificio. Es en esta mezcla entre realismo y artificio que McDonagh combina herramientas del cine y el teatro en toda su obra, requiriendo una audiencia atenta que interprete los mensajes de sus historias. La recepción de su obra evidencia esta combinación. Hay quienes consideran su obra ofensiva por su representación de personajes violentos, racistas e inapropiados, asumiendo que lo que muestra es lo que avala. Otros consideran que critica lo que representa, usando el humor y la sátira como un medio de comentario político, como antes hicieron Samuel Beckett, Eugène Ionesco y Dario Fo.

Al analizar la obra entera de McDonagh, tanto teatral como cinematográfica, la combinación de medios es clara. Tanto en términos formales como artísticos él trae el cine al teatro y viceversa. De esta manera ha producido obras como *The Lieutenant of Inishmore*, que parece una película de Tarantino, o películas como *In Bruges* que por su escala, historia condensada y absurda remite al teatro. Los críticos y académicos frecuentemente comparan su teatro con las películas de Quentin Tarantino y Martin Scorsese, así como su cine con la dramaturgia de John Millington Synge y Harold Pinter.

Para la presente investigación se escogieron *The Cripple of Inishmaan* (1997), su obra más cinematográfica, y *The Banshees of Inisherin* (2022), su película más teatral, para ser estudiadas. En *Cripple* la conexión con el cine es directa, al representar Hollywood y el rodaje del documental *Man of Aran* (Flaherty, 1934). Además trata el tema de quién y cómo se cuentan las historias, resaltando la manipulación de Hollywood y la de casi todos los personajes, quienes venden artificio como realidad. En términos formales la obra también remite al cine, con una extensión intercontinental, abarcando meses, y con un elevado número de escenas, ubicaciones y personajes. A diferencia del teatro donde frecuentemente es el diálogo el que hace avanzar la historia, en *Cripple* son las acciones de los personajes, sobre todo las de Billy, las que dinamizan la trama. Otra estrategia cinematográfica es la de representar todo los actos violentos explícitamente en escena, cuando en el teatro estos han estado frecuentemente segregados fuera de escena. A pesar de la combinación de ambos medios, la obra es crítica con el cine, representándolo no

solo como un arte sino también como una manipulación y un potencial, aunque improbable, escape para los personajes de la isla.

The Banshees of Inisherin (2022) se crea en el contexto de un McDonagh veinticinco años mayor, con una exitosa carrera tanto teatral como cinematográfica. Esta película tiene una trama más pausada, enfocada en el estudio de personaje, donde frecuentemente es el diálogo el que avanza la historia. Asimismo cuenta con una historia absurda, donde cada acción es más ilógica que la anterior, resaltando el artificio por encima de la realidad. La escala es también teatral, contando con una historia insular con pocos personajes esenciales que sucede enteramente en la pequeña isla de Inisherin. Teniendo todos los recursos del cine, McDonagh decide poner casi todos los eventos violentos fuera de cámara, los cuales son frecuentemente contados por los personajes pero nunca vistos. *Banshees* hace una reflexión sobre el arte a través del personaje de Colm, en donde la música es el principal elemento de trascendencia y significado en su vida. Este tratamiento es muy similar al del arte de la escritura en su obra de teatro *The Pillowman* (2003).

El flujo bidireccional entre el teatro y el cine en toda la obra de McDonagh es evidente, logrando obras singulares en ambos medios. Sin embargo, McDonagh tiene prohibida la adaptación de su obra teatral al cine y viceversa, evidenciando que la mezcla de medios no necesariamente significa la transformación total de uno al otro. A pesar de esta separación, la consagración de un estilo único que se mueve entre el cine y el teatro es clara en la obra de McDonagh, contando historias que exploran la condición humana a través de la violencia y el humor, siguiendo a personajes contradictorios, causando simultáneamente la empatía y el cuestionamiento del público. Sin importar el medio, las historias tienen un ritmo de sorpresa constante, el cual no solo es inesperado si no también entretenido. McDonagh se contrapone al teatro lento y meditativo, y al cine obvio y simplista, ambos muy comunes actualmente.

