

CADERNO PEDAGÓXICO

Longa viaxe cara á noite

 centro
dramático
galego

SALONTEATRO

CENTRO DRAMÁTICO GALEGO



eugene o'neill

LONGA VIAXE, CARA Á NOITE

manuel guede oliva

suplemento pedagóxico do teatro

AGADIC  Agencia Galega das
Industrias Culturais

galicia



 XUNTA
DE GALICIA

XUNTA DE GALICIA

Caderno pedagógico. Longa viaxe cara á noite. Explorando: Eugene O'Neill e a súa longa viaxe

EDITA: Agadic. Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia

REALIZA: Inma Antón Souto

DESEÑA: Trisquelia

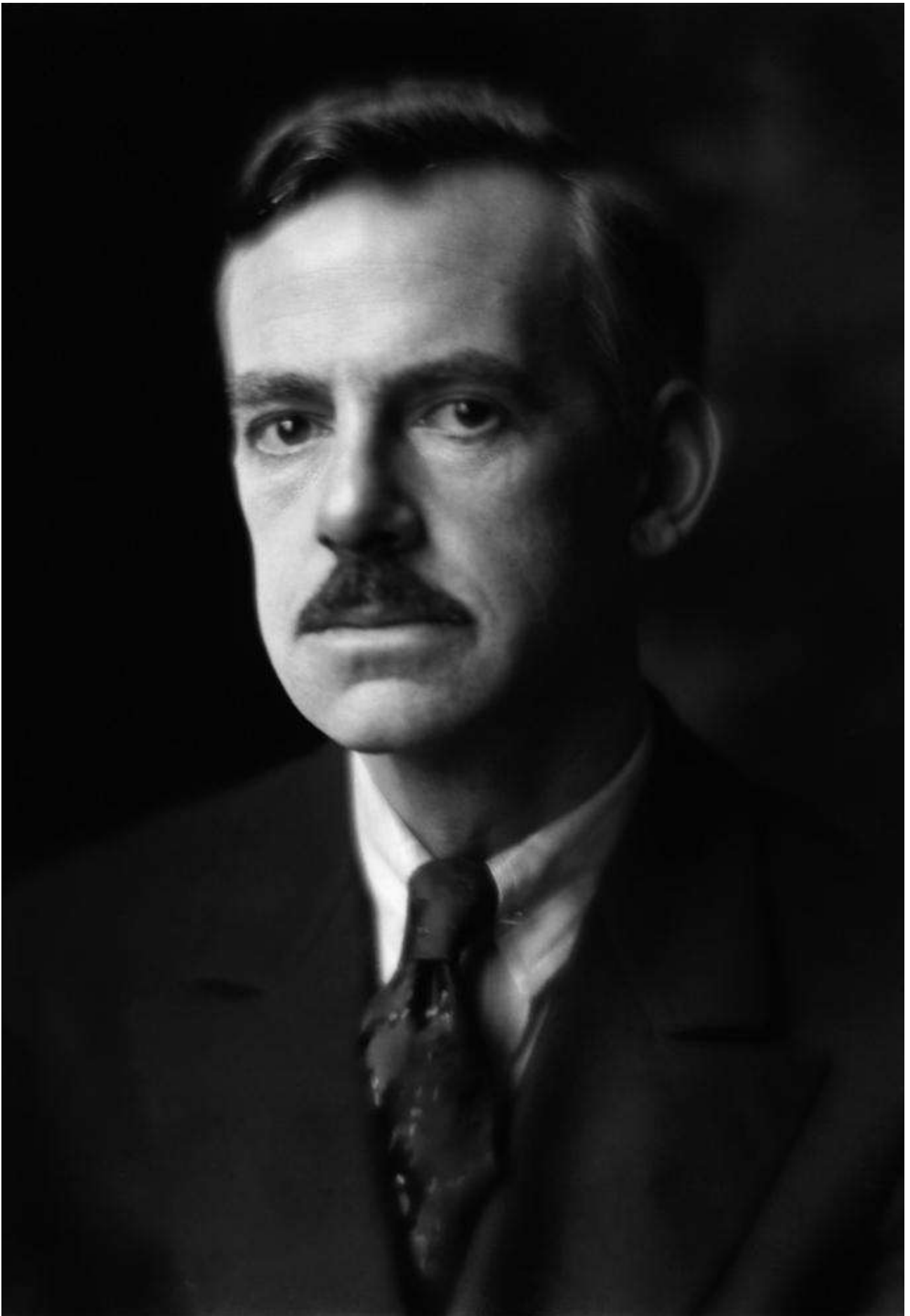
D. L.: C-65-2014

CADERNO PEDAGÓXICO

LONGA VIAXE CARA Á NOITE

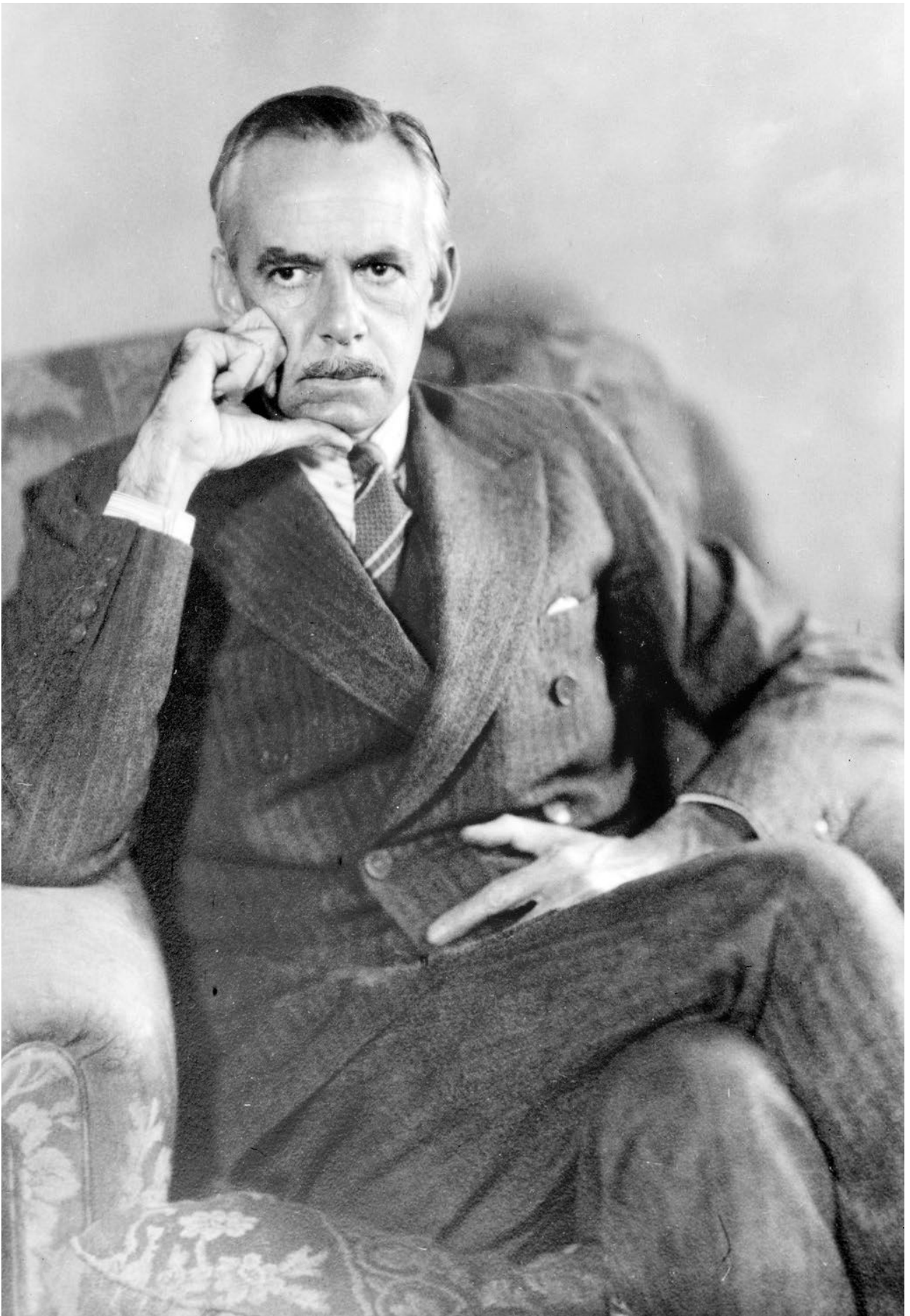
Explorando: Eugene O'Neill
e a súa longa viaxe

AXENCIA GALEGA DAS INDUSTRIAS CULTURAI
Santiago de Compostela, 2014



Contido

1. Explorando: o autor	7
1.1. As orixes	7
1.2. A formación	8
1.3. O «renacemento»	8
1.4. Entrada no teatro	9
1.5. Dramaturgo, por fin	9
1.6. As grandes obras	11
1.7. A consagración do novo teatro	13
2. Explorando: a obra	17
2.1. As obras nun acto	17
2.2. As obras longas	18
2.3. As Traducións ao galego	21
3. Explorando: <i>Longa viaxe cara á noite</i>	23
3.1. A obra no contexto da carreira	23
3.2. A obra	23
3.3. Os personaxes	24
3.4. Resumo	26
3.4.1. <i>Primeiro Acto</i>	26
3.4.2. <i>Segundo Acto. Primeira Escena</i>	27
3.4.3. <i>Segundo Acto. Segunda Escena</i>	28
3.4.4. <i>Terceiro Acto</i>	29
3.4.5. <i>Cuarto Acto</i>	30
3.5. Algunhas das montaxes da obra	31
4. Explorando: contextos	35



1. Explorando: o autor

1.1. AS ORIXES

Eugene Gladstone O'Neill (16 de outubro 1888, New York, NY - 27 de novembro 1953, Boston, Massachusetts). Naceu O'Neill nun cuarto de hotel, pasou a súa primeira infancia en cuartos de hotel, en trens, entre bambalinas de teatros... Mocidade en internados. Embarcado, despois. Máis cuartos de hotel. A procura de estabilidade, de permanencia, será esencial na súa vida e definirá a súa personalidade aventureira, inestable, desafiante... Acabou os seus días, tamén, nun cuarto de hotel, o Shelton Hotel de Boston, onde pouco antes de morrer pronunciou a famosa frase que fai resumo da súa existencia: «I knew it, I knew it! Born in a goddam hotel room and dying in a hotel room!». (Sabíao, sabíao! Nacín nun maldito cuarto de hotel e morro nun cuarto de hotel!).

Debullemos, pois, o acontecido entre aquel primeiro cuarto de hotel e o derradeiro: a vida de Eugene O'Neill.

Foi Eugene o terceiro fillo do matrimonio formado por James O'Neill e Mary Ellen Quinlan O'Neill, *Ella*.

O fillo maior, James O'Neill, *Jamie*, nacido o 10 de setembro de 1878 en San Francisco, foi descrito por quen o coñecía como cliente habitual de bares e burdeis, conversador agradable, coñecedor dos contos e faladuras de Broadway pola súa profesión de actor, e de gran éxito entre as mulleres. Aparece Jamie en forma de personaxe en tres obras de Eugene O'Neill: *A Moon for the Misbegotten* (1947), *Hughie* (1958) e *Long Day's Journey Into Night* (1956). Morreu alcoholizado na Clínica Peterson de New Jersey o 8 de novembro de 1923.

O segundo fillo de Ella e James, Edmund O'Neill, naceu no outono de 1883 nun hotel de St. Louis, Missouri. Morreu de sarampelo en 1885, tres anos antes do nacemento de Eugene.

E, claro, non podemos explicar a vida de Eugene sen explorar antes a vida dos seus proxenitores... O pai, James O'Neill, foi un dos actores norteamericanos máis famosos de finais do século XIX e principios do XX. O seu papel de máis sona foi o do Conde de Montecristo, nunha adaptación teatral da novela de Alejandro Dumas, pai. A nai, Mary Ellen Quinlan, era filla dun comerciante acomodado de Cleveland. Logo de casar, Ella acompañou o seu marido a través do país nunha xira interminable, estabelecéndose só brevemente en contadas ocasións.

Eugene, a pesar de lamentar o pesadelo da inseguridade dos seus primeiros anos e de culpar ao seu pai pola ríspida e difícil vida da familia que empuxou á súa nai á adición ás drogas, débelle a aqueles anos o que sería unha exitosa vida dedicada ao teatro. E, a pesar de pasar a súa infancia entre o catolicismo campeño irlandés herdado do pai e a máis xentil piedade mística herdada da nai, recoñecemos na súa obra esas dúas influencias, a miúdo en conflito dramático, que representan ese alto sentido do drama da loita con Deus e relixión que distingue gran parte da obra de Eugene O'Neill.



© James O'Neill, pai de Eugene O'Neill, caracterizado como Abbe Busoni en *O Conde de Montecristo* (1893). FOTO: William F. Connor.

© Eugene O'Neill a mediados dos anos 30 (Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Universidade de Yale).

1.2. A FORMACIÓN

Foi Eugene un neno tímido, impresionable, retraído, enfermizo... Características que foron agravadas polo seu internado en 1895 no St. Aloysious Academy for Boys, en Manhattan, onde ficou durante cinco anos. En 1920 ingresa como alumno externo en La Salle Institute e dous anos máis tarde volve a un internado, Betts Academy, en Stamford, Connecticut. Durante estes anos sofre unha intensa crise relixiosa (a primeira de moitas, poderíamos dicir), provocada pola complexa situación psíquica da nai —que xa era adicta á morfina— e pola influencia do irmán maior, Jamie, que levaba unha vida «pouco edificante» a ollos do pai, católico pola súa orixe irlandesa. En 1906 Eugene ingresa na Universidade de Princeton, da que sería expulsado polo seu escaso rendemento académico (anos despois acontecería o mesmo con F. Scott Fitzgerald, outro dos grandes anovadores da literatura estadounidense).

