

## **Una traducción comunicativa de *The Plough and the Stars* de Sean O'Casey**

*Lina Sierra Ayala*  
*Universidad de Alcalá de Henares*

### *La traducción comunicativa*

Traducir es lograr que un mensaje lingüístico lleve a la lengua término la misma función que tenía en el idioma en que fue pronunciado o escrito. Cuantas más caras tenga el contexto sociolingüístico-histórico en que aparece la palabra de la lengua fuente, tanto más difícil será verterla con todas sus matizaciones e implicaciones, incluso las sobrentendidas, a la lengua término. Y, contrariamente, traducir un libro de matemáticas prácticas, o de biología molecular, por ejemplo, tiene que plantear -dice el sentido común- menos emboscadas para la traición a la traducción.

Nuestro tema es teatro, y casi me atrevería a decir que traducir teatro, y teatro popular y en gran parte vivo, de 1916, es una de las empresas - junto con la lírica- más difíciles que el traductor exigente se puede proponer. La poesía lírica cada cual la puede interpretar a su modo, por eso hay tantos estudios interpretativos. Pero el teatro, sobre todo de una época pasada y con fuerte sabor local, puede presentar también parte de ese riesgo, al que cabría añadir el que se deriva de que, por definición, la obra dramática se propone transmitir un mensaje, en principio unívoco - salvo que el autor tenga otras metas- a un grupo, a un público, a través de la representación, que, igualmente, puede mediatizar el mensaje a

pesar de que la traducción (en el caso de una obra extranjera) sea lo mejor posible.

El traductor ha de esforzarse por buscar la palabra clave. No es lo mismo una que otra. Hay que traducir ritmos, el ritmo del idioma popular (que realzará la representación escénica), el ritmo del angloirlandés, en nuestro caso como veremos enseguida. No puede descuidar tampoco el traductor de *The Plough and the Stars* las metáforas populares, los efectos repetitivos, las oposiciones, y todas las figuras retóricas que, sin saberlo, suele utilizar el lenguaje castizo, el lenguaje de *la Corrala* y discúlpeleme el localismo.

No se debe disociar el contenido de la forma. ¿Es éste un precepto inquebrantable? Nosotros decimos que su mayor o menor aplicación dependerá del texto que se intente traducir y de sus circunstancias, de si se quiere o no resaltar la belleza del lenguaje, por ejemplo, o se desea enfatizar el mensaje.

Peter Newmark, especialista al que me referiré en varias ocasiones, escribe: "Communicative translation attempts to render the exact contextual meaning of the original in such a way that both content and language are readily acceptable and comprehensible to the readership"<sup>1</sup>.

No podemos pasar por alto que traducir una obra teatral, susceptible de ser representada, exige que el actor o actores la puedan declamar, recitar con naturalidad, con facilidad, de modo que queden en gran parte libres para la matización con el gesto, la mirada, etc.

La comunicación es, como sabemos, utilizar signos, símbolos mediante los cuales unas personas influyen en otras. Y no se puede olvidar que las palabras, por lo general, lo mismo que los conceptos, no siempre tienen los mismos matices, es decir, el mismo significado, estrictamente hablando, para todos.

Traducir un texto dramático nos pide también que hasta donde podamos, la palabra que utilicemos en la versión la entienda el oyente, en el teatro, en el mismo sentido -o en un sentido muy aproximado- al que nosotros queremos que tenga, porque ese fue, creemos, el que en su día quiso transmitir el dramaturgo. Esto sería, para mí, la traducción, la esencia de la traducción comunicativa de una obra de teatro.

---

1. Peter Newmark (1988), *A Textbook of Translation*, New York & London: Prentice Hall, p.47.

Las palabras, todos lo sabemos, se refieren a un contexto histórico social que, en principio, sólo entienden los que están familiarizados en mayor o menor medida con él. Y en esa mayor o menor medida entenderán el mensaje con la precisa significación con que se emitió. Recuérdese que, por ejemplo, el *caló* es una jerga que, para que no sea comprendida por personas ajenas al grupo, utiliza palabras castellanas con un sentido distinto del original. Igual ocurre con el *cockney*, como es bien sabido. Así que para traducir, en general, y para traducir teatro y teatro popular, en particular, los factores que maten las palabras, además de la entonación, etc., serán el contexto inmediato (la casa de vecindad popular, a *Dublin tenement* en nuestro caso) y el contexto social más amplio (Irlanda, su geografía, su historia) en el que está subsumido el contexto de la tragedia *The Plough and the Stars*, que es siempre nuestro punto de referencia.