Sus obras y películas representan temas polémicos, sobre los cuales McDonagh se rehúsa a dar explicaciones, requiriendo una audiencia activa que converse, discuta y esté dispuesta a estar en desacuerdo, alargando así la vida de sus historias más allá de los teatros y las salas de cine. McDonagh es explícito acerca de querer que su obra hable por sí misma. Sobre el simbolismo entre la guerra civil irlandesa y la pelea de Colm y Padraic en *The Banshees of Inisherin*, McDonagh expresó: "... [I] would like an audience to kind of come up with their own thoughts about it, without over-explaining it..." (Kermode and Mayo's Takes, 2022). Su objetivo es crear pensamiento y discusión, pero no a través de la

obviedad, si no de una audiencia cuestionadora. Es por medio de esta estrategia que el recibimiento de sus obras es polarizador, lo cual muchas veces tiene efectos negativos, pero de una u otra manera logra lo que McDonagh se propone, que las personas interpreten su obra, generando un impacto con sus historias.

La popularidad de sus obras teatrales y cinematográficas, tanto de la audiencia como de los premios, evidencian una demanda por la combinación de medios y por historias originales que exploren la condición humana. En el contexto de un cine que todo lo evidencia y un teatro que todo lo esconde, la disposición de McDonagh de combinar ambos medios es innovadora y necesaria.

8. Bibliografía

Primaria

McDonagh, M. (1999). *Plays 1: The Beauty Queen of Leenane; A Skull in Connemara; The Lonesome West*. Methuen Drama.

McDonagh, M. (2001). *The Lieutenant of Inishmore*. Methuen Drama.

McDonagh, M. (2003). *The Pillowman*. Faber & Faber.

McDonagh, M. (2010). *A Behanding in Spokane*. Dramatist Play Service.

McDonagh, M. (2013). *The Cripple of Inishmaan*. Methuen Drama.

McDonagh, M. (2015). *Hangmen*. Faber & Faber.

McDonagh, M. (2018). *A Very Very Very Dark Matter*. Faber & Faber.

McDonagh, M. (2021). *The Banshees of Inisherin*. Blueprint pictures. <https://thescriptlab.com/wp-content/uploads/scripts/4179-The-Banshees-of-Inisherin-by-Martin-McDonagh.pdf>

Secundaria

Andrew, D. (1978). *André Bazin*. Columbia University Press.

Ayckbourn, A. (2004). *The Crafty Art of Playmaking*. Faber & Faber.

Bazin, A. (1967). *What Is Cinema? Volume I*. University of California.

Beckett, S. (2009). *Endgame*. Faber & Faber.

Beckett, S. (1954). *Waiting for Godot*. Grove Press New York.

Billington, M. (2018, 25 de octubre). Did Hans Christian Andersen keep a woman in cage? A Very Very Very Dark Matter review. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/2018/oct/25/a-very-very-very-dark-matter-review-martin-mcdonagh-wildly-inventive-jim-broadbent>