Tras a súa experiencia en Princeton, Eugene O'Neill dá inicio ao que máis tarde consideraría como a súa educación real en «experiencia de vida». No período dos seis anos próximos case acaba coa súa vida... Vive a experiencia bohemia do Greenwich Village, onde entra en contacto coa literatura europea... En 1909 coñece a Katherine Jenkins, con quen contrae matrimonio obrigado por un embarazo non desexado. De contado abandona á súa recente esposa e o 9 de outubro de 1909 parte a Honduras co propósito de realizar prospeccións auríferas. Contrae a malaria. Regresa a New York en abril de 1910, un mes antes do nacemento do seu fillo Eugene, ao que non coñecería até doce anos despois. Seu pai procúralle traballo na súa compañía teatral como axudante de produción pero, no mes de xuño do mesmo ano, tras o escandaloso anuncio á familia do seu matrimonio e do nacemento do seu fillo (que mantivera ocultos), Eugene embarca nun cargueiro noruegués rumbo a Buenos Aires, onde se ve obrigado a realizar todo tipo de traballos para poder subsistir. Tras unha travesía a Sudáfrica, enrolado como mariñeiro, volve a Buenos Aires e, desde alí, outravolta a New York no mes de maio de 1911. Logo de aloxarse durante dous meses no The Hell's Hole, unha taberna de mariñeiros onde coñece e fai amizade con Driscoll e Chris Christopher, dous mariñeiros que, pasados os anos, lle haberían servir como base de inspiración dalgúns dos personaxes das súas primeiras obras, volve ao mar como parte da tripulación do S. S. New York, con destino a Southampton... Outravolta, de regreso a New York no S. S. Philadelphia... Os seus amigos Driscoll e Christopher morren de forma violenta durante esta etapa... Poderíamos facer resumo deste período da súa vida como unha viaxe de ida e volta ao alcoholismo, vagando polos portos de Buenos Aires, Liverpool, New York... até chegar a un intento de suicidio no The Hell's Hole... E, salvando a vida grazas á rápida intervención do seu amigo James Byth, Eugene pouco a pouco vai saíndo dese burato infernal que transitara nos últimos anos... A súa idade: vinte e catro anos.

1.3. O «RENACEMENTO»

O 5 de xuño divórciase de Katherine Jenkins e pasa o verán na residencia familiar de New London, Connecticut, en compañía dos seus pais e do seu irmán Jamie. En agosto consegue un emprego como redactor nun dos xornais locais, *The New London Telegraph*, comezando tamén a escribir os seus primeiros poemas. En outubro é diagnosticado de tuberculose e ingresa nun sanatorio benéfico o 9 de decembro. Dous días despois, retorna á residencia familiar de New York, onde tras unha forte discusión co pai, é internado no Gaylor Farm Sanitarium en

Wallingford, Connecticut, o día de Nadal de 1912. Alí fica ingresado durante seis meses e por primeira vez enfróntase a si mesmo e á súa sobriedade, aproveitando a oportunidade para o que máis tarde chamou o seu «renacemento».

E comeza a escribir teatro.

1.4. ENTRADA NO TEATRO

No sanatorio comeza a escribir as súas primeiras obras de teatro: *A Wife for a Life*, *The Web*, *Thirst*, *Warnings* e *Recklessness*. Estes primeiros esforzos teatrais estaban tinxidos dun certo ton melodramático nos temas e nos personaxes: vagabundos, mariñeiros solitarios, prostitutas, o home desolado perante a inxustiza divina... Durante este período, tamén, le intensamente a Strindberg, Dostoevski e Nietzsche, autores que, dalgún xeito, marcarían a súa carreira literaria... Serán estes momentos cruciais da súa vida: na súa mente mestúrase a traxedia, a enfermidade, o sentimento de perda... E a eses momentos angustiosos regresará con relativa frecuencia na procura dun xeito de terapia emocional naquelas obras máis especificamente autobiográficas. É nelas onde nos revela un sentimento de caos, de precariedade, de desafeizón do que nunca logrará evadirse totalmente. Obras como *The Iceman Cometh* (1946) ou *A Long Day's Journey into Night* (1956).

O 5 de xuño de 1913 é dado de alta no hospital e marcha á casa familiar de New London, onde reanuda a súa relación amorosa con Maibelle Scott, iniciada no verán anterior coa oposición da familia dela, quen, baixo o nome de Muriel Mancober, aparece na única comedia de O'Neill, *Ah, Wilderness!* Cando o resto da familia O'Neill regresa a New York para pasar o inverno, Eugene fica en New London. A este período pertencen as primeiras noticias existentes sobre o tremor que lle afecta ás mans, tremor que máis tarde acabaría por impedirle escribir. Durante o outono deste ano, Eugene, tentando independizarse economicamente do pai, escribe dous guións de cine que son rexeitados. Sen embargo é o pai quen, a pesar de non aprobar a temática que o seu fillo adoptara nas súas obras, financia a súa primeira publicación. Tamén a través do pai, coñece a Clayton Hamilton, quen lle recomenda clases de teatro co profesor George Pierce Baker na Universidade de Harvard, onde finalmente se matricula co apoio e a financiación do pai en setembro de 1914, logo de acabada a súa relación con Maibelle Scott. Eugene convértese nun alumno de Harvard durante un curso académico completo, o que lle dá oportunidade de entrar en contacto co ambiente intelectual de persoas que compartían o seu mesmo interese polo teatro. Tamén goza da tranquilidade necesaria para poder poñer en orde as súas numerosas lecturas e dar á súa formación o rigor que o seu autodidactismo non lle procurara. Baker non compartía o entusiasmo anovador do seu alumno e facía, con frecuencia, duras críticas ás obras escritas por O'Neill durante o curso. Con todo, este quixo regresar a Harvard o ano seguinte. Pero a negativa do pai e seguir apoiándoo economicamente e as relacións que iniciara no verán de 1915 con outros artistas do círculo do Greenwich Village, frustraron as súas intencións.

1.5. DRAMATURGO, POR FIN

O verán de 1916 marca un dos períodos definitivos na vida de Eugene O'Neill. Trasládase a Provincetown, Massachusetts, acompañado do seu amigo Terry Carlin e alí entra en contacto cun grupo de intelectuais e artistas que xiraban



© Imaxes dunha montaxe de *Ah Wilderness!* (Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Universidade de Yale).

arredor das figuras de George «Jig» Cram Cook e a súa esposa, Susan Glaspell, quen chegaría a estreir once obras teatrais e publicar varias novelas.

Cook tiña un profundo interese en anovar a tradición teatral norteamericana partindo dun traballo en equipo, baseándose nos presupostos da traxedia grega, tema do que era un gran coñecedor. Durante aquel verán, O'Neill entra en contacto con este grupo, que dera en chamarse a si mesmo The Provincetown Players, e o comité de lectura acepta de contado *Bound East for Cardiff*, obra que estrean nun vello galpón a carón do peirao da cidade; así a obra, de temática mariñeira, é complementada co son da sirena do faro e o romper das ondas contra os piares do peirao... A obra obtivo un enorme éxito, o que propiciou que O'Neill se integrase dentro do grupo e estreasen de seguido *Thirst*.

En outono, cando os Provincetown Players se trasladan ao Village, deciden repoñer a primeira das dúas obras de O'Neill estreadas no verán, continuando en decembro con *Before Breakfast*, obra que é publicada xunto con *Bound East for Cardiff* por Frank Say. Inicia tamén nesta época unha relación amorosa con Louise Bryant, ocultándolla ao amante desta, John Reed, ambos os dous integrados nos Provincetown Players.

Cando Estados Unidos entra na Primeira Guerra Mundial, O'Neill declárase pacifista. Aínda que, afortunadamente, a súa vella lesión pulmonar evita que sexa chamado a filas. Pero Louise Bryant abandónao para unirse a John Reed en Moscú, onde el estaba cubrindo como xornalista a Revolución de Outubro. Eugene busca, outravolta, refuxio no alcohol e leva unha vida aínda máis desordenada do

© Galpón onde se estreou *Bound East for Cardiff* en Provincetown, Massachusetts.
FOTO: Carl Van Vechten.



habitual. Coincidindo coa estrea de *The Long Voyage Home* e *Ile* polos Provincetown Players, Eugene coñece a Agnes Boulton, quen se convertirá na súa segunda esposa o 12 de abril de 1918. Coñecedor da paixón que o seu fillo sente polo mar, James O'Neill regálalle unha casa, Peaked Hill, situada ao borde do océano, en Connecticut, onde Eugene se instala con Agnes, recibindo frecuentes e perturbadoras visitas do seu irmán Jamie. O 30 de outubro de 1919 nace o primeiro fillo da parella, Shane, o que, co tempo, sería un atranco nos hábitos da parella e fonte de frecuentes discusións.

Así, entre 1916 e 1920 os Provincetown Players puxeron en escena todas as obras de «teatro do mar» nun só acto de O'Neill, xunto con varios dos seus esforzos menores. No momento da estrea da súa primeira obra de longa duración, *Beyond the Horizon*, producida en Broadway o 2 de febreiro de 1920 no Morosco Theatre, o dramaturgo tiña xa unha pequena reputación.

Beyond the Horizon impresionou aos críticos co seu realismo trágico, gañando O'Neill o primeiro dos catro Premios Pulitzer de Teatro e gañando tamén a atención dun público máis amplo. Durante os seguintes vinte anos a súa reputación medrou de xeito constante, tanto en Estados Unidos como no extranxeiro e, despois de Shakespeare e Shaw, O'Neill converteuse no dramaturgo de lingua inglesa máis traducido e producido na súa época.

1.6. AS GRANDES OBRAS

O 3 de xuño de 1920 gaña O'Neill o seu primeiro Premio Pulitzer de Teatro. En agosto do mesmo ano, seu pai, James O'Neill, xa retirado do teatro e seguindo cun mal disimulado entusiasmo a carreira profesional do menor dos seus fillos, morre. Jamie, que até o momento da morte do pai seguira levando unha vida de excesos e alcohol, sen conseguir destacar como actor, a pesar da axuda profesional do pai, decide instalarse coa súa nai no apartamento que os O'Neill utilizaban durante as súas estadias en New York, dedicándose fervorosa e exemplarmente ao coidado da súa nai, Ella, quen lograra abandonar a súa adicción á morfina, levando os dous unha vida tranquila e retirada.

O'Neill, que meses antes coñecera ao escenógrafo Robert Edmond Jones, prepara a montaxe e os ensaios de *The Emperor Jones*, optando por unha posta en escena de tipo expresionista, realizada polos coñecementos de Jones. O éxito acadado pola obra fai que a montaxe dos Provincetown Players sexa trasladada ao Selwyn Theatre de Broadway. Este feito acaba por provocar o abandono por parte de Jig Cook, que ve neste éxito unha adulteración dos presupostos puristas que sempre defendera. Logo da dispersión dos Provincetown Players, O'Neill, Jones e Kenneth Macgowan crean Experimental Theatre Inc.

En 1921 O'Neill chegaría a estrear tres obras: *Gold*, en xuño, *Anna Christie* e *The Straw* en novembro. Reescribe o vello relato *The Hairy Ape* e transfórmao nunha obra dramática de carácter expresionista e dá forma a *The Fountain*.

O 28 de febreiro de 1922 morre en San Francisco unha das persoas que máis influíron na traxectoria persoal de Eugene: a súa nai, Ella Quinlan. Logo desta perda, o seu irmán Jamie volve reincidir nos seus vellos hábitos e Eugene non ve máis saída ao alcoholismo evidente do seu irmán que internalo nunha clínica, onde Jamie morre en 1923. Nesta dura situación persoal a súa obra *Anna Christie* obtén o Premio Pulitzer de Teatro o 21 de maio de 1922.

Eugene merca unha finca en Ridgefield, Connecticut, chamada Brook Farm, onde non deixa de escribir, a pesar das continuas visitas de amigos e coñecidos que o distraían e lle impedían traballar con continuidade. Tras vender Brook Farm,

Eugene trasládase a Bermuda xunto coa súa esposa Agnes e o 14 de maio de 1925 nace a súa filla Oona, nun momento no que a súa situación matrimonial comezaba a desestabilizarse. O ano seguinte, esta situación agrávase definitivamente cando O'Neill, que realizara unha viaxe a New York para recibir o título de Doctor Honoris Causa en Letras pola Universidade de Yale, coincide durante un período de descanso en Maine con Carlotta Monterey, coa que xa tiña coincidido en 1922.

Cando, o 27 de novembro, regresa a Bermuda, xa iniciara unha relación amorosa con Carlotta. En 1927 abandona a Agnes para instalarse en New York con Carlotta Monterey. A partir deste momento encontra nesta muller decidida e con carácter firme o que, tal vez, estivera buscando: alguén que se ocupara exclusivamente del e puxese orde na que, até entón, fora unha vida caótica dabondo. O'Neill, que sempre se resentira da atención que Agnes dedicaba aos fillos, a desorde das casas, a presenza de estraños e as estreitas relacións familiares de Agnes, encontrou que Carlotta, con gustos refinados e modais exquisitos, tiña o mundo que precisaba para crear arredor de Eugene o ambiente a xeito para un escritor de sona e apreciado, que o protexería da curiosidade allea e erguería ao seu redor un protector muro de silencio. A finais de 1928, tentando evitar a curiosidade pública e o asedio da prensa, O'Neill e Carlotta parten cara a Europa, instalándose provisoriamente en Guéthary, no sul de Francia, antes de realizar unha viaxe ao Extremo Oriente. Nesta viaxe empezan a aparecer unha serie de discrepancias entre o matrimonio que acabarían por estoupar en Hong Kong, causando a marcha de Carlotta e unha seria depresión en Eugene. Esta sería a primeira dunha serie de rupturas e reconciliacións que perdurarían até a morte do autor.