Los recursos comunicativos, las implicaciones, las alusiones, las viejas tradiciones, patrañas, idealizaciones, chistes, incluso la pronunciación y la entonación peculiares, etc., que usa el lenguaje popular de una comunidad lingüística, difícilmente, creo yo, coincidirán palabra por palabra -o tendrán su versión exacta- en el lenguaje popular de otro idioma. Muchas veces sus expresiones se refieren a sucesos puntuales, adulterios, escándalos, crímenes, que pronto el pueblo en general -aunque tal vez no los viejos del lugar- olvidarán para sustituirlas por otras. Incluso en el caso de que algunas palabras o expresiones se mantengan, tal vez hayan perdido ya el matiz original, el sabor y el olor del primer momento, incluso para las siguientes generaciones locales que las usen.

El idioma con el que nos vamos a enfrentar es, en bastantes casos, de registro coloquial vulgar, pero nuestra misión como traductores será impedir que los errores morfosintácticos o de léxico, etc., obscurezcan lo que el personaje trate de expresar y, si es posible, y no lo suele ser, imitar en castellano ese registro.

Los personajes de O'Casey utilizan el inglés vulgar y, además, el angloirlandés. Esto hace la tarea del traductor muy difícil, yo me atrevería a decir que un texto así es poco menos que intraducible. La ortografía de la obra nos muestra que el autor quiere conservar el acento local. La decisión del traductor al escoger uno u otro acento es delicada por las implicaciones sociales que puede tener. ¿A qué acento podemos traducir en español el angloirlandés de los personajes de Sean O'Casey? En este caso hemos elegido el lenguaje castizo de *la Corrala* y, por lo tanto,

hemos seleccionado los efectos repetitivos, las figuras retóricas que suele utilizar este lenguaje. Pero si, por ejemplo, esta traducción se representara en otros países de habla hispana, e incluso en otras regiones de España, a mi juicio sería conveniente adaptar el lenguaje castizo al acento local correspondiente.

A mi forma de ver, parece ser de sentido común que lo que ha de guiar la traducción de esta tragedia, la búsqueda de la palabra precisa en la traducción, ha de orientarse por estas, entre otras, preguntas:

¿Qué pretende el autor en *The Plough and the Stars*?, ¿Cuál es su mensaje fundamental?, ¿Qué medios utiliza Sean O'Casey para transmitir este mensaje?, ¿Tenemos en castellano unos medios equivalentes?, ¿Cómo adaptarlos, si no, para que cumplan una misión comunicativa semejante a la que, en su día, deseó el autor?

Respecto a la técnica de la traducción, está claro que la traducción palabra por palabra nos va a ser de muy poca utilidad. Ni siquiera la traducción frase por frase será recomendable muchas veces. La traducción que nos parece adecuada es, ya lo hemos dicho, la que suele llamarse comunicativa. Nuestra versión ideal al castellano sería, por tanto, aquella que transmitiera el sentido general y particular de lo que se dice en *The Plough and the Stars*, que dejara entrever el contexto social, local y nacional irlandeses del momento.

No podemos dejar en un segundo plano tampoco lo que podríamos considerar que es la vida de la obra: la idiosincrasia de los personajes que aparecen en ella, las personalidades, en ocasiones, tal vez, artificiosas, que el autor creó.

Por supuesto, el auditorio al que va destinada nuestra traducción *ideal* tendría que estar mínimamente al corriente de la vida, costumbres y modo de hablar populares de la Irlanda de 1915-16 y más precisamente de un barrio obrero en 1915 y en su comportamiento en el *Easter Rising* (Levantamiento de Pascua) de 1916. Así que, idealmente, la traducción tendría que recrear o sugerir este ambiente de banalidad, de pequeñas motivaciones, de las miserias diarias de la vida normal en este barrio de Dublín, en 1915 (actos primero y segundo), y la tensión revolucionaria, sus odios, sus crueldades, los ideales patrióticos de unos, los pequeños egoísmos, la conducta carroñera de otros, el absurdo de las víctimas inocentes, las esperanzas bien distintas de los que entretejieron aquel acontecimiento legendario que fue el Levantamiento de Pascua y los

sentimientos en contra de la revuelta. El traductor tendría que transmitir también la crítica y la ironía del propio O'Casey que se oponía a semejante hazaña. Sólo en ese escenario, que gravita sobre el escenario real, cobrarán las palabras de O'Casey un significado similar al que en su día quiso dar el autor.

El traductor, además, no debe olvidar la dimensión estética. Detrás de las palabras, de las bambalinas, de la escenografía, debe estar latente el arte, la fuerza dramática, la expresión estética de la creación literaria. No podemos disociar la forma del contenido, lo ideal es traducir forma y contenido sin que uno prevalezca sobre el otro, aunque esto a veces es casi imposible y el traductor debe elegir entre dar más importancia a uno u otro. En el caso de la obra de O'Casey es claro que el mensaje no puede ni debe alterarse, pero el estilo forma parte del mensaje, por ejemplo, utilizar un tono que no refleje el romanticismo del personaje de Nora sería ser infiel no sólo al mensaje, sino al propio personaje porque parecería modificado.