- Birch, A. (2021). *Anatomy of a Suicide*. Methuen Drama.
- Bernhard, T. (2002). *Ante la jubilación / Minetti / Ritter, Dene, Voss*. Editorial Hiru Hondarribia.
- Bradshaw, P. (2022, 5 de septiembre). *The Banshees of Inisherin review – a Guinness-black comedy of male pain*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/film/2022/sep/05/the-banshees-of-inisherin-review-martin-mcdonagh>
- Brecht, B. (1970). *Escritos sobre teatro*. Nueva Visión.
- Brook, P. (2008). *The Empty Space*. Penguin Random House.
- Chambers, K. (2024, 18 de octubre). *Playwriting is in Crisis*. The Stage. <https://www.thestage.co.uk/news/news/david-byrne-playwriting-is-in-crisis>
- Disability Times. (1997, marzo). *The Cripple of Inishmaan*. Disability Times.
- Eldred, L. (2007). Martin McDonagh and the Contemporary Gothic. In R. Russell (Ed.), *Martin McDonagh: A Casebook* (1era ed., pp. 113-130). Routledge.
- Ferriter, D. (2004). *The Transformation of Ireland: 1900-2000*. Profile Books.
- García Lorca, F. (1997). *La Casa de Bernarda Alba*. Espasa.
- Gregory, L. (1965). *Our Irish Theatre*. Capricorn Books, New York.
- Greene, N. (1999). *The Politics of Irish Drama*. Cambridge University.
- Hawkins, J. (2000). *Cutting Edge: Art-Horror and the Horrific Avant-Garde*. University of Minnesota Press.
- Hemingway, E. (1995). *The Old Man and the Sea*. Scribner.
- Hilton, A. (2005, 17 de abril). Tears Before Bedtime. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2005/04/25/tears-before-bedtime>
- Hilton, A. (2010, 7 de marzo). Underhanded. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2010/03/15/underhanded>
- Hopkinson, M. (1988). *Green Against Green: The Irish Civil War*. St. Martins Press.
- Kelly, D. (2009). *Orphans*. Oberon Modern Plays.
- Kermode, M. (2022, 23 de octubre). The Banshees of Inisherin review – flawless tragicomedy of male friendship gone sour. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2022/oct/23/the-banshees-of-inisherin-review-martin-mcdonagh-colin-farrell-brendan-gleeson>
- Lysaght, P. (1986). *The Banshee: The Irish Death Messenger*. Roberts Rinehart Publishers.
- Logan, J. (2010). *Red*. Oberon Books.
- Lonergan, P. (2007). Never Mind the Shamrocks: Globalizing Martin McDonagh. In R. Russell (Ed.), *Martin McDonagh: A Casebook* (1era ed., pp. 149-177). Routledge.
- Lonergan, P. (2012a). *The Theatre and Films of Martin McDonagh*. Methuen Drama.
- Lonergan, Patrick. (2012b, 6 de noviembre). Seven Steps to Martin McDonagh. *The Irish Times*. <https://www.irishtimes.com/culture/stage/seven-steps-to-martin-mcdonagh-1.548074>

- Luckhurst, M. (2004). Martin McDonagh's Lieutenant of Inishmore: Selling (-Out) to the English. *Contemporary Theatre Review*, 4(4), pp. 34 - 41.
- Macauley, A. (2002 28 de junio). Financial Times.
- MacInnes, P. (2023, 8 de marzo). Why The Banshees of Inisherin should win the best picture Oscar. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2023/mar/08/why-the-banshees-of-inisherin-should-win-the-best-picture-oscar>
- Mamet, D. (1978). *American Buffalo*. Grove Press.
- McDonald, K. (2016). *Film Theory: The Basics*. Routledge.
- McKee, R. (2021). *Story: Substance, structure, style and the principles of screenwriting*. Methuen Publishing.
- Melville, H. (2015). *Moby Dick*. Barnes & Noble.
- Merriman, V. (1999). Decolonisation Postponed: The Theatre of Tiger Trash. *Irish University Review*, 29 (2), pp.305-317. <http://www.jstor.org/stable/25484817>
- Merriman, V. (2004). Staging contemporary Ireland: heartsickness and hopes deferred. In S. Richards (Ed.), *Twentieth Century Irish Drama* (1era ed., pp.244-257). Cambridge University Press.DOI: 10.1017/CCOL0521804000.018
- Meszaros, B. (2003). Enlightened by Our Afflictions: Portrayals of Disability in the Comic Theatre of Beth Henley and Martin McDonagh. *Disability Studies Quarterly*, 23 (3). <https://www.ds-sds.org/index.php/dsq/article/view/433/610>
- Meyerhold, V. (1963). *Le Théâtre théâtral*. Gallimard.
- Miller, A. (2000). *A View From the Bridge/All My Sons*. Penguin Books.
- Mitchell, G. (2009). *The Force of Change*. Nick Hern Books
- Mulholland, C. (1997, 2 de diciembre). *Disabled on stage*. The Times.
- Münsterberg, H. (1916). *The Photoplay: A Psychological Study*. D. Appleton and company. <https://archive.org/details/photoplaypsychol00mnrich/page/n7/mode/2up>
- Murphy, T. (1986). *Bailengangaire*. MW Books.
- O'Sullivan, M. (1997, 21 de septiembre) Laughing aloud at the young Cripple. *Sunday Independent*.
- O'Toole, F. (1997, 26 de abril). Nowhere Man. *The Irish Times*. <https://www.irishtimes.com/news/nowhere-man-1.66581>
- O'Toole, F. (2006, 26 de febrero). A Mind in Connemara. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2006/03/06/a-mind-in-connemara>
- Pavis, P. (1980). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- Pensotti, M. (2023). *Los Años*.
- Pinter, H. (1959). *The Birthday Party*. Encore Publishing.
- Pinter, H. (2013). *The Dumb Waiter*. Faber & Faber.