Desde o seu primeiro grande éxito con *Beyond the Horizon* até 1931 publica O'Neill nada menos que 21 títulos, chegando todos á escena por todo o país. Os

© Eugene O'Neill e Carlotta Monterey (1933).
FOTO: Carl Van Vechten.



primeiros serán unha mestura de realismo nú e de forza vital que abraiarán a espectadores e críticos pola súa frescura. Despois virán os éxitos que deixarán coa boca aberta a Broadway: a propensión ao recurso expresionista, a traxedia núa, o desgarramento que roza a crueldade. De entre os títulos máis importantes desta época habería que destacar obras como *The Emperor Jones* (1920), *The Hairy Ape* (1922), *Desire Under the Elms* (1924), *Lazarus Laughed* (1927), *Strange Interlude* (1928), pola que recibiría o seu terceiro Premio Pulitzer de Teatro (o cuarto sería por *Long Day's Journey into Night*, postumamente) e *Morning Becomes Electra*, escrita en 1929 e estreada en 1931.

Nin sequera os fortes convencionalismos de Broadway lograron evitar que ese vento tolo da vida inundara os teatros da América puritana e sacudira os alicerces duns escenarios que servían de escaparate ao mundo enteiro. De aí o dobre mérito de O'Neill, que soubo sintonizar con moitas mentes preparadas para o cambio que se achegaba e soubo tamén espertar consciencias aínda reticentes e reaccionarias a aceptar a inevitable metamorfose que sufriría o teatro como fenómeno social. Eugene O'Neill converteuse en pouco tempo no dramaturgo admirado por todos, no profeta insolente e prometeico que desafiaría a norma e a convención e que arrastraría ás masas.

1.7. A CONSAGRACIÓN DO NOVO TEATRO

En maio de 1930, Eugene e Carlotta regresan a New York pero axiña fuxen dunha vida social demasiado axitada, froito da popularidade de Eugene. Deciden construír unha casa na costa de Georgia, en Sea Island, á que chaman, utilizando a unión dos seus nomes, Casa Genotta; é aí onde Eugene escribe *Ah, Wilderness!*, como consecuencia da visita que realiza a New London acompañado de Carlotta e onde se reencontra co escenario do seu pasado. Trátase da única comedia publicada por O'Neill na súa prolongada carreira.

Neste momento, cando parece gozar de certa calma, é cando O'Neill decide comezar a escritura do que el chamaba *o ciclo*, unha serie de obras de tipo histórico que se iniciarían coa chegada dunha familia de emigrantes irlandeses aos Estados Unidos durante o século XVIII e que ocuparía toda a súa historia. O título xeral deste proxecto sería *A Tale of Possessors, Self Dispossessed*. Nunca chegou a rematalo.

O clima caluroso de Sea Island pon en risco a saúde do autor, polo que deciden trasladarse ao estado de Washington, na costa do Pacífico, instalándose en Seattle, onde o 12 de novembro de 1936, O'Neill recibe a noticia da concesión do Premio Nobel de Literatura. A saúde de O'Neill comeza a mostrar signos da súa precariedade, así que se ve impedido para asistir á entrega do Nobel persoalmente.

En decembro, Eugene e Carlotta trasládanse a California, onde ten que ser hospitalizado de urxencia para que lle practiquen unha operación de apendicite. Unha vez dado de alta no hospital, mercan os terreos onde edificarían Tao House (hoxe en día museo dedicado ao autor), preto de San Francisco. Aquí continúa escribindo aínda que o tremor de mans, que se fora agudizando co paso do tempo, fai que a súa escrita sexa minúscula para evitar que os seus tremores se reflectisen sobre o papel. En 1940 entrega como agasallo de aniversario a Carlotta *Long Day's Journey into Night*. E en 1941 inicia unha febril actividade con *Hughie* e *A Moon for the Misbegotten*. Sen embargo, as sempre difíciles relacións cos fillos, traen novas desavenencias. O'Neill rompe toda relación coa súa filla Oona ao recibir a noticia do casamento desta con Charles Chaplin. Nunca volveu ter rela-



Ⓒ Premio Nobel de Literatura a Eugene O'Neill en 1936.

ción coa súa filla, chegando mesmo a desherdala tempo despois. Pola súa parte, Shane casa e ten un fillo ao que chama Eugene en 1945. Mentres, o seu fillo maior, Eugene, é profesor de Linguas Clásicas na Universidade de Yale.

O'Neill, deprimido pola súa doenza e polos acontecementos desastrosos que asolan o mundo, vai pechándose cada vez máis en si mesmo. Desolado e doente, abandona Tao House e trasládase a San Francisco brevemente regresando, logo, a New York. Alí asiste con entusiasmo aos ensaios de *The Iceman Cometh*, estreada o 2 de setembro de 1946 sen demasiado éxito.

O seu fillo Shane que malvive sen un traballo estable e con frecuentes problemas psiquiátricos, atopa afogado entre as roupas do berce ao pequeno Eugene. Por outro lado, os problemas matrimoniais acaban con Carlotta abandonando a O'Neill en xaneiro de 1947. Uns días máis tarde, o dramaturgo fractura un brazo tras caer no seu apartamento e é hospitalizado en New York, no *Doctor's Hospital*, onde fica ingresado até o 19 de abril, data na que se reconcilia por enésima vez con Carlotta. Mercan unha casa perto do mar en Marblehead Neck, Boston, onde pouco despois recibe a noticia do ingreso do seu fillo Shane no Hospital Federal de Lexington, Kentucky, para seguir tratamento contra a súa adicción á heroína. Un ano máis tarde, en setembro de 1949, o seu fillo Eugene, que abandonara o ensino e levaba unha vida moi semellante á que levará o pai á súa idade, suicídase nunha casa de campo perto de Woodstock.

Durante o período transcurrido en Marbleneck a vida matrimonial continúa sufrindo tensións. Carlotta é ingresada a comezos de 1951 na sección de psiquia-

© Eugene O'Neill coa súa segunda dona Agnes Boulton e o seu fillo Shane en Cape Code (1922).

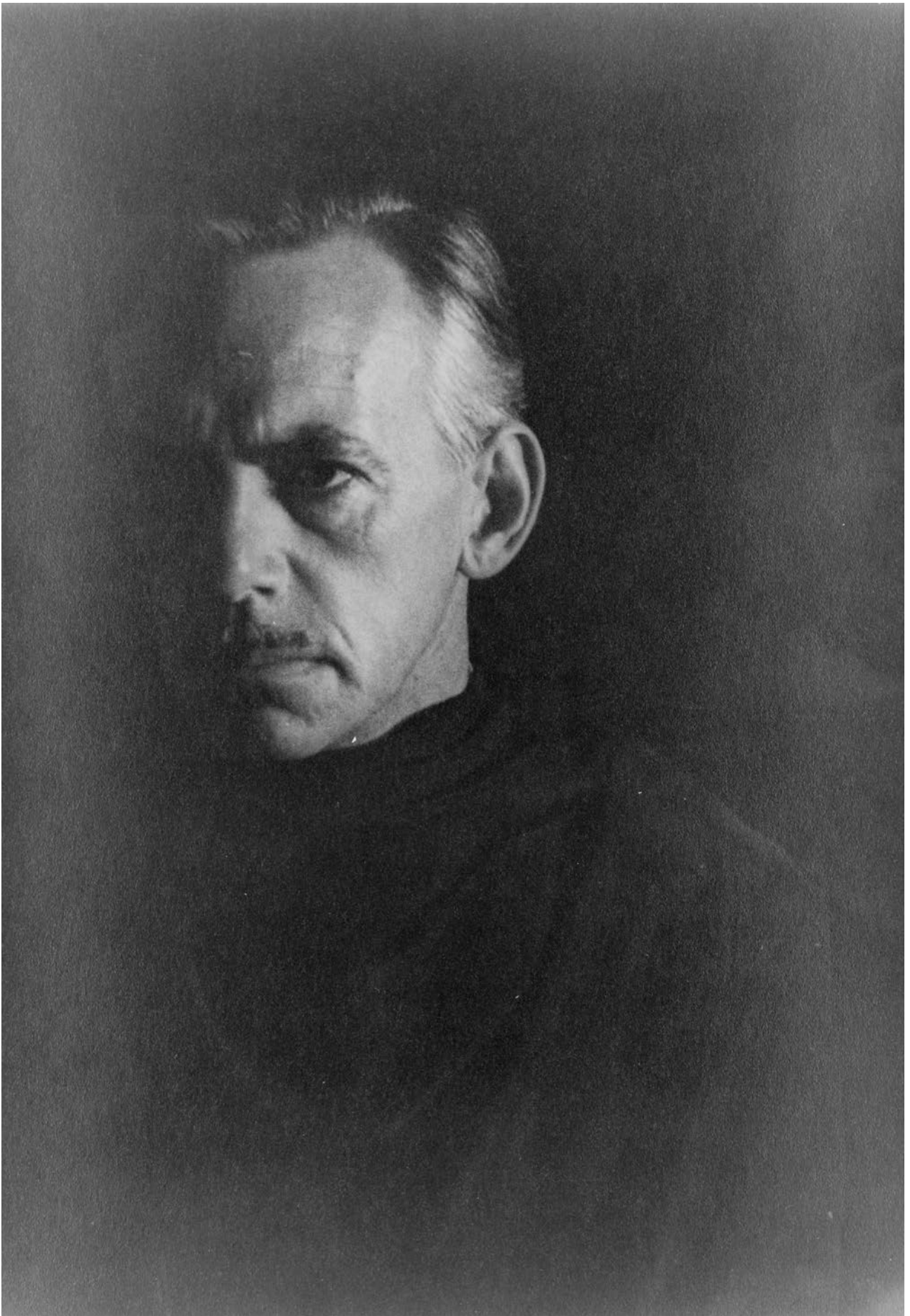


tría do hospital de Salem, Massachusetts. Tamén é ingresado O'Neill, por unha fractura de xeonllo. O 23 de maio, Eugene solicita a custodia legal da súa muller, quen, tras ser dada de alta a finais de marzo, presenta perante os tribunais unha demanda de separación. Sen embargo, en maio, o matrimonio reconcíliase unha vez máis. Alugan unha suite no Shelton Hotel de Boston, de onde Eugene xa nunca máis sairía. Eugene O'Neill morre de neumonía o 27 de novembro de 1953. Os derradeiros anos de O'Neill foron un esmorecer na máis sombría das frustracións: incapaz xa de escribir, sentou a esperar pola morte nun cuarto de hotel sen ver a ninguén, agás ao seu médico, unha enfermeira e Carlotta. Roto. Unha figura trágica coma calquera das que el mesmo creara para o escenario.

Explorando: o autor

Propostas de exploración:

1. O proxecto «Xenoma Humano». O Chamado «Xen da Adicción». Debater o determinismo da xenética vs. o ambiental ou educacional.
2. O novelista F. Scott Fitzgerald. Expulsado como O'Neill da Universidade de Princeton. Comparar as súas traxectorias.



2. Explorando: a obra

2.1. AS OBRAS NUN ACTO

En 1915 O'Neill asóciase cos Provincetown Players, para os que escribe e traballa como actor. Nestes momentos aparece o seu interese polo teatro experimental e presiona ao grupo para que unicamente poña en escena a autores norteamericanos. Unha filosofía similar viñan defendo xa os Washington Players (1914), máis tarde reconvertidos no prestigioso Theatre Guild. Este tipo de grupos sería moi activo nos anos '20 e '30 e todos eles coincidirían en similares premisas: cultivo do teatro experimental escrito por norteamericanos, producións de baixo custo e procura dun público de clase media baixa a través de entradas baratas.

Afástanse intencionadamente das formulacións mercantilistas de Broadway e rexeitan aquela idea importada de Inglaterra de que o teatro tiña que ser *an evening out*, quere isto dicir, unha tarde agradable, un ambiente aburguesado para lucir traxe e xoias, temas intranscendentes e unha linguaxe ocurrente e divertida: era o teatro de evasión. Destas e doutras compañías nace o caldo de cultivo que educará o público para aceptar que o escenario xa deixou de ser un lugar de diversión para se converter nun foco de reflexión. As novas clases medias máis educadas e máis abertas á innovación aceptarán que xa é hora de subir ao *common man* ao escenario falando no idioma da xente. Incluso era posible transformar o escenario no gran diván psicanalizador onde o psicanalizado podía ser o mesmo *common man*. A esta conxunción entre un público máis receptivo e un teatro máis experimental comezaría a denominarse teatro moderno norteamericano.

Estes son os inicios de O'Neill como dramaturgo. Comeza un camiño de teatro experimental que terá a súa concreción escénica cos Provincetown Players. Nestas primeiras obras é doado percibir as influencias literarias de Ibsen e Shaw. Máis tarde, faise evidente a devoción que O'Neill sentía polo teatro de Strindberg e é unha influencia que el mesmo reconece ao longo de toda a súa obra. Autores como Hauptmann, O. Henry, Maupassant, Jack London ou Joseph Conrad deixan tamén a súa pegada na obra de O'Neill.