Lo que vamos diciendo valdría, en gran parte, para la traducción de todos los clásicos del pasado, desde Homero hasta Dante. Cada generación de lectores o de espectadores de éstos y de los demás clásicos tendría una visión de ellos provocada, en parte, por la versión que la historiografía de la época transmite de los clásicos y de los acontecimientos en que aquellos crearon. Este hecho, que parece evidente, no hace más que dificultar la traducción ideal.

Por otra parte la reivindicación histórica de independencia que ha latido siempre en Irlanda desde el momento en que fue dominada por los ingleses no siempre ha tenido el mismo sentido ni para los irlandeses, ni desde luego para los españoles: las acciones del IRA habrán cambiado probablemente la visión que había en España respecto a la lucha de Irlanda por su independencia. Y en esto han podido influir las actuaciones de otras organizaciones similares. Es, por lo tanto, fundamental tener en cuenta que todos estos hechos históricos pueden interferir en la comprensión del mensaje que *The Plough and the Stars* quiso transmitir.

Si tenemos en cuenta las características de *The Plough and the Stars*, parece lógico que la traducción comunicativa es la más acertada porque, en mi opinión, sin dejar de ser traducción y siéndolo fundamentalmente, tiene algo de adaptación. Peter Newmark, en *Approaches to Translation*,

apunta que la "communicative translation attempts to produce on its readers an effect as close as possible to that obtained on the readers of the original"<sup>2</sup>. La traducción comunicativa al castellano ha de evitar, como no sea por exigencias puntuales, creemos nosotros, los anglicismos y todo lo que no suene a castellano o suponga interferencias de otras lenguas. Traducir un texto de principio de siglo, para que suene natural a un auditorio cuando el siglo finaliza, exige que se huya de los arcaísmos (a menos que se desee algún efecto puntual), que se viertan con modismos de ahora giros que hace tiempo cayeron en el olvido. Las palabras caen en desuso, por ejemplo, la palabra *mirriñaque* no tendrá sentido para una audiencia joven de finales del siglo XX que, probablemente no sabe que prenda era. Como conclusión diría que la traducción de esta obra de O'Casey es todo un reto para el traductor. Las dificultades idiomáticas de la obra son, creo considerables y su lejanía en el tiempo y en un tiempo de graves acontecimientos en Dublín haría su significado incomprensible, tal vez, para el auditorio de hoy.

### *Circunstancias y mensaje de la obra*

Como hemos indicado ya, el tema de la obra lo constituye la rebelión contra los ingleses, conocida con el nombre de *Easter Rising*, que, de forma relativamente inesperada, se produjo entre los días 24 y 29 de abril de 1916, en la ciudad de Dublín. Como preparación a ese acontecimiento, que se presenta en los actos tercero y cuarto, los actos primero y segundo, en los que se describe la vida cotidiana en el Dublín de 1915, son una especie de introducción a la tragedia del Levantamiento de Pascua. La desigualdad de las fuerzas hizo que la sublevación resultara sofocada enseguida, pero con un elevado número de víctimas. Los jefes de la rebelión fueron ejecutados por los ingleses.

El título de la obra *El arado y las estrellas* se refiere al motivo que adornaba la bandera del *Irish Citizen Army* (Ejército de Ciudadanos Irlandeses), organización militante obrera, que luego actuó contra los ingleses.

---

2. Peter Newmark (1986), *Approaches to Translation*, Oxford: Pergamon Press, p.39.

Esta obra de O' Casey provocó un escándalo en los días siguientes a su estreno en el Teatro Abbey, en el mes de febrero de 1926. En el acto tercero hubo que llamar a la policía para que restableciera el orden.

El Levantamiento de Pascua tenía en el recuerdo de las masas populares, especialmente en las más antibritánicas, una especie de aureola de guerra santa. Era un mito en la legendaria lucha por la independencia de la madre patria. O'Casey parecía burlarse de la sangre que el pueblo de Dublín había derramado en aquella ocasión por su libertad. El autor fue acusado de hacer befa de los ideales patrióticos de la nación irlandesa. Los personajes de la obra son héroes tragicómicos, con mucho más de Sancho que de Don Quijote. Mientras los líderes de la rebelión pronuncian encendidos discursos y arengas para la lucha, el pueblo llano critica al vecino o ahoga las penas en el alcohol de las tabernas. Sólo cuando las circunstancias les obligan, cuando la muerte violenta los amenaza, cuando la sangre de la batalla contra los ingleses salpica, parecen cobrar una dimensión de grandeza que tiñe de dignidad sus miserias y egoísmos diarios, sus bufonías.

O'Casey nos quiere decir que la vida y las gentes de carne y hueso están por encima de las guerras, por santas que sean y que el honor nacional, el patriotismo son conceptos abstractos que despedazan a las personas concretas.

### *Estructura y traducción de la tragedia*

La tragedia se desarrolla en cuatro actos, que describimos someramente a continuación para que el lector no familiarizado con ella pueda seguir la traducción. Por lo que respecta a ésta, hemos procurado dar una versión del texto inglés, o angloirlandés, con la técnica que nosotros hemos llamado, siguiendo a Newmark, traducción comunicativa.