Pinter, H. (1981). *Complete Works 4: Old Times, No Man's Land, Betrayal, Monologue and Family Voices*. Grove Press.

Richtarik, M. (1994). *Acting Between the Lines: The Field Day Theatre Company and the Irish Cultural Politics 1980-1984*. Clarendon Press Oxford.

Russel, R. (Ed). (2007). *Martin McDonagh: A Casebook*. Routledge.

Sawyer, M. (2022, 2 de octubre). Interview: Martin McDonagh: 'No one really tries to make sad films any more'. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/culture/2022/oct/02/martin-mcdonagh-banshees-of-inisherin-interview>

Scott, A.O. (2023, 6 de marzo). 'The Banshees of Inisherin' Review: Giving Your Friend the Finger. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2022/10/20/movies/the-banshees-of-inisherin-review.html>

Shakespeare, W. (2015). *King Lear*. Penguin Classics.

Sofocles & Eurípides. (2006). *Edipo Rey, Antígona, y Medea*. Panamericana Editorial.

Synge, J. M. (1993). *Playboy of the Western World and Riders to the Sea*. Dover Publications.

Vandeveldt, K. (2000). The Gothic Soap of Martin McDonagh. In E. Jordanl (Ed.), *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre* (1era ed., pp. 292-302). Carysfort Press.

Welch, R. (1993). Introduction. In W. B. Yates, *Writings on Irish Folklore, Legend and Myth* (1era ed., pp.xix-xxxvi). Penguin Books.

Yates, W. B. (1993). *Writings on Irish Folklore, Legend and Myth*. Penguin Books.

Zoglin, R. (1998, 13 de abril). *Theater: Martin McDonagh: When O'Casey Met Scorsese*. Time. <https://time.com/archive/6732566/theater-martin-mcdonagh-when-ocasey-met-scorsese/>

9. Filmografía

Primaria

Flaherty, R. (Director). (1934). *Man of Aran* [Documental]. Gainsborough Pictures; Gaumont British Distributors.

McDonagh, M. (Director). (2005). *Six Shooter* [Corto]. Film4 Productions. https://youtu.be/n_xMyx_SogA?si=kWURtHq8C-VwFOzk

McDonagh, M. (Director). (2009). *In Bruges* [Película]. Film4 Productions; Focus Features.

McDonagh, M. (Director). (2012). *Seven Psychopaths* [Película]. Film4 Productions; British Film Institute; CBS Films.

McDonagh, M. (Director). (2017). *Three Billboards Outside of Ebbing, Missouri* [Película]. Film4 Productions; Blueprint Pictures; Fox Searchlight Pictures.

McDonagh, M. (Director). (2022). *Banshees of Inisherin* [Película]. Blueprint Pictures; Film4 Productions; TSG Entertainment; Searchlight Pictures.

Secundaria

Aldrich, R. (Director). (1962). *What Ever Happened To Baby Jane?* [Película]. Seven Arts Productions. Warner Bros. Pictures.

Browning, T. (Director). (1932). *Freaks* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Crowley, J. (Director). (2003). *The Pillowman* [Obra de teatro grabada]. National Theatre Archive.

Fincher, D. (Director). (1995). *Se7en* [Película]. Arnold Kopelson Productions; New Line Cinema.

Haneke, M. (Director). (1997). *Funny Games* [Película]. Wedge Film; Madman Entertainment.

Herbison, J. (Executive Producer). (1985 - actualidad). *Neighbours* [Serie de televisión]. Grundy Television; Fremantle Australia; Amazon MGM Studios.

Herzog, W. (Director). (2005). *Grizzly Man* [Documental]. Lionsgate Films

Hitchcock, A. (Director). (1960). *Psycho* [Película]. Shamley Productions; Paramount Pictures.

Hytner, N. (Director). (1997). *The Cripple of Inishmaan* [Obra de teatro grabada]. National Theatre Archive.