Na exposición formal das obras iniciais, fundamentalmente as que se agrupan baixo a denominación de «obras do mar» (*plays of the sea*), no referente á escenografía, O'Neill desbota os elementos que considera superfluos co propósito de concentrar o desenvolvemento da, ás veces, inexistente acción exterior nun espazo que capte a atención do espectador. Xa a iluminación, cos seus máis recentes avances, empeza a xogar un importante papel na consecución deste obxectivo. Son estas obras formalmente moi esquemáticas, pero o seu interese radica —desde a perspectiva de hoxe en día— na construción dos personaxes. O'Neill, que cría firmemente nun determinismo existencial, dá vida a uns personaxes que se debaten nun mundo adverso sen comprender qué é realmente o que os mortifica no seu ser máis íntimo. A linguaxe coa que se expresan adecúa-

© Eugene O'Neill en 1933. FOTO: Carl Van Vechten.



© Membros dos Provincetown Players preparando a representación de *Bound East for Cardiff* en 1916. Eugene O'Neill aparece á esquerda.

se ao seu contorno social e fica alleo aos recursos declamatorios tradicionais. Utiliza O'Neill diversos idiolectos para connotar os personaxes, posibilitando, por unha banda, o recoñecemento de certos datos individuais por parte do espectador e a transmisión da realidade psicolóxica dos personaxes, por outra.

As obras nun acto de O'Neill son: *Wife for a Life* (1913), *The Web* (1913), *Thirst* (1913), *Recklessness* (1913), *Warnings* (1913), *Fog* (1914), *Abortion* (1914), *The Movie Man: A Comedy* (1914), recollida por The Eugene O'Neill Foundation como «a única comedia que sobreviviu dos primeiros anos de O'Neill», *Bound East for Cardiff* (1914), *The Sniper* (1915), *The Breakfast* (1916), *Ile* (1917), *In the Zone* (1917), *The Long Voyage Home* (1917), *Moon of the Caribbees* (1918), *The Rope* (1918), *Shell Shock* (1918), *The Dreamy Kid* (1918), *Were the Cross is Made* (1918) e *Exorcism* (1919), obra baseada no intento de suicidio de O'Neill por sobredose de barbitúricos. Despois da súa estrea en 1920, O'Neill cancelou a produción e fixo por destruír todas as copias.

2.2. AS OBRAS LONGAS

En 1920, O'Neill recibe o seu primeiro Premio Pulitzer de Teatro por *Beyond the Horizon*, que se estrea en Broadway como produción allea aos Provincetown Players, regresando, porén, ao grupo para montar a obra que sería o seu primeiro grande éxito de billeteira, *The Emperor Jones*. Mentres, atravesando un dos períodos máis prolíficos da súa carreira, continuaba en Broadway con *Gold*, *Anna Christie*, *The First Man*, *Welded* e *Desire Under the Elms*. O grupo que produciu as obras



que, por cuestións de tempo, non puideron montar os Provincetown Players, foi o Theatre Guild, que procedía, como xa sinalamos anteriormente, doutro grupo experimental do Village, os Washington Square Players.

Tematicamente, no teatro norteamericano perduran unha serie de asuntos que proceden de O'Neill, como unha certa obsesión pola psicanálise e as teorías freudianas. Neste sentido, O'Neill abriu o camiño aos heroes de Tennessee Williams, moitos dos cales parecen tocados polo mesmo signo trágico que os de O'Neill, ou os de Arthur Miller, vítimas do determinismo social que afoga a gran parte dos seres aniquilados que habitan a obra de O'Neill. De enorme importancia é tamén O'Neill como figura sustentadora da experimentación formal e técnica. A través das distintas compañías independentes coas que traballou entrou en contacto con escenógrafos, iluminadores, técnicos, directores e actores, grazas aos que, partindo inicialmente do movemento alternativo que O'Neill axudou a construír e que sempre fomentou, se podería realizar un percorrido polo teatro norteamericano de medio século.

Grazas á súa figura poderíamos enlazar, indirectamente, co movemento que xorde a comezos dos 50 nos pequenos locais do Greenwich Village. Deste movemento nacerían nomes como os de Arthur Kopit, Jack Gelber, Kenneth Brown ou Edward Albee. Máis tarde aparecería o movemento Off-Off-Broadway, desembocando no último nome do teatro norteamericano: Sam Shepard.

Por poñer un exemplo desta liña que poderíamos trazar desde O'Neill até os grandes fitos renovadores do teatro norteamericano, conta o historiador teatral Pierre Biner o encontro, en 1947, entre Robert Edmond Jones, escenógrafo

© Carlotta Monterey no Plymouth Theater nunha montaxe de *The Hair Ape* de Eugene O'Neill (1922). (Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Universidade de Yale). FOTO: Abbe Studio.



© Imaxe de *The Emperor Jones* na montaxe de The Provincetown Players. (Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Universidade de Yale).
FOTO: Jessie Tarbox Beals.



© Imaxe de *The Hairy Ape*. (Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Universidade de Yale).



© Imaxe de *Mourning Becomes Electra* (1931). (Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Universidade de Yale). FOTO: Studio Lohrisch-Achilles.

que se fixo rico e célebre, entre outras cousas, por ter colaborado nas primeiras postas en escena de moitas das obras de O'Neill, e o matrimonio formado por Julian Beck e Judith Malina, futuros profetas e directores do novo teatro e fundadores do Living Theatre: «Ao presentarse a Edmond Jones para expoñerlle o seus propios proxectos, os Beck non abandonaran aínda a idea de forzar as portas do teatro oficial. O teatro oficial chámase Broadway, con todas as súas ramificacións noutras cidades (...) Robert Edmond Jones escoitou os dous rapaces que falaban con moita paixón. Pero a súa reacción foi un xerro de auga fría: cría que pretendían cambiar o teatro e que xa tiñan a resposta. Decatouse, porén, de que se limitaban a pedir cousas. Preguntou a Beck de canto diñeiro dispoñían. Julian herdara dunha tía súa seis mil dólares. “Mágoa!”, dixo Jones melancólico, “preferiría que non tivesen diñeiro. Quizais, daquela, lograrían vostedes renovar o teatro”». Jones aconséllalles que, a falta dun teatro verdadeiro, preparen un espectáculo na súa casa; ofrécelles, incluso, o seu estudio... Pasará algún tempo até que comprendan que Jones tiña razón: en 1951, convencidos ao cabo, presentan o espectáculo de inauguración do Living Theatre na súa propia casa, no 789 do West End Avenue.

Foi, precisamente, da afortunada colaboración entre Robert Edmond Jones e Eugene O'Neill de onde naceu a sorprendente posta en escena de *Desire Under the Elms*, na que os planos superpostos onde transcorren accións paralelas e a presenza agonizante das dúas enormes árbores que dan título á obra, así como a utilización da luz connotando certos momentos, deron lugar a unha verdadeira conmoción do teatro.

Por outra parte, O'Neill, levado pola súa preocupación de transmitir ao espectador a natureza interna dos personaxes, introduciu outros elementos técnicos na posta en escena co fin de contextualizar ao máximo o desenvolvemento dramático. Este é o caso, por exemplo, das máscaras utilizadas en *The Emperor Jones*, así como o persistente redobre do tambor africano na fuxida pola selva do protagonista. En toda a obra de O'Neill é unha constante a investigación nos diferentes niveis psicolóxicos dos personaxes, o que realiza non só desde a introspección, senón tamén mediante aqueles elementos escénicos que axuden a este fin. Cando en 1928 estrea *Strange Interlude*, aparece un novo recurso dramático que fai aflorar o subconsciente individual: o aparte ou subtexto psicolóxico.

A partir de 1929 dedícase á escrita de obras extremadamente longas e densas, das que *Mourning Becomes Electra*, estreada no outono de 1931, é un bo exemplo. Nesta obra intenta plasmar un tema de traxedia clásica localizada nos Estados Unidos mediante o uso dun diálogo que pode trasladar a grandeza poética da traxedia á fala dos norteamericanos. Explora tamén outros recursos como o uso da máscara en *The Great God Brown*, no convencemento de que o uso das máscaras solucionan moitos problemas da dramaturxia moderna e contribúen a liberar o drama dos caducos recursos da técnica realista que sempre conducen a un simbolismo superficial e enganoso. Na opinión de O'Neill, a máscara representa unha das ferramentas máis eficaces para investigar os conflitos agochados no máis recóndito da mente humana.

A ineludible necesidade de explorar a súa propia experiencia que manifesta O'Neill desde as súas primeiras obras, evidencia unha verdadeira obsesión pola natureza opresora do mundo exterior que o leva a camiñar por vías aínda non transitadas, daquela, por un dramaturgo norteamericano. A súa necesidade de dar unha explicación á soidade do individuo, de analizar a forza do determinismo social, de optar entre vida ou morte, entre o inconsciente autoaniquilador ou a paixón pola vida é o que leva a O'Neill á procura dunha nova forma expresiva que lle permita expoñer estes problemas sobre un escenario.

Xa na etapa final da súa vida, amargado, fuxindo dun mundo en guerra para pechase en si mesmo, consumido pola enfermidade, O'Neill atopa outro xeito de expresión para os temas que o obsesionan. Cando deixa de lado aos heroes atormentados por un irónico destino e abandona tanto os temas grandielocuentes que afogan a súa capacidade de expresión, como a porfía por crear a «gran traxedia norteamericana», O'Neill vólvese finalmente cara a el mesmo, cara ao interior do mundo de espellos que reflicten o seu pasado familiar. Optando por enfrontarse á dor, encontra un camiño de reconciliación e aceptación. Cando a linguaxe cumpre o seu preciso papel, cando os elementos técnicos acompañan á mensaxe que desexa transmitir, cando reduce a escenografía ao mínimo e cando o diálogo cumpre un propósito, o teatro de O'Neill atinxe verdadeira grandeza.

Este é o total das súas obras longas: *Bread and Butter* (1914), *Servitude* (1914), *The Personal Equation* (1915), *Now I Ask You* (1916), *Beyond the Horizon* (1918), Premio Pulitzer de Teatro, *The Straw* (1919), *Chris Christophersen* (1919), *Gold* (1920), *Anna Christie* (1922), Premio Pulitzer de Teatro, *The Emperor Jones* (1920), *Diff'rent* (1921), *The First Man* (1922), *The Hairy Ape* (1922), *The Fountain* (1923), *Marco Millions* (1923-25), *All God's Chillun Got Wings* (1924), *Welded* (1924), *Desire Under the Elms* (1925), *Lazarus Laughed* (1925-26), *The Great God Brown* (1926), *Strange Interlude* (1928), Premio Pulitzer de Teatro, *Dynamo* (1929), *Mourning Becomes Electra* (1931), *Ah, Wilderness!* (1933), *Days Without End* (1933), *The Iceman Cometh* (1939, publicada en 1940 e estreada en 1946), *Hughie* (1941, estreada en 1959), *Long Day's Journey Into Night* (1941, estreada en 1956, Premio Pulitzer de Teatro), *A Moon for the Misbegotten* (1941-43, estreada en 1947), *A Touch of the Poet* (1942, estreada en 1958), *More Stately Mansions* (segundo borrador atopado entre os seus papeis, estreada en 1967), *The Calms of Capricorn* (publicada en 1983).

2.3. AS TRADUCIÓNS AO GALEGO

Poucas achegas ten feito o noso teatro á obra de Eugene O'Neill. No ano 1985, O Grupo de Teatro Enxergo, de Ferrol, estreou o espectáculo *Tres Monólogos de Muller* que incluía o texto *Antes do almorzo (Before Breakfast)*. No ano 2009 aparece publicada pola Editorial Galaxia (dentro da Colección ESAD) a obra *A Electra acáelle o loito (Mourning Becomes Electra)*, en tradución de Laura Sáez. E cómpre mencionar esta nova versión de *Longa viaxe cara á noite (Long Day's Journey Into Night)* de Manuel Guede Oliva estreada polo Centro Dramático Galego en 2014.