Reiteramos que lo que hemos querido hacer con esto es transmitir a los lectores y oyentes de 1996 un contenido lo más cercano posible al que O'Casey quiso comunicar con la tragedia de *The Plough and the Stars* a su auditorio de 1926. Por ello hemos seleccionado algunos textos, los que creemos que muestran mejor el ambiente y los personajes de la

obra, y a continuación ofrecemos la traducción comunicativa de cada uno de ellos.

#### Acto Primero:

Noviembre, 1915. Un día normal en el piso de Jack Clitheroe. El piso, reacondicionado, está en una casa de vecindad, en un barrio pobre de Dublín. Los personajes, trabajadores manuales pobres, hablan de los temas triviales diarios, se critican unos a otros. Por la noche se va a celebrar una manifestación con una procesión de antorchas en recuerdo de los patriotas irlandeses. Esto da ocasión para intercambiar una serie de opiniones acerca de las actividades nacionalistas irlandesas y de otros temas divinos y humanos. Se oye a los soldados ingleses, en cuyas filas sirven muchos irlandeses, que marchan al ritmo de la canción "Tipperary". Jack y su mujer Nora muestran su desacuerdo, ella quiere tener a su marido en casa, mientras él prefiere estar con sus compañeros del *Citizen Army*.

#### Acto Segundo:

Noviembre, 1915. En una taberna. Junto a esta taberna se van a pronunciar los discursos de la manifestación del acto primero. Los personajes menos sensibles a los males de la madre patria beben en la taberna o hablan de sus cosas y también de política. No parece que les emocionen mucho los discursos, cuyas palabras llegan hasta ellos. En esta escena aparece una prostituta, que también manifiesta sus opiniones.

#### Acto Tercero:

Semana Santa, 1916. Una calle del barrio del primer acto. La batalla está en pleno apogeo. Algunos irlandeses aprovechan la oportunidad para saquear las tiendas, mientras sus compatriotas se baten y mueren frente a los ingleses. Nora sale a buscar a su marido por las barricadas.

#### Acto Cuarto:

La revuelta ha fracasado. Los supervivientes se encuentran en la buhardilla de Bessie Burgess, la vendedora ambulante de fruta. Es el desenlace de la tragedia. Fuera continúa la batalla y las víctimas y las

desgracias aumentan. Nora ha perdido el juicio tras la muerte de su marido en la batalla. Entran dos soldados británicos que van registrando las casas en busca de francotiradores. Se ve la represión de los ingleses.

Textos ingleses y traducción:

Acto Primero:

Noviembre 1915. Piso reacondicionado en una casa de vecindad. Una asistente, la Sra. Gogan, habla con un carpintero, Fluther, ambos están trabajando en un piso, criticando a Nora, esposa de Jack Clitheroe, que es la inquilina del piso. Habla la Sra. Gogan, refiriéndose a Nora.

Mrs.Gogan. She's always grumblin' about havin' to live in a tenement house. 'I wouldn't like to spend me last hour in one, let alone live me life in a tenement,' says she. 'Vaults,' says she, 'That are hidin' th' dead, instead of homes that are shelterin' th' livin'.' 'Many a good one', says I, 'was reared in a tenement house.' Oh, you know, she's a well-up little lassie, too; able to make a shillin' go where another would have to spend a pound. She's wipin' th' eyes of th' Covey an' poor oul' Pether-everybody knows that-screwin' every penny she can out o' them, in ordher to turn th' place into a babby-house. An' she has th' life frightened out o' them; washin' their face, combin' their hair, wipin' their feet, brushin' their clothes, thrimmin' their nails, cleanin' their teeth-God Almighty, you'd think th' poor men were undhergoing' penal servitude<sup>3</sup>.

Sra. Gogan. Esta Nora to' el día las está piando, que na', que no quiere vivir en una casa de vecindad. "No me gustaría que me llegara la última hora en una casa de vecindad" va y dice. "Estos cuartos son como nichos, más qu' albergar a los vivos parece qu' están hechos pa' esconder a los muertos". "Pués, oiga", digo yo, " mucha y buena gente se crió en una casa de vecindad". Pero, oiga, como lista, es muy espabilá, oiga, que t' hace con una pela lo qu' otras con un duro. Oiga, y ha visto lo engatusaos que tiene al Covey y al pobre Pedro. Eso to' el mundo

---

3. Sean O'Casey (1932), *The Plough and the Stars*, London: Samuel French, p.3.

está al corriente. Les saca hasta la última perra chica que ganan, así que s'está poniendo el piso como un palacio. Oiga, al Covey, al Pedro los trai por la calle l'amargura. Que si se laven, que si se peinen, que si los pies hay que lavarlos, que si la ropa hay que cepillarla, que si se limpien los dientes, que si las uñas... Que Dios me perdone, pero que cruz tien esos pobres, pior que los presos, oiga!