Jacobs, A. (Director). (2023). *His Three Daughters* [Película]. High Frequency Entertainment; Netflix.

Kranz, F. (Director). (2021). *Mass* [Película]. Bleeker Street.

Leon, K. (Director). (2019). *American Son* [Película]. Simpson Street; Netflix.

Nolan, Christopher. (Director). (2000). *Memento* [Película]. Summit Entertainment; Newmarket Films; Team Todd; Lionsgate.

Scorsese, M. (Director). (1973). *Mean Streets* [Película]. Taplin-Perry-Scorsese Productions; Warner Bros. Pictures.

Scorsese, M. (Director). (1976). *Taxi Driver* [Película]. Columbia Pictures.

Scorsese, M. (Director). (1990). *Goodfellas* [Película]. Irvin Winkler Productions; Warner Bros. Pictures.

Spielberg, S. (Director). (1975). *Jaws* [Película]. Zanuck/Brown Productions; Universal Pictures.

Stahelski, C. (Director). (2014). *John Wick* [Película]. MJW Films; Thunder Road Pictures; 87 Eleven Productions; DefyNite Films; Summit Entertainment.

Tarantino, Q. (Director). (1992). *Reservoir Dogs* [Película]. Live America Inc.; Dog Eat Dog Productions; Miramax Films.

Wachowski, Lana. & Wachowski, Lilly. (Directors). (1999). *The Matrix* [Película]. Village Roadshow Pictures; Silver Pictures; Warner Bros. Pictures.

Webb, M. (Director). *500 Days of Summer*. (2009). Dune Entertainment; Searchlight Pictures.

Wells, J. (Director). (2013). *August: Osage County* [Película]. Jean Doumanian Productions; Smoke House Pictures; Battle Mountain Films; Yucaipa Films; The Weinstein Company.

Woo, J. (Director). (1997). *Face Off* [Película]. Touchstone Pictures; Permut Presentations; Paramount Pictures; Buena Vista International.

Yorke, J. (Executive Producer). (1985 - actualidad). *Eastenders* [Serie de televisión]. BBC.

Zhang-ke, J. (Director). (2006). *Still Life* [Película]. Xstream Pictures.

10. Webgrafía

American Film Institute. (2023, 10 de marzo). *Martin McDonagh on Making THE BANSHEES OF INISHERIN* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=xT1gNNJ1FYk>

Baptiste, D. (2018, 16 de noviembre). *A Very Very Very Dark Matter, and the limits of satire*. Exeunt Magazine. <https://exeuntmagazine.com/features/dark-matter-limits-satire/>

Celtic Languages. (2025, 9 de marzo). *Guide to Irish to be, the substantive verb bí, tá & the copula is*. Celtic Languages. https://www.celtic-languages.org/Guide_to_Irish_to_be,_the_substantive_verb_b%C3%AD,_t%C3%A1_%26_the_copula_is

Connelly, B. (2018, 10 de enero). *Martin McDonagh interview: Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*. Den of Geek. <https://www.denofgeek.com/movies/martin-mcdonagh-interview-three-billboards-outside-ebbing-missouri/>

Film4. (2022, 13 de noviembre). *Martin McDonagh, Colin Farrell and Brendan Gleeson on The Banshees of Inisherin | Film4 Interview* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Pj8b0Jsm2JQ>

JOE.ie. (2022, 19 de octubre). *Martin McDonagh on The Banshees of Inisherin & why he'll never make a superhero movie* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=gDZ5kk0LuLk>

Kermode and Mayo's Takes. (2022, 21 de octubre) *Simon Mayo interviews Martin McDonagh - Kermode and Mayo's Take* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=pOyMye3Ldal>

Oscars. (2022, 27 de octubre). *'The Banshees of Inisherin' w/ Colin Farrell & Martin McDonagh | Academy Conversations* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=121bpDVZnWE>

Red Carpet News TV. (2017, 23 de octubre). *Frances McDormand, Sam Rockwell & Martin McDonagh On Theatre Roots* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=hZIY4Sih91s>

Singer, L. (2022, 13 de octubre). *The Banshees of Inisherin: a rich, resonant, blackly funny tragedy*. British Film Institute. <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/reviews/banshees-inisherin-rich-resonant-blackly-funny-tragedy>