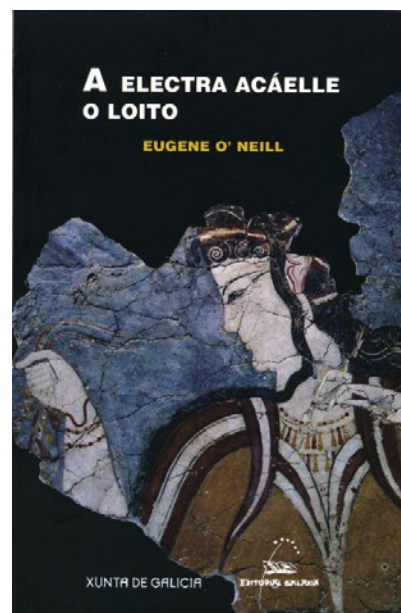
Explorando: a obra

Propostas de exploración:

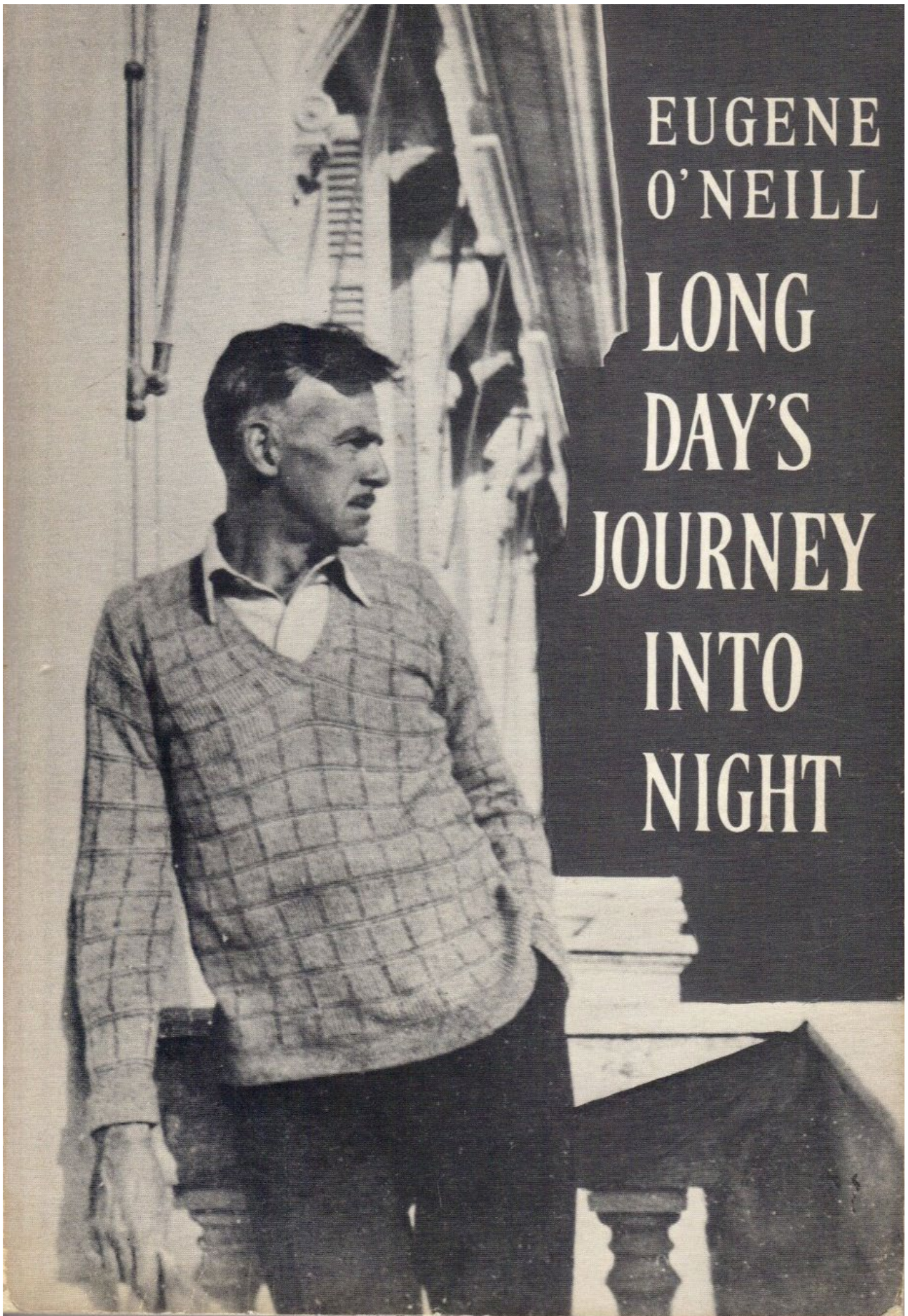
1. Ver algunha das obras de Eugene O'Neill adaptadas ao cine: *Anna Christie*, *Strange Interlude*, *Mourning Becomes Electra*, *Desire Under the Elms*, *Long Day's Journey into Night*, *The Iceman Cometh*, *The Web...* Comentalas en grupo.
2. Que cadaquén comente unha obra artística (sexa do xénero que for: un libro, un cadro, unha escultura, unha novela gráfica...) que lle pareza anovadora. Posta en común e debate sobre o que consideramos «elementos anovadores».



© O actor Paul Robeson bica a man de Mary Blair nunha escena de *All God's Chillun Got Wings* (1931). FOTO: Helen Deutsch e Stella Hanau.



© Portada da edición en galego de *A Electra acáelle o loito* editada por Galaxia en 2009.



EUGENE
O'NEILL
LONG
DAY'S
JOURNEY
INTO
NIGHT

3. Explorando: Longa viaxe cara á noite

3.1. A OBRA NO CONTEXTO DA CARREIRA

Un dos temas que, desde o inicio da súa carreira, obsesionaron a O'Neill foi o da fidelidade do artista á súa arte. Segundo O'Neill, o creador debátese entre dúas opcións: a creación pura e a tentación material que representa o triunfo. O inicio do seu proceso creador corre paralelamente á aparición dos seus primeiros personaxes que, con inusitada frecuencia, son case autorretratos do propio O'Neill.

Os rasgos físicos de moitos dos seus heroes, conflictivos e ambivalentes, como Robert Mayo en *Beyond the Horizon* e Dion Anthony en *The Great God Brown*, correspóndense cos do propio O'Neill, do que tamén toman certos aspectos psicolóxicos. Do mesmo xeito, como parte deste proceso introspectivo, James O'Neill, Ella Quinlan e Jamie O'Neill aparecerán como trasfondo de certos personaxes das súas obras. Constituindo, ás veces, individualidades por si mesmos e outras, formando parte dun personaxe que se desdobra en múltiples facetas amosando rasgos dun ou doutro. Isto evidencia até que punto eran ambiguos os sentimentos do autor cara á súa familia e a si mesmo.

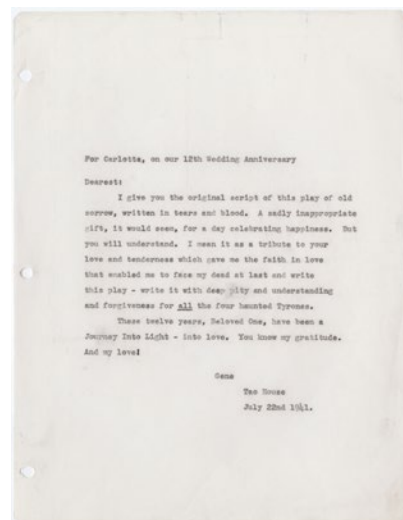
Os elementos autobiográficos non se limitan a estas caracterizacións, senón que, decote, utiliza datos históricos, persoas e lugares que formaron parte do seu contorno. O seu frustrado intento de suicidio no *The Hell's Hole*, o seu outro frustrado intento no *Village*, o seu matrimonio con Agnes Boulton... Ao longo da súa obra, O'Neill vai debullando os acontecementos e persoas que conformaron a paisaxe da súa existencia. Con frecuencia, ocultas tras un xogo de máscaras onde o autor, talvez, procuraba o verdadeiro rostro de si mesmo e daqueles que chegou a amar. Talvez por iso, aventuramos, escolleu o teatro como medio de expresión: ese espazo onde o ser real non é real totalmente. Ese espazo onde o individuo, para existir, precisa da ollada dun «outro eu»... Sen embargo, o proceso de introspección non culmina até que O'Neill escribe *Longa viaxa cara á noite*...

3.2. A OBRA

«For Carlotta, on our 12th Wedding Anniversary

Dearest:

I give you the original script of this play of old sorrow, written in tears and blood. A sadly inappropriate gift, it would seem, for a day celebrating happiness. But you will understand. I mean it as a tribute to your love and tenderness which gave me the faith in love that enabled me to face my dead at last and write this play —write it with deep pity and understanding and forgiveness for all the four haunted Tyrones.



© Original da dedicatória a Carlotta de *Longa viaxe cara á noite* (Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Universidade de Yale).

© Primeira edición de *Longa viaxe cara á noite* (Yale University Press, 1956).

These twelve years, Beloved One, have been a Journey Into Light —into love. You know my gratitude. And my love!

GENE
Tao House
July 22, 1941»

(Para Carlotta, no doceavo aniversario da nosa voda. Queridísima: Regáloche o texto orixinal desta obra de vella dor, escrita con bágoas e sangue. Un agasallo tristemente inadecuado, semellaría, para un día que celebra a felicidade. Pero ti comprenderás. Entrégocho como un tributo ao teu amor e á ternura que me deron a fe no amor que me permitiu por fin enfrontarme cos meus mortos e escribir esta obra —escribila con profunda piedade e comprensión e perdón para todos os atormentados Tyrone. Estes doce anos, amada, foron unha Viaxe cara á Luz —cara ao amor. Coñeces a miña gratitude. E o meu amor! GENE. Tao House. 22 de xullo, 1941).

Esta é a dedicatoria que encabeza a publicación da obra. Esta confesada carga autobiográfica foi, sen dúbida, o motivo das reticencias do autor á súa publicación, de tal xeito que durante moito tempo pediu á súa muller que non a dera a coñecer até pasados vinte e cinco anos da súa morte. Porén, co falecemento do seu fillo, Eugene Jr., en 1950, O'Neill fai máis flexible esta cuarentena e Carlotta, finalmente, consente na súa publicación tres anos despois da morte do dramaturgo, abrindo unha verdadeira caixa de sorpresas perante os ollos de Broadway e do mundo enteiro.

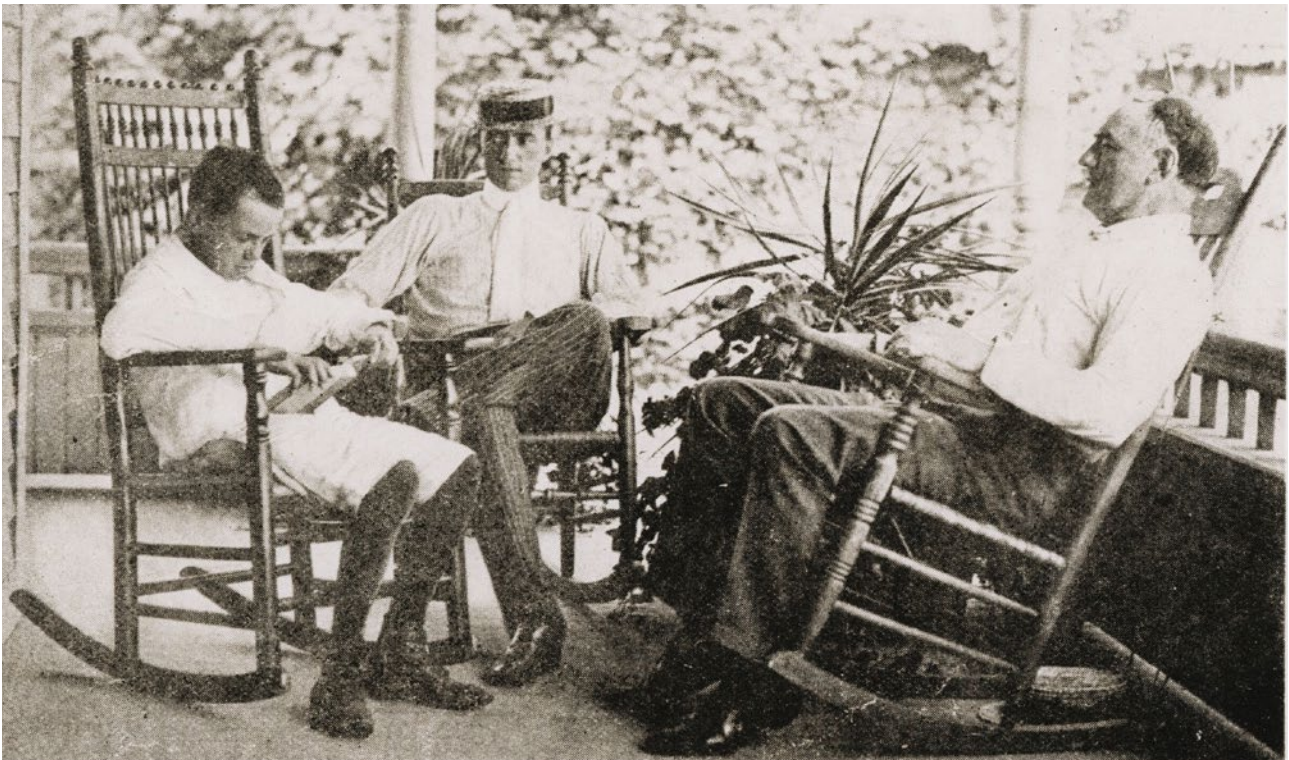
A dureza da temática, a profundidade da pescuda psicolóxica, a sinceridade brutal, a forza da linguaxe, entre outras cousas, converten a obra na mellor peza dramática de O'Neill e nunha das mellores de todo o teatro de lingua inglesa do século xx. O mesmo O'Neill, nunha carta persoal a Sean O'Casey o 5 de agosto de 1943, confesa: «*Long Day's Journey Into Night*, is the best. No one, except Carlotta, has read this play yet. I have strong feeling against letting anyone see it now». (*Longa viaxe cara á noite* é a mellor. Ninguén, agás Carlotta, leu esta obra aínda. Estou firmemente convencido de que non debo mostrarlle agora a ninguén).

Utilizando a técnica ibseniana de exposición retrospectiva, o autor evoca un pasado familiar repleto de temores, odios, enfrontamentos, frustracións, desprezos, acusacións, sentimentos de culpa e compaixón. Un cadro decadente, habitado por fantasmas e espectros do pasado: o pai, a nai, até o irmán malogrado. O espectador é profundamente consciente da traxedia familiar. A violencia contida, o recurso da máscara implícita disfrazan o enfrontamento directo e afastan a acción violenta no plano físico, acrecentándoa, porén, no plano psicolóxico.

3.3. OS PERSONAXES

James Tyrone: O esposo de Mary e pai de Jamie e Edmund, que unha vez foi un famoso actor en perpetua xira polos Estados Unidos, agora xa en decadencia. O seu pai irlandés abandonouno aos dez anos, o que o obrigou a poñerse a traballar para manterse a si mesmo. Ten unha forte ética do traballo e un aprezo polo diñeiro que o leva á mesquindade.

Este é o personaxe que encarna a visión que o propio O'Neill ten do seu pai, James O'Neill. A diferenza doutros esbozos que o autor tiña feito da figura do pai noutras das súas obras, mostra en *Longa viaxe cara á noite* a faceta da ternura e



da debilidade que até agora ocultara tras unha capa de fanatismo e obcecación. Aínda así, James O'Neill foi para o menor dos seus fillos o causante do esfarelamento da estrutura familiar.