Habla Fluther Good, carpintero, hablador, borrachín pero, sobre todo, bueno como su apellido indica. No es patriotero pero, cuando las circunstancias lo piden, no duda en arriesgar su vida en beneficio de sus compatriotas:

Fluther Good. He's adornin' himself for the meeting tonight (*He pulls a handbill from one of his pockets, and reads*) 'Great Demonsthration an' Torchlight Procession around places in the City sacred to th' memory of Irish Pathriots to be concluded be a meetin', at which will be taken an oath of fealty to th' Irish Republic. Formation in Parnell Square at eight o'clock. ' Well, they can hold it for Fluther. I'm up th' pole; no more dhrink for Fluther. It's three days now since I touched a dhrop, an' I feel a new man already<sup>4</sup>.

Fluther Good. S'está poniendo guapo pa'l mitin d' esta noche (*Saca una octavilla y lee*). "Gran Manifestación y Marcha con Antorchas por los lugares de la ciudad en que se venera la sagrada memoria de los Patriotas Irlandeses. Estos actos se cerrarán con un mitin en el que se jurará fidelidad a la República d' Irlanda. Concentración en Parnell Square, a las ocho' la noche". Pues, ¡que lo celebren por Fluther!, que las estoy pasando canutas. Na, s'acabó el bebercio pa' Fluther. Tres días ya que no lo cato. La digo qu' el Fluther es otro, oiga.

Acto segundo:

Noviembre, 1915. Desde la taberna donde están los personajes principales se oyen los discursos que se pronuncian fuera, como remate de la manifestación patriótica en honor de los mártires de la independencia de Irlanda. El autor intenta que la situación tenga visos de naturalidad y realismo. El camarero pide a Rosie, la prostituta, que preste

---

4. *Ibidem*, p.4.

atención a la voz que está pronunciando el discurso. La voz llega a los oídos de todos los presentes que, por un lado, se encuentran imbuidos del fervor patrioterico latente en el ambiente y, por otro, del deseo que sienten por Rosie. El discurso es una arenga a favor de la violencia y el sacrificio de todos ya que el pueblo conseguirá la libertad con esta sublevación.

The voice of the speaker. The last sixteen months have been the most glorious in the history of Europe. Heroism has come back to the earth. War is a terrible thing, but war is not an evil thing. People in Ireland dread war because they do not know it. Ireland has not known the exhilaration of war for over a hundred years. When war comes to Ireland she must welcome it as she would welcome the Angel of God!<sup>5</sup>

Voz del orador. Los últimos dieciséis meses han sido los más gloriosos de la historia de Europa. El heroísmo ha vuelto a la tierra. La guerra es terrible, pero no es un mal. El pueblo de Irlanda la teme porque no la conoce. Hace ya más de cien años que Irlanda no siente el efecto vigorizador de la guerra. Pero, cuando la guerra llegue a Irlanda, tendremos que abrirle los brazos para recibirla, igual que haríamos con un ángel del Señor.

Rosie, la prostituta, se preocupa de su negocio y no le importan en absoluto ni la revuelta, ni los sagrados motivos que la impulsan.

Rosie (*to the Barman*) Divil a use o' havin' a thrim little leg on a night like this; things was never worse ... Give us a half till tomorrow, Tom, ducky<sup>6</sup>.

Rosie (*Al camarero*) Maldito pa' lo que le sirve a una tener unas piernas bonitas en una noche como ésta. No vendo ni una escoba... Tom, pon otra, cariño, pa' desperdirnos.

Acto tercero:

Semana Santa, 1916. La batalla está en pleno apogeo, los cañones ingleses bombardean la ciudad, la sangre de los irlandeses baña las calles de Dublín. Aprovechando la confusión del momento, los menos

---

5. *Ibidem*, p.29.

6. *Ibidem*, p.32.

atraídos por la lucha aprovechan la oportunidad para saquear las tiendas. Habla Bessie Burgess, la vendedora ambulante de fruta:

Bessie. They're breakin' into th' shops, they're breakin' into th' shops! Smashin' th' windows, batterin' in th' doors an' whippin' away everything! An' th' Volunteers is firin' on them. I seen two men an' a lassie pushin' a piano down th' sthreet, an' th' sweat rollin' off them thryin' to get it up on th' pavement; an' an oul' wan that must ha' been seventy lookin' as if she'd dhrop every minute with th' dint o' heart beatin', thryin' to pull a big double bed out of a broken shop window! I was goin' to wait till I dhressed meself from th' skin out<sup>7</sup>.

Bessie. ¡Qu' están saquiando las tiendas!, ¡qu' están arramblando con to'! ¡Que se cargan los escaparates! Qu' echan abajo las puertas! ¡Que se lo afanan to'! ¡Pero los nuestros tiran contra ellos! Esta menda tiene vistos a dos tíos y una gachí empujando calle abajo un piano, qu' habían afanao, sudaban la gota gorda pa' subirlo a l' acera. Y ví pallí una vieja de setenta o más que, oiga, parecía qu' iba a palmarla de un momento a otro de mala qu' estaba y, oiga, sacaba a rastras una cama doble po' el boquete d' un escaparate roto. Y yo voy y me digo pues esta menda se quea aquí lo qu' haga falta, se quea aquí hasta que se vista de pies a cabeza.

Acto cuarto:

Semana Santa, 1916. La buhardilla de Bessie Burgess, la vendedora ambulante de fruta, donde se produce el desenlace de la tragedia. O'Casey nos deja ver la represión de los ingleses. Entran los soldados que van registrando las casas porque los patriotas irlandeses siguen disparando desde ellas contra las tropas británicas. Habla uno de los dos soldados que entran en la buhardilla, el cabo Stoddart:

Corporal Stoddart. All men in the district 'as to be rounded up. Somebody's giving 'elp to the snipers, an' we 'as to tike precautions. If I 'ad my wy I'd mike 'em all join up an' do their bit! But I suppose they an' you are all Shinnners<sup>8</sup>.

---

7. *Ibidem*, p.43.

8. *Ibidem*, p.59.

Cabo Stoddart. A tos los hombres del barrio hay que detenerlos. Hay personas qu'están ayudando a los francotiradores y tenemos que tomar precauciones. Si este menda mandara, tos irían al ejército, tos tendrían qu'echar una mano p'acabar con esto. Pero na', ustés y tos son tos separatistas.

Habla Fluther después del cabo Stoddart y Bessie:

Fluther (*after an embarrassing pause*). Th' air in th' sthreet outside's shakin' with the firin' o' rifles, an' machine-guns. It must be a hot shop in th' middle o' th' scrap<sup>9</sup>.

Fluther (*tras una pausa embarazosa*). Los tiros de los fusiles y el ruido de las 'metralladoras están haciendo retemblar la calle. L' están pegando de miedo ahí bajo.

### Los personajes

Las palabras del traductor, como decíamos antes, han de reflejar la idiosincrasia de los personajes, han de dar la imagen de Nora, Fluther, el Covey, Jack, etc., tal como O'Casey quería retratarlos ante el pueblo irlandés. Por ejemplo, Nora, el personaje más elaborado, es una mujer que sobresale en el medio ambiente popular de su barrio. Aunque O'Casey no la presenta hasta bien entrado el acto primero, el dramaturgo utiliza el recurso teatral de los comentarios de sus propios convecinos para hacernos saber las pequeñas envidias que provoca, como hemos visto cuando la Sra. Gogan habla sobre Nora. También por las palabras de la Sra. Gogan se vislumbra ya lo que Nora desea de su relación con Jack. Nora desea una relación compleja, un trato de igual a igual, pero Jack no es hombre preparado para este tipo de relación y Nora sólo puede conservar a su marido con pequeñas coqueterías. El traductor debe transmitir que esta mujer, esposa de un albañil metido a patriota, pone la nota de amor y ternura en la obra. Su amor por Jack la lleva a ponerse en contra de la rebelión y a buscar a su marido por las barricadas. Nora sólo espera de la vida un poco de amor y el levantamiento se lo niega. Jack no es capaz de comprender ese amor y

---

9. *Ibidem*, p.60.

la recrimina porque se siente avergonzado ante sus correligionarios por el comportamiento de Nora.

Nora. All last night at the barricades I sought you, Jack. I asked for you everywhere. I didn't think of the danger-I could only think of you. They dhrove me away, but I came back again.

Clitheroe (*ashamed of her action*) What possessed you to make a show of yourself, like that! What are you more than any other woman?

Nora. No more, maybe; but you are more to me than any other man, Jack... I couldn't help it.. I shouldn't have told you... My love for you made me mad with terror.

Clitheroe (*angrily*) They'll say now that I sent you out th' way I'd have an excuse to bring you home... Are you goin' to turn all th' risks I'm takin' into a laugh?<sup>10</sup>

Nora. Anoche me pasé la noche entera buscándote por las barricadas Jack, preguntando por ti en todas partes. No me importaba el peligro. Sólo pensaba en ti. Me echaban a empujones, pero yo volvía a buscarte.

Clitheroe. (*Avergonzado del comportamiento de Nora*). Y ¿por qué diste ese espectáculo? ¿Eres tú más que las otras?

Nora. Puede que no sea más que las demás, pero tú eres más que nadie para mí, Jack... No lo pude remediar... No tenía que habértelo dicho... Me volví loca de miedo de perderte...

Clitheroe. (*Airado*). Ahora dirán que t' hice venir pa' luego tener una disculpa p' acompañarte a casa... M' estoy jugando la vida y ¿quieres que me llamen cobarde encima?