Mary Tyrone: A esposa de Tyrone e nai de Jamie e Edmund. Loita cunha adicción á morfina que vén de dúas décadas atrás. Aínda que ten conseguido liberarse da súa adicción varias veces, acaba recaendo. Ao longo da obra, ela fai uso da droga, uso que vai aumentando no decorrer do día. Aínda que ama a Tyrone, con frecuencia lamenta ter casado con el. Aínda lamenta os seus soños perdidos: converterse en monxa ou en concertista de piano.

Mary Tyrone é a encarnación da propia nai do autor e cumpre un curioso rol central no desenvolvemento da acción da obra. Sen ela como eixo, o esquema argumental sería outro ben diferente, xa que a catarse final é desencadeada ao aceptaren o resto dos Tyrone a imposibilidade de recuperar o pasado que a nai lles nega. O'Neill vía á nai como unha muller-nena, perdida, incapaz de evitar ser a causa de gran parte da dor que atormenta á familia.

Jamie Tyrone: O fillo maior. Malbarata a súa vida e os cartos en alcohol e mulleres. Carece de ambicións, aínda que lle sobran capacidades. Os seus pais non acaban de perdoarlle que non fixera nada de proveito na súa vida.

É o retrato que o autor fai do seu irmán maior, Jamie O'Neill. É, dalgún xeito, un *alter ego* inaceptable de si mesmo: o seu espello escuro. Ao negarse a aceptar en si mesmo certas tendencias e actitudes que tamén manifestaba Jamie, O'Neill toma o seu irmán como modelo para construír personaxes negativos encamiñados á autodestrución. Así, James encarna o artista autodestruído por traizoar a súa arte de xeito consciente.

Edmund Tyrone: O fillo máis novo, dez anos menor que Jamie. Un soñador intelectual e romántico. Descubre, ao longo do día, que padece tuberculose, o

© Eugene O'Neill (á esquerda) co seu irmán Jamie (no centro) e o seu pai James O'Neill (ca. 1898). (Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Universidade de Yale).

que significa o seu internamento nun hospital. O mesmo que o pai e que o irmán, é un alcohólico funcional. Mary ten a esperanza de que chegará a ser alguén importante algún día.

Este é o *alter ego* do propio autor. Toma o nome de Edmund do irmán morto na infancia, antes de el nacer. Na súa revisión do pasado, na que os defectos e miserias dos catro O'Neill saen á luz, unicamente Edmund non se corresponde, na medida que os demais personaxes o fan, coa realidade. Eugene, no momento histórico no que sitúa a obra, xa obtivera o divorcio da súa primeira esposa, sen ter podido coñecer o fillo froito deste matrimonio. Oculta as súas debilidades, os seus fracasos e o amargo cinismo que adoitaba expresar. É certo que O'Neill, en *Longa viaxe cara á noite* leva a cabo un proceso de autoexploración. Pero o único membro da familia que parece ficar á marxe das pequenas miserias de cada día que foron infectando a convivencia resulta ser Edmund/Eugene.

Cathleen: A criada da familia Tyrone. Aparece na obra só brevemente. Atura as confidencias de Mary previo pago en alcohol. Ignoramos se este personaxe ten un equivalente na vida real do autor.

Outros personaxes que aparecen na obra, só citados ou referenciados son: **Eugene Tyrone**, un fillo do matrimonio nacido antes que Edmund; **Bridget**, unha cociñeira; **McGuire**, axente inmobiliario que aconsella a Tyrone nos seus investimentos; **Shaughnessy**, caseiro dunha granxa de Tyrone; **Harker**, un veciño; **Doutor Hardy**, médico da familia; **Capitán Turner**, un veciño; **Smythe**, un chófer que Tyrone arranxou para Mary; o **pai de Mary**, morto de tuberculose; a **familia** de James Tyrone, emigrantes irlandeses aos Estados Unidos abandonados polo pai; **Mamie**, *madame* do burdel da vila; **Violeta a Gorda**, unha prostituta; **Madre Isabel**, unha monxa do colexio onde se educou Mary.

3.4. RESUMO

3.4.1. Primeiro Acto

A obra transcorre nun día de agosto de 1912, na casa de verán da familia Tyrone. A escena é o salón familiar, desde o que hai acceso á cociña, ao comedor e as escaleiras que levan ao andar superior. Son as 8:30 horas. A familia vén de almorzar no comedor. Mentres Jamie e Edmund fican fóra da escena, Tyrone e Mary entran abrazados. Conversan sobre o bo aspecto de Mary. Derivan nunha pequena discusión sobre a propensión de Tyrone en investir en negocios dubidosos. Vense interrompidos polo son do ataque de tose que Edmund está a ter no comedor. Mary afirma que só se trata dun catarro aínda que Tyrone dubida da súa diagnose. Restándolle importancia, Tyrone aconsella a Mary que debe coidar de si mesma sen preocuparse por Edmund. Escoitan a Edmund e a Jamie rir no comedor e Tyrone asume con amargura que están a mofarse del. Entran os dous irmáns. A conversa está repleta de rencores e desconfianzas. Cando os fillos fan mofa dos ronquidos do pai, Tyrone mostra a súa ira. A familia tenta amainar a ira do pai, pero este revólvese e acaba atacando a Jamie pola súa falta de ambición e a súa desidia. Para calmar os ánimos, Edmund conta unha historia divertida sobre un dos caseiros do pai, Shaughnessy, onde se fan evidentes as orixes irlandesas da familia. Pero a Tyrone non o acouga a anécdota. Ataca a Edmund acusándoo de socialista, o que provoca un novo ataque de tose de este e unha nova discusión que acaba por provocar que Edmund marche.

Jamie evidencia que Edmund está realmente doente. Tyrone mándao calar, como evitando que Mary se decate da situación. Mary afirma, teimuda, que Edmund non ten máis que un catarro. Os outros ollan a Mary, tentando descifrala. Ela reflexiona sobre a súa beleza perdida e marcha.

Coa marcha de Mary, Tyrone reinicia o ataque contra Jamie, acusándoo de preocupar á nai interferindo, así, na recuperación da súa adicción á morfina. Con todo, Tyrone e Jamie sospeitan que Edmund, en realidade, está tuberculoso. Pelexan por causa do médico que vai atender a Edmund, acusando Jamie ao pai de ser un miserable avarento cos cartos. Tyrone retrúcalle que Jamie sempre pensa o peor e que non entende o valor do diñeiro porque sempre llo deron todo feito. Tyrone, pola contra, tivo que traballar desde neno. Bótalle en cara que gaste os cartos en putas e alcohol e Jamie devólvella dicíndolle que Tyrone gasta os cartos na especulación inmobiliaria. Tyrone afirma que todas as súas propiedades están hipotecadas e acusa a Jamie de falta de iniciativa e dunha imperdoable carencia de gratitude cara ao pai, concluíndo que Jamie é unha pésima influencia para Edmund. Jamie deféndese afirmando que sempre quixo ensinar a Edmund a levar unha vida diferente á que el mesmo leva.

Conclúen os dous en que Edmund ten un forte impulso creativo e concordan tamén no bo que resulta ter a Mary en casa e recuperada. Deciden axudala, ocultándolle a verdade sobre a doenza de Edmund. Tyrone amósase optimista sobre a recuperación de Mary, pero Jamie expresa as súas dúbidas e o pai acúsao unha vez máis de ver sempre o peor lado das cousas.

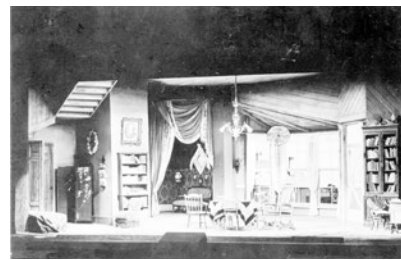
Entre liñas, van explicando a causa da adicción á morfina da nai, que resulta ser consecuencia —concluíndo— do avarento que é Tyrone á hora de gastar os cartos, aínda que poña en risco a saúde dos seus. Moitas veces, ao longo da obra, farase referencia á actitude mesquiña do pai.

Mary regresa a escena e pregunta sobre que estaban a discutir. Jamie fálalle de que Tyrone pensa contratar ao médico máis barato para que atenda a Edmund. Mary desconfía de que lle estean a mentir. Tyrone e Jamie deciden saír fóra, a traballar no xardín da entrada. Antes de marchar, ollan a Mary con certa inqueda.

Regresa Edmund no medio dun ataque de tose e confésalle á nai que se sinte realmente mal. Mary comeza a inquietarse por el, aínda que el lle di que se preocupe por ela mesma. Mary confésalle a Edmund que odia a casa na que viven e o seu cansazo por seguir a James nas súas xiras ao longo da súa vida. Critica a Edmund e a Jamie pola clase de mulleres coas que adoitan tratar e confesa a súa sospeita de que sempre están a vixiala. Pídelle a Edmund que deixe de desconfiar dela, aínda recoñecendo que non lle faltan razóns de desconfianza, tendo en conta as promesas que ten roto tantas veces Mary no pasado. O acto remata coa saída de Edmund e con Mary sentada en soidade.

3.4.2. Segundo Acto. Primeira Escena

Mesma escena, mesmo día, ás 12:45 horas. Edmund está sentando lendo. Entra Cathleen, a criada, con whisky e auga para tomar o aperitivo de antes do xantar. Edmund pídelle que avise a Tyrone e a Jamie. Cathleen é falangureira e coquetea con Edmund. Marcha, chamando aos berros por Tyrone e Jamie. Entra Jamie e serve whisky, logo, adultera o licor que hai na botella con auga para que o pai non se decate do que levan bebido. Conversan sobre a doenza de Edmund, pero este acaba botándolle en cara a Jamie que deixara a Mary soa toda a mañá. Jamie deféndese dicindo que as promesas de Mary non valen nada e confésalle



© Escenografía da estrea pola Royal Dramatic Theatre de *Long Day's Journey into Night* en Estocolmo (Suecia) o 2 de febreiro de 1956. (Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Universidade de Yale).



© Imaxe da estrea pola Royal Dramatic Theatre de *Long Day's Journey into Night* en Estocolmo (Suecia) o 2 de febreiro de 1956. (Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Universidade de Yale). FOTO: Beata Bergstrom.

ao seu irmán que tanto o pai coma el sabían da adicción de Mary dez anos antes de que Edmund o soubese.

Novo ataque de tose de Edmund. Mary entra e recoméndalle que non tosa. Cando Jamie fai un comentario sarcástico sobre o pai, Mary reprochalle que debería respectar máis o pai e que mesmo semella que Jamie sempre anda na procura das debilidades dos demais. Mary expresa a súa visión fatalista da vida. Cre que todo está predeterminado e que os seres humanos teñen ben pouco control sobre as súas vidas. Logo, culpa a Tyrone da súa infelicidade que nin sequera é quen de contratar unha boa criada. Neste punto, entra Cathleen e anuncia que Tyrone aínda está fóra. Edmund sae na procura do pai. Fican sos Mary e Jamie. Na ollada del hai unha especie de interrogante sobre a nai. Ela pregúntalle o motivo da súa ollada e el responde que ela xa o sabe. A pesar de non dicilo abertamente, Jamie sabe que a nai volveu consumir morfina.

Regresa Edmund e maldice ao irmán cando Mary, xogando á inocencia, lle di que Jamie está insinuando cousas desagradables sobre ela. Finalmente, ela impide que a discusión vaia a máis desde o fatalismo de que ninguén pode evitar ser quen é. Logo, Mary marcha e deixa os fillos a aboiar na sospeita.

Entra Tyrone e sostén unha breve conversa cos fillos sobre o whisky. Todos beben. Regresa Mary e estoupa en reproches dirixidos contra Tyrone por non querer nunca terlle dado un verdadeiro fogar. Os reproches cesan con certa brusquedade e a familia dispónse a entrar no comedor para o xantar. Mary critica a Tyrone por permitir que Edmund beba, acusándoo de que acabará por matalo. Pero o súbito sentimento de culpa fai que se retracte das súas acusacións. Jamie e Edmund saen cara ao comedor. Tyrone fica ollando a Mary e recoñece os síntomas do consumo de morfina, culpándose a si mesmo por ter crido nela. Ela tenta defenderse desde a máis absoluta negación.

3.4.3. Segundo Acto. Segunda Escena

O mesmo espazo, media hora despois da escena anterior. A familia regresa de xantar no comedor. Tyrone e os fillos amosan unha certa distancia cara á nai, todos parecen querer evitar mirala. Mary e Tyrone discuten brevemente sobre o tema da casa. Ela, xa un tanto divagante, facéndose cada vez máis evidentes os efectos da morfina. Soa o teléfono e Tyrone contesta. Fala brevemente e acorda unha reunión para as catro desa tarde. Anúncialle á familia que chamou o doutor Hardy, que quere ver a Edmund esa mesma tarde. Edmund recoñece que esa chamada non é síntoma de boas noticias. Mary desacredita o doutor de contado, afirmando que Tyrone só o contratou porque é barato. Logo dunha breve discusión, ela marcha para o seu cuarto, no andar superior.

Logo de ela marchar, Jamie comenta que realmente o que a nai vai facer é consumir máis morfina. Edmund e Tyrone estoupan en contra del. Jamie deféndese afirmando que se están a enganar a si mesmos. Edmund reprochalle a Jamie o seu pesimismo. Tyrone reprochalles aos dous o teren esquecido o catolicismo. Inician unha nova discusión que remata con Edmund dirixíndose ao andar superior coa resolución de falar con Mary sobre a súa adicción.

Logo de marchar Edmund, Tyrone confésalle a Jamie que o doutor Hardy confirmou que, efectivamente, ten tuberculose. Falan da necesidade de enviar a Edmund a un sanatorio e Jamie esixe ao pai que non sexa peseteiro e procure un bo lugar. Tyrone pensa que a tuberculose ten que ser necesariamente fatal e que, polo tanto, non ve a necesidade de gastar os cartos se Edmund acabará morrendo. Jamie argumenta que a tuberculose si se pode curar se recibe o tratamento

axeitado. Decide acompañar a Tyrone e máis a Edmund na súa visita ao doutor Hardy e marcha.

Entra Mary. Dille a Tyrone que Jamie sería un bo fillo de terse criado nun verdadeiro fogar e insta ao pai para que non lle dea cartos, xa que de seguro acabará por gastalos en alcohol. Tyrone, amargamente, responde que a adicción á morfina da nai é razón de abondo para beber. Mary esquivas as acusacións e rógalle a Tyrone que non a deixe soa esa tarde. El suxírelle que vaia dar un paseo no coche que el lle mercou, chorando novamente os cartos que gastou na súa compra. Ela repróchalle o ter comprado un coche de segunda man e que, ademais, non tería a quen visitar porque, desde que casou, carece de amizades. Mary alude brevemente a un escándalo nos inicios do seu matrimonio —acusando a Tyrone de ter tido unha amante—, que provocou que moitas das súas amizades a abandonaran. Tyrone pídelle que non remexa máis no pasado. Mary cambia de tema e anúnciálle ao seu home que vai saír para ir á farmacia.

Mary acusa a Tyrone de ser o culpable da adicción dela e conta a historia desde o seu punto de vista. Edmund volve entrar, despois do discurso de Mary, e pídelle ao pai algo de diñeiro. Dallo o pai e Edmund mostra o seu agradecemento aínda que logo, amargamente, pregúntase se o pai non pensará que vai morrer e lamentará, logo, a perda dos cartos. Tyrone síntese realmente ferido e Edmund, culpable por semellante acusación. Fan as paces. Mary vólvese con furia contra Edmund, acusándoo de morboso e pesimista. Tyrone sae para prepararse para a visita ao médico. Mary critica novamente ao doutor e suxírelle a Edmund que non vaia á visita concertada. Intercambian reproches: Edmund, a adicción dela; Mary, as preocupacións que el lle provoca innecesariamente. Tyrone chama a Edmund para marchar á visita ao doutor. Saen os dous. Mary fica soa. Recoñece que, realmente, está aliviada por teren marchado todos e, porén, pregúntase por que se sinte tan soa.



3.4.4. Terceiro Acto

Mesmo espazo, as 18:30 horas do mesmo día. Mary e Cathleen, que estivo bebendo por insistencia e convite de Mary. Cathleen fica alí unicamente por darlle conversa a Mary, xa case perdida entre a néboa da morfina. Falan brevemente sobre a obsesión de Tyrone polos cartos. Logo, Mary nega con firmeza que Edmund padeza tuberculose. Mary vaise perdendo na brétema da lembranza. Fala da súa infancia, da súa familia, da súa educación católica... Descubrimos que é Cathleen quen procura a morfina para Mary nunha farmacia local. Mary obsesiónase coa visión das súas mans, co recordo das súas mans... Na beleza perdida. Confesa que, de nena, tiña dous soños: facerse monxa ou converterse nunha concertista de piano... Pero logo coñeceu a Tyrone, namourouse, e os seus soños ficaron atrás como parte nun pasado que xa non vai recuperar. Sostén que Tyrone é un bo home e que, nos 36 anos de matrimonio, el nunca provocou nin un só escándalo extramarital.

Cathleen sae para ocuparse da cea. E Mary, na súa amarga soidade, deixase ir de recordo en recordo... Ten saudades da felicidade que tiña antes de coñecer a Tyrone. Cre que non pode rezar máis porque a Virxe non quere escoitar a unha drogadicta. Decide ir arriba, por máis morfina, pero é interrompida pola chegada de Edmund e Tyrone.

Cando entran, pai e fillo decátanse de contado do estado de Mary. Ela móstrase efusiva de máis polo seu regreso. Os homes veñen borrachos, pero compórtanse como os alcohólicos funcionais que son. Comentan que Jamie quedou na

© Imaxes da película para televisión *Long Day's Journey into Night* (1973) baseada na montaxe do National Theatre de Londres protagonizada por Lawrence Olivier (Tyrone), Constance Cummings (Mary), Denis Quilley (Jamie), Ronald Pickup (Edmund) e Jo Maxwell-Muller (Cathleen).

vila, seguindo a farra. Mary di que Jamie é un fracasado sen esperanza e advirte a Edmund de que o arrastrará canda el, porque ten ciúmes e é un resentido. Mary debulla aínda máis recordos amargos do pasado e Tyrone laméntase de ter regresado a casa. Mary segue profiando no fracaso de Jamie e culpa ao alcohol ao tempo que culpa a Tyrone de ter iniciado a Jamie no seu consumo como o «estúpido borracho irlandés» que el mesmo é. Tyrone parece non acusar os reproches da súa muller.

De súpeto, Mary cambia o ton. Descúlpase con Tyrone e cóntalle a súa viaxe polo seu particular país de soños rotos, a infancia perdida, a beleza fuxida, a efémera felicidade... Tyrone crébase e confésalle o seu amor. Mary dille que tamén o ama pero que non tería casado con el de saber que bebía tanto. Dille que tentará perdoar. Pérdese novamente na memoria do seu vestido de noiva. Tyrone busca refuxio na botella. Pero, cando comproba que o whisky está adulterado con auga polos seus fillos, marcha na procura doutra botella.

Edmund confésalle á súa nai que padece tuberculose. Mary porfía na negación. Desacredita ao doutor Hardy. Négase a que Edmund a abandone para ingresar nun hospital. Culpa a Jamie de maquinar toda esa mentira. Cre que Edmund só está buscando atención. Edmund recórdalle a Mary que o seu propio pai morreu de tuberculose e láiase do difícil que resulta ter por nai unha drogadicta. Arrepíntese de contado do dito e marcha.

Mary fica soa e decide que necesita máis morfina, que espera algún día ter unha sobredose pero que non podería porque a Virxe non llo perdoaría. É interrumpida pola entrada de Tyrone, que vén con outra botella de whisky e acusa a Jamie de ter tentado forzar a fechadura da bodega. Mary, de súpeto, estoupa con que Edmund vai morrer, pero Tyrone asegúralle que, en seis meses, estará curado. Mary láiase de que Edmund pense que é unha drogadicta. Tyrone consólaa e Mary, outravolta, cúlparse a si mesma por ter aceptado parir outro fillo. Cathleen entra e anuncia a cea. Mary di que non ten fame e que marcha para a cama. Tyrone sabe perfectamente que ela vai na procura de máis droga. Fica só, como «un ancián triste, aturrido e destrozado».

3.4.5. Cuarto Acto

Mesmo espazo, mesmo día, arredor da medianoite. A sirena do faro soa ao lonxe. Tyrone está sentado en soidade, medio ás escuras, bebendo e facendo un solitario. Está bébedo. Entra Edmund, bébedo tamén. Discuten sobre as luces acesas ou apagadas e o prezo da electricidade. Tyrone porfía, túzaro, e Edmund acúsaos que crer cousas tan absurdas como que Shakespeare e Wellington eran católicos irlandeses. Tyrone enfádase pero logo recúa, dándose por vencido, e acende todas as luces. Comentan que Jamie aínda non regresou e que andará pola vila, de putas. Edmund regresa dun longo paseo ao ar frío da noite, cousa pouco recomendable dado o seu estado de saúde. Deféndese protestando que «estamos todos tolos» e que lle gusta perderse na néboa. Fai un pesimista alegato de que perderse na néboa é entrar noutro mundo, que remata rozando no nihilismo. O pai repróchallo, citando a Shakespeare. E Edmund retrúcalle cunha parodia da cita do pai. Cita, logo, a Baudelaire en referencia á disipación de Jamie. Tyrone critica os gustos literarios de Edmund. Cre que Edmund debería abandonar a literatura e buscar a Deus porque, conclúe, só le obras de dexenerados.

Escoitan a Mary movéndose arriba. Tyrone cóntalle a Edmund a súa versión sobre o pasado no que Mary profía. Edmund sinala que semella que só falan de

temas desagradables. Comezan un xogo de naipes. Tyrone comenta que os sonhos de Mary de converterse en concertista de piano eran pura ilusión. Escoitan a Mary nas escaleiras. Propóñense disimular e facer como que non a ven, se entra. Pero é unha falsa alarma. Edmund fala da dor que lle provoca ver a nai baixo os efectos da droga. Tyrone tenta consolalo decíndolle que ela non é responsable do seu comportamento, que é a droga... Edmund revólvese e acusa ao pai de ser o responsable da adicción da nai. Teñen unha amarga discusión onde aparece toda a merda acumulada durante anos de silencio. Finalmente, acaban tentando facer as paces para comezar, de contado, a facerse reproches sobre a elección do sanatorio ao que irá Edmund. Discuten sobre a obsesión de Tyrone polos cartos. O pai tenta xustificarse. Edmund acaba botándolle en cara até o seu propio intento de suicidio. Tyron relátalle ao fillo como foi a súa propia infancia e a orixe da súa obsesión polo diñeiro. Edmund coñece, por primeira vez, unha faceta do pai que descoñecía. Acaban facendo as paces e bromeando sobre as luces acesas. Tyrone cóntalle ao fillo o seu fracaso como artista: sinte que acabou vendendo a súa arte. Edmund comparte co pai algunha das súas lembranzas, todas relacionadas co mar. O pai conclúe que o fillo ten alma de poeta.

Escoitan a Jamie chegar á casa, bébedo. Tyrone pídelles a Edmund que meta ao irmán na cama e marcha ao cuarto do lado. Jamie entra arrastrando a súa borracheira. Decátase da botella de whisky e convídase a unha copa, aínda que lle recomenda a Edmund que el non beba, dado o seu estado de saúde. Finalmente, acaban bebendo os dous. Jamie empeza a atacar ao pai pero, desta vez, Edmund deféndeo. Jamie cóntalle a súa farra na casa de putas, divertíndose os dous. Pero Jamie fai unha alusión á nai e Edmund reacciona con extrema violencia. Jamie, conciliador, admite merecer a violencia do irmán. Admite o seu amor por Edmund ao tempo que confesa ter sido unha mala influencia. Entona un *mea culpa* sobre os seus ciúmes e o seu resentimento e advirte a Edmund que, se non se coída del, podería arrastralo canda el na súa caída. Logo de rogarlle a Edmund que faga por recuperarse e non morra, desmáíase completamente bébedo.

Tyrone entra, despois de ter escoitado desde o cuarto do lado todo canto dixo Jamie e explícalle a Edmund que as advertencias de Jamie son as mesmas que el leva tantos anos facéndolle. Tyrone acaba por calificar a Jamie de borracho inútil que non serve para nada. Jamie esperta do seu sopor e comeza unha discusión co pai. Edmund pídelles que acouguen, se non queren que baixe a nai. Finalmente os dous fican nun sopor alcohólico.

Acéndese a luz do salón e comeza a soar un piano: é Mary. Os homes óllanse con terror. Cesa a música e aparece Mary, completamente ida, co seu vello vestido de noiva pendurando dun brazo. Jamie comeza a chorar e Tyrone ameázao con chimpalo fóra da casa. Mary, alucinada, cre estar de regreso á súa infancia. Non escoita a ninguén. Edmund, desesperado por chegar á nai, dille que ten tuberculose. Pero ela dille que non debe tocala. Que ela vai ser monxa. Os homes refúxianse no alcohol. Mary fala. Cóntalles a súa conversa coa Madre Isabel. Os consellos que ela lle deu... Perdida entre a néboa tenta recordar o acontecido... Foi feliz durante algún tempo, recorda. Mary fica coa ollada perdida na nada. Os seus fillos fican inmóbiles mentres Tyrone se remexa no seu asento.

3.5. ALGUNHAS DAS MONTAXES DA OBRA

A obra foi estreada polo Royal Dramatic Theatre, en Estocolmo, Suecia, o 2 de febreiro de 1956 en sueco e dirixida por Bengt Ekerot. A estrea en Broadway foi no Helen Hayes Theatre o 7 de novembro de 1956 (pouco despois da súa estrea



© Cartel e fotograma do filme de Sidney Lumet *Long Day's Journey into Night* (1962).

en América no New Haven's Shubert Theatre, o que é práctica habitual nos espectáculos de Broadway: son postos a proba fóra de Broadway antes de chegar aos seus escenarios), dirixida por José Quintero. A montaxe obtivo dous Premios Tony: Mellor Espectáculo e Mellor Actor (Fredric March como James Tyrone).

Destacariamos outras montaxes, como a do National Theatre, en Londres, en 1971, con Lawrence Olivier (Tyrone), Constance Cummings (Mary), Denis Quilley (Jamie), Ronald Pickup (Edmund) e Jo Maxwell-Muller (Cathleen), dirixida por Michael Blakemore. Esta montaxe convertírase logo nunha película para televisión, que foi estreada o 10 de marzo de 1973. Lawrence Olivier gañou un Premio Emmy pola súa interpretación.