Nora es una mujer que manifiesta los sentimientos del pueblo al que no le importan los heroísmos sino la vida diaria pacífica con las pequeñas alegrías y contrariedades. Nora se rebela contra el levantamiento que la aparta de su marido y le destroza la vida. Dice al principio del acto tercero cuando la revolución está ya en marcha:

Nora. I can't help thinkin' every shot fired 'll be fired at Jack, an' every shot fired at Jack 'll fired at me. What do I care for th' others? I can think only of me

---

10. *Ibidem*, p.49.

own self ... An' there's no woman gives a son or a husband to be killed-if they say it, they're lyin', lyin', against God, Nature, an' against themselves! ... One blasted hussy at a barricade told me to go home an' not be thryin' to dishearten th' men ...<sup>11</sup>.

Nora. Yo no puedo dejar de pensar que cada bala que se dispara va dirigida contra Jack, y que cada bala que va contra Jack va también contra mí. Los demás no m'importan. Sólo m'importo yo...y no hay mujer dispuesta a entregar a su hijo o a su marido pa' que los maten, y la que diga lo contrario, miente; miente contra Dios, la Naturaleza y ella misma...Una descarada me dijo en una barricada que me fuera pa' casa y que no estuviera allí desmoralizando a los hombres...

Cada personaje de O'Casey refleja una actitud diferente ante el Levantamiento. Jack Clitheroe es el patriota que se alista con los voluntarios. El autor nos presenta un Clitheroe que no sólo se mueve porque siente odio hacia los ingleses, sino porque está bien visto entre los irlandeses unirse a los revolucionarios y luchar contra los ingleses. La vanidad de Clitheroe se percibe en las palabras de la Sra. Gogan, la asistente:

Mrs. Gogan. Just because he wasn't made a Captain of. He wasn't goin' to be in anything where he couldn't be conspishuous. He was so cocksure o' being made one that he bought a Sam Browne belt, an' was always puttin' it on an' standin' at th' door showing it off, till th' man came an' put out th' street lamps on him. God, I think he used to bring it to bed with him<sup>12</sup>.

Sra. Gogan. Pues porque no l' hicieron capitán. No quiso seguir en un sitio en el que no podía figurar, con lo que le gusta. Estaba tan seguro de que l' iban a nombrar capitán qu' hasta se compró un correaie de oficial, a todas horas lo llevaba puesto. Se ponía a la puerta' la calle pa' que to' bicho viviente lo viera al pasar y allí se queaba hasta qu' el farolero venía a apagar las luces. Dios mío, estoy segura que no se lo quitaba ni pa' dormir!

---

11. *Ibidem*, p.41.

12. *Ibidem*, p.4.

La vanidad es uno de los rasgos más característicos de Jack. Jack es el prototipo de irlandés que se une al ejército para llevar un arma y mandar. También Nora en las riñas con su marido alude a su vanidad:

Nora ... Is General Connolly an' th' Citizen Army goin' to be your only care? Is your home goin' to be only a place to rest in? Am I goin' to be only sometin' to provide merry-makin' at night for you? Your vanity 'll be th' ruin of you an' me yet ... That's what's movin' you: because they've made an officer of you, you'll make a glorious cause of what you're doin', while your little red-lipp'd Nora can go on sittin' here, makin' a companion of th' loneliness of th' night<sup>13</sup>.

Nora ... ¿Es que pa' ti no hay otra cosa más qu' el General Connolly y el Ejército Ciudadano? ¿ Es qu' a tu casa no vas a venir más qu' a dormir? ¿Es que yo sólo estoy aquí pa' darte gusto por la noche? Tu vanidad va a ser tu ruina y la mía...Es l'único que t' importa, tu vanidad. Como t'han hecho oficial quieres cubrirte de gloria, y, mientras tanto, tu pequeña Nora de labios rojos pue' pasarse la vida aquí sentada esperando a que tu vengas, sin más compañía que la soledad de la noche.

El patriotismo de *Uncle Peter* suena a ridículo y está exacerbado como el de Fluther por la euforia provocada por la bebida. Peter no puede ser menos que los demás y también muestra su patriotismo:

Peter. I felt a burnin' lump in me throat when I heard th' band playin' *The Soldiers' Song*, rememberin' last hearin' it marchin' in military formation, with th' people starin' on both sides at us, carryin' with us th' pride an' resolution o' Dublin to th' grave of Wolfe Tone<sup>14</sup>.

Peter. Se me puso como un nudo ardiendo en la garganta cuando oí tocar a la banda "La canción de los soldados", recordaba la última vez que la escuché cuando marchábamos en formación militar por el medio de dos filas de gente que nos miraban sin pestañiar, mientras llevábamos con nosotros to' el orgullo y la firme determinación de Dublín entero a la tumba de Wolf Tone.

---

13. *Ibidem*, p.20.

14. *Ibidem*, p.23.

Sin embargo, El Covey se opone a la rebelión en nombre del socialismo igual que O'Casey y predica una libertad basada en la igualdad económica:

The Covey... There's only one freedom for th' workin' man: conthrol o' th' means o' production, rates of exchange an' th' means of distribution. (*Tapping Rosie on the shoulder*). Look here, comrade, I'll leave here tomorrow night for you a copy of Jenersky's *Thesis on the Origin, Development an' Consolidation of the Evolutionary Idea of th' Proletariat*<sup>15</sup>.