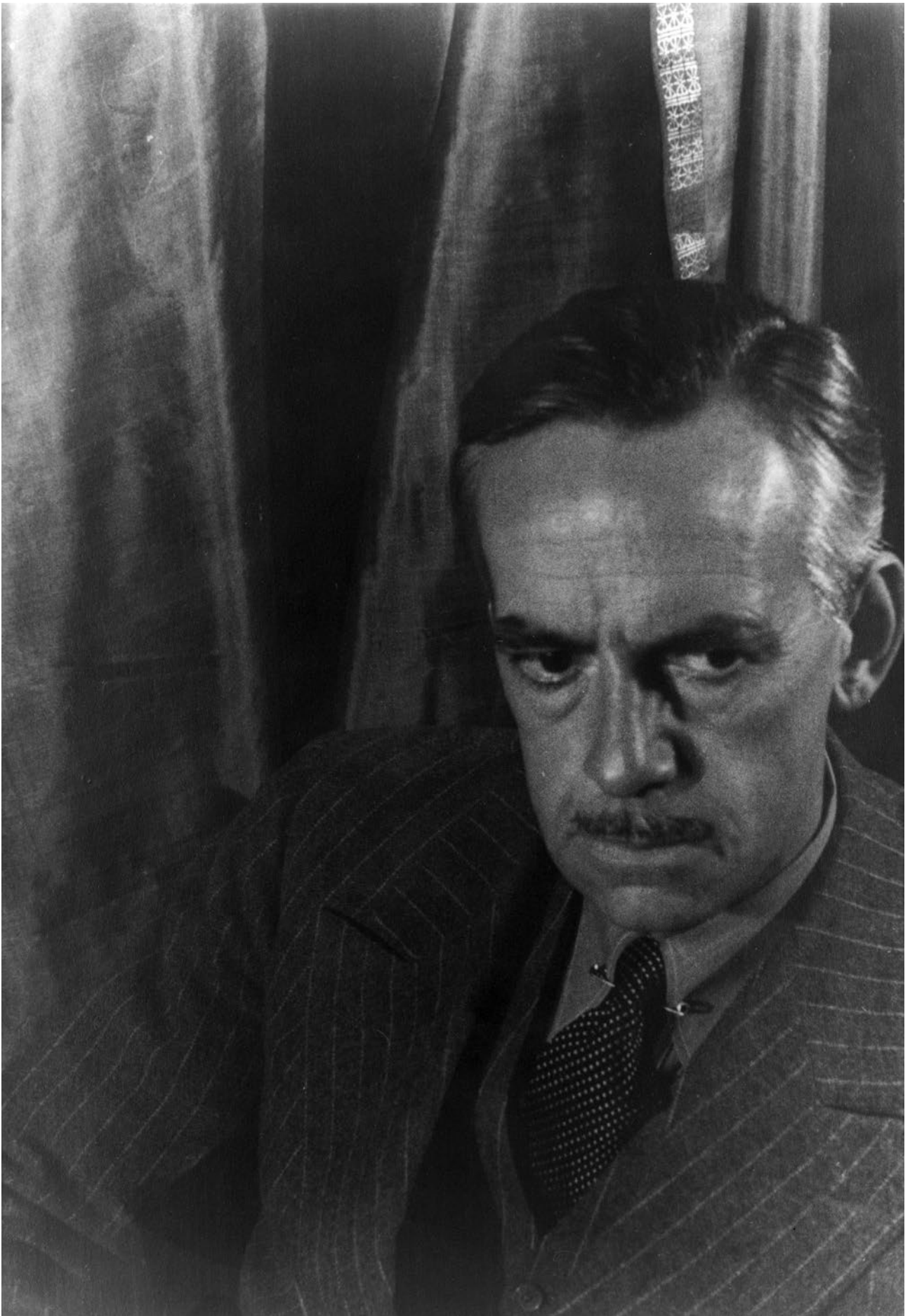
Long Day's Journey into Night, desde a súa estrea é unha montaxe recorrente nos escenarios dos Estados Unidos, Australia, Canadá e Londres. Conta tamén con varias adaptacións cinematográficas: a máis destacable, de 1962, dirixida por Sidney Lumet e interpretada por Katharine Hepburn, Ralph Richardson, Jason Robards Jr., Dean Stockwell e Jeanne Barr.

Agora, en 2014, preséntase esta nova montaxe, en versión e dirección de Manuel Guede Oliva, no Centro Dramático Galego, coa interpretación de Gonzalo M. Uriarte, Luisa Merelas, Alberto Rolán e Marcos Viéitez.

Explorando: *Longa viaxe cara á noite*

Propostas de exploración:

1. Á vista do que coñecemos sobre as persoas reais e os personaxes, poñer en común e debater que diferenza á persoa do personaxe. Afondar no proceso de creación dun personaxe.
2. Os roles femininos que aparecen na obra son: Mary, a nai, Cathleen, a criada e aparecen en referencias unha cociñeira, unha *madame* de bordel, unha prostituta e unha monxa. Poñer a obra no contexto do seu tempo e comparar eses roles cos actuais.
3. Comentar as diferenzas entre a obra escrita e a obra posta en escena.





centro
dramático
galego

SALONTEATRO

CENTRO DRAMÁTICO GALEGO



eugene o'neill

LONGA VIAXE, CARA Á NOITE

manuel guede oliva

desenho: Manuel Guede Oliva | Fotografía: Manuel Guede Oliva



gálicia



4. Ficha artística

**Unha produción do
Centro Dramático Galego (CDG)**

AUTORÍA
Eugene O'Neill

DIRECCIÓN E DRAMATURXIA
Manuel Guede Oliva

ELENCO
James: Gonzalo Uriarte
Mary: Luisa Merelas
Jamie: Marcos Vieites
Edmund: Alberto Rolán



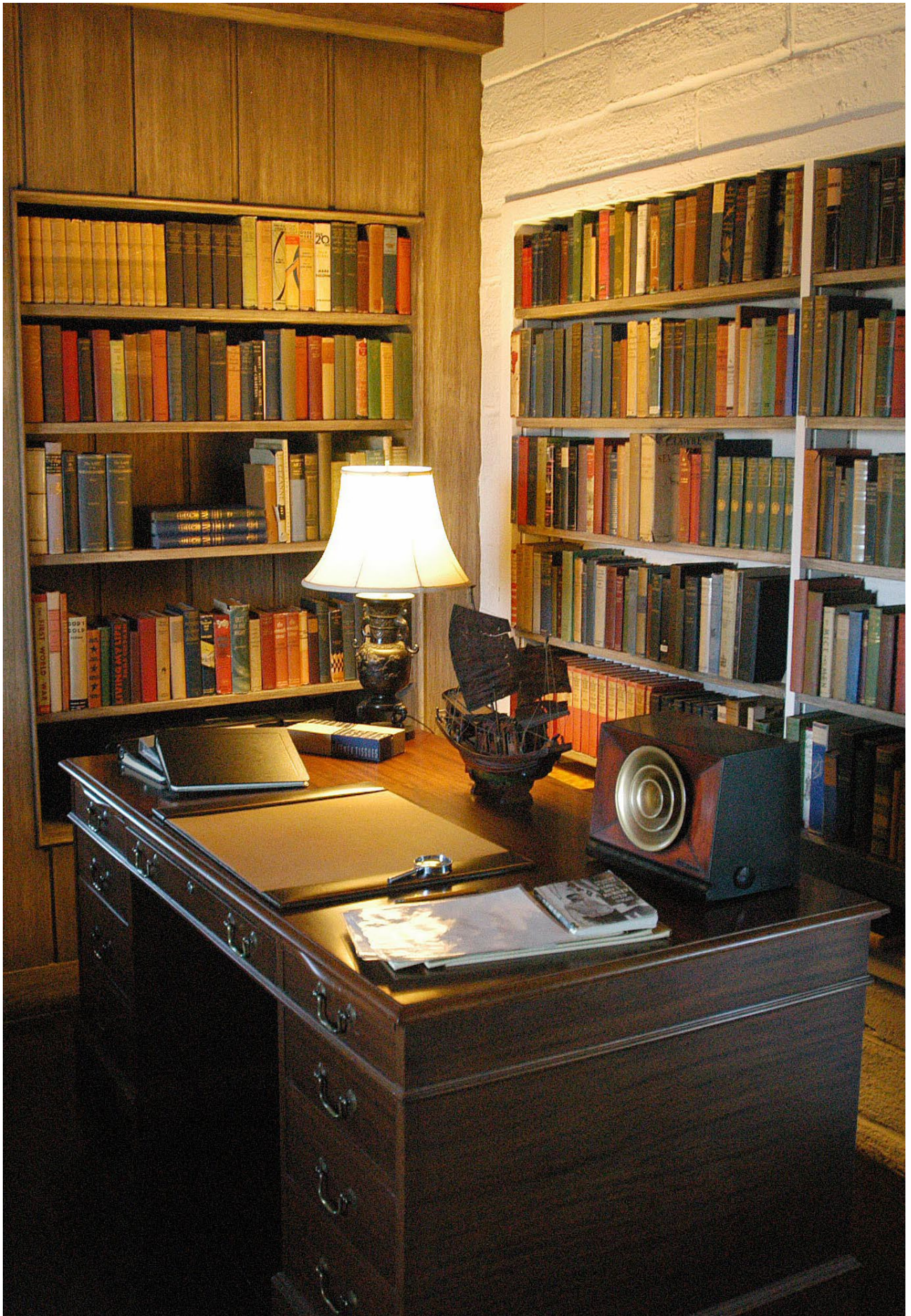
ESCENOGRAFÍA
Rodrigo Roel

ILUMINACIÓN
Juanjo Amado

ESPAZO SONORO
Guillermo Vázquez

VESTIARIO
María Negreira

CADERNO PEDAGÓXICO
Inma Antón Souto



5. Explorando: contextos

Escribiu o autor arxentino Jorge Luis Borges: «Es fama que le preguntaron a Whistler cuánto tiempo había requerido para pintar uno de sus nocturnos y que respondió: “Toda mi vida”. Con igual rigor pudo haber dicho que había requerido todos los siglos que precedieron al momento en que lo pintó. De esa correcta aplicación de la ley de causalidad se sigue que el menor de los hechos presupone el inconcebible universo e, inversamente, que el universo necesita del menor de los hechos». É este un texto que resulta esclarecedor se nos poñemos a meditar no traballo creativo. Cada obra nace da creación dunha outra e, á súa vez, fará nacer unha outra... Non dun xeito directo, naturalmente, senón como un xeito de transmisión case, diríamos, a nivel celular. Xa o afirman varios científicos contemporáneos que están a crear o que algúns consideran «nova ciencia», como o Doutor en Ciencias Fritjof Capra: o mundo é un enorme campo morfoxenético onde todo está relacionado.

Non pretendemos, por imposible, dar aquí conta de todas as causalidades que conduciron á obra de Eugene O'Neill. Mais si unha reflexión sobre o autor e o seu tempo. Nace O'Neill o 16 de outubro de 1888. Xusto na época na que no East End de Londres acontecían os coñecidos como «Crimes de Whitechapel» atribuídos a Jack *the Ripper*. Este dato transpórtanos a un mundo de luces de gas, moral victoriana, de fortes contrastes sociais, onde os Estados Unidos non eran aínda a superpotencia mundial que chegaría a ser... Non obstante, afirma Alan Moore nas notas á súa novela gráfica *From Hell* publicada en 2002: «En moitos aspectos, teño a impresión de que a década de 1880 contén o xermolo do século XX, non só en termos de política e tecnoloxía, senón tamén no terreo da arte e da filosofía. A idea de que a década de 1880 contén a esencia do século XX, unida á noción irmá de que os crimes de Whitechapel conteñen a esencia da década de 1880 é unha idea central en *From Hell*, e sen dúbida volveremos a ela máis tarde...». E aquí estamos outra vez, mordendo o rabo tal un ouroboros calquera.

Vaíamos daquel 1888 do nacemento do noso O'Neill a 1953, ano da súa morte, e botemos unha ollada ao que acontecía no mundo. Eisenhower tomaba posesión como presidente dos Estados Unidos de América, estréase a obra *A Esperar por Godot* de Samuel Beckett, morre en Moscú Iósif Stalin, Estados Unidos inicia unha serie de probas con armas nucleares no deserto de Nevada mentres a Unión Soviética fai outro tanto en Semipalatinsk, Kazajistán... Da luz de gas das farolas do East End londinense pasamos á era nuclear e á Guerra Fría. E xa, rizando o rizo, nace Alan Moore o 18 de novembro, si, ese mesmo que anos máis tarde crearía *From Hell* con Eddie Campbell.

E entre esas dúas datas que sinalan o comezo e o final da vida de Eugene O'Neill? Entre outras cousas: a Gran Guerra —que lle chamaron entón porque pensaron que sería a fin de todas as guerras— ou Primeira Guerra Mundial, a Gran Depresión, os Tolos Anos Vinte, a Revolución de Outubro, a Convención sobre a Escravitude, o nacemento do Terceiro Reich, a Segunda Guerra Mundial, Hiroshima e Nagasaki, o reposicionamento das grandes potencias mundiais, o inicio da

© Estudio de Eugene O'Neill na Tao House.
FOTO: Jerrye & Roy Klotz MD.

Guerra Fría... Cómo influíron todos estes feitos na obra de Eugene O'Neill? Imposible dar resposta minuciosa a semellante pregunta. O que si vimos comprobando ao longo da Historia é que, xustamente, nos períodos máis convulsos é onde as Artes atopan alimento para anovarse e anovar, así, á sociedade da que son fillas... Ou será o contrario? E novamente, aparece o ouroboros...

Explorando: contextos

Propostas de exploración:

1. Citade tres feitos dos que teñades sido testemuña e que consideredes que pasarán aos libros de Historia. Posta en común.
2. Citade un feito histórico (aínda que non figure nos libros aínda) que consideredes que marcou a vosa vida dalgún xeito. Posta en común.



galicia