El Covey... Sólo hay un tipo de libertad pa' el trabajador: el control de los medios de producción, de los tipos de cambio, y de los medios de distribución (*Dándole golpecitos a Rosie en el hombro*) Escucha, camarada, mañana por la noche te d'jaré aquí, pa' tí, un ejemplar de la obra de Jenersky, *Tesis sobre el origen, desarrollo y consolidación de la idea evolutiva del proletariado*.

Para El Covey el hombre es sólo un ser humano y no le interesan los nacionalismos, le dice a Fluther:

The Covey (*with hand outstretched, and in a professorial tone*) Look here, comrade, there's no such thing as an Irishman, or an Englishman, or a German or a Turk; we're all only human bein's. Scientifically speakin', it's all a question of the accidental gatherin' together of mollycewels an' atoms<sup>16</sup>.

El Covey. (*Con la mano extendida y con entonación de discurso*). ¡Escucha, camarada! Ninguno somos ni irlandeses, ni ingleses, ni alemanes, ni turcos. Somos todos seres humanos y na' más. Científicamente hablando, to' es resultao del agrupamiento casual de molliécúlas y átomos.

El Covey es un personaje demasiado doctrinario al que el dramaturgo presenta a veces acomplejado en sus relaciones humanas, por ejemplo, aparece como temeroso ante el otro sexo, no responde a las insinuaciones de Rosie, la prostituta, y, además, parece insensible ante las necesidades de sus compañeros, incluso hasta cruel en sus peleas

---

15. *Ibidem*, p.25.

16. *Ibidem*, p.7.

con *Uncle Peter* y *Fluther*, que por otra parte no logran entenderle. En una de sus discusiones Peter se siente dolido porque El Covey le ha insultado llamándole: "Cerdo inglés con patillas", ("lemon-whiskered oul' swine")<sup>17</sup> y Covey se siente injuriado porque Peter se ha mofado del libro de Jenersky.

Vamos a terminar con un pequeño extracto que resume el mensaje pacifista del autor, el horror, el dolor de la guerra y lo absurda que es. El realismo del autor se refleja en cada una de las frases que la agonizante Bessie pronuncia. La muerte de Bessie es aún más dramática porque recibe el disparo cuando trata de apartar a Nora de la ventana. Nora ha perdido la razón al saber que su marido, Jack Clitheroe, ha muerto en la batalla. Bessie es el símbolo del ciudadano corriente que sufre el espanto de una guerra que ni ha querido, ni ha buscado.

Bessie Burgess... Merciful God, I'm shot, I'm shot, I'm shot!... Th' life's pourin' out o' me! (*To Nora*) I've got this through... through you... through you, you bitch, you!... O God, have mercy on me!... (*To Nora*) You wouldn't stop quiet, no you wouldn't, you wouldn't, blast you! Look at what I'm afther gettin', look at what I'm afther gettin'... I'm bleedin' to death, an' no one's here to stop th' flowin' blood! (*Calling*) Mrs Gogan, Mrs Gogan! Fluther, Fluther, for God's sake, somebody, a doctor, a doctor!<sup>18</sup>.

BESSIE BURGESS ... Dios mío! M' han dao!, m' han dao!, m' han dao!... Se me va la vida a chorros!... (*A Nora*) Ha sido por usted....por usted...por usted! mala pécora! Dios mío, ten compasión de mí! (*A Nora*) No paraba quieta, no paraba, maldita sea!. Mire lo que m' han hecho...mire lo que m' han hecho, m' estoy desangrando y aquí no hay naide pa' cortarme la sangre! (*Llamando*) Señora Gogan, señora Gogan, Fluther, Fluther, por amor de Dios, un médico!, que venga alguien, un médico!.

---

17. *Ibidem*, p.11.

18. *Ibidem*, p.63.

## **Bibliografía:**

- Basnett-Macguire, S.(1980), *Translation Studies*, London: Methuen.
- Booth, A. D. & al. (1980), *Aspects of Translation*, London: Secker & Warburg.
- Catford, J. C. (1965), *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford: OUP.
- García Yebra, V. (1984), *Teoría y Práctica de la Traducción*, 2vols. Madrid: Gredos.
- Hatim, B.& Mason, I. (1990), *Discourse and the Translator*, London: Longman.
- Mounin, G. (1963), *Les Problèmes Théoriques de la Traduction*, Paris: Gallimard.
- Newmark, Peter (1986), *Approaches to Translation*, Oxford: Pergamon Press.
- Newmark, Peter (1988), *A Textbook of Translation*, New York & London: Prentice Hall.
- O'Casey, Sean (1932), *The Plough and the Stars*, London: Samuel French.
- Steiner, G. (1975), *After Babel*, Oxford: OUP.