

Dificultades inherentes a la traducción de *The Plough and the Stars* de Sean O'Casey: Análisis de una traducción

María Concepción Sanz Casares
Univ. de Valladolid

Both the translator and the reader are children of their generation, which displays its own character in its manner of perception and expression. ... [Thus it is crucial] the question of how to preserve the temporal and natural features of the original and to make them accesible to the actual perception of the present-day reader.¹

Estas palabras de Zora Jesenská nos introducen de lleno en la cuestión que nos ocupa. Tanto el traductor como el lector, dice, (nosotros añadimos "y el autor"), son vástagos de su generación, la cual imprime un modo propio de percepción y expresión. Por ello es crucial el saber preservar las características temporales y naturales del original y hacerlas accesibles a la percepción del lector actual.

Sólo podremos hablar de una buena traducción si, junto a estas cualidades, se logra del mismo modo transferir los valores intelectuales y estéticos originales con la mínima pérdida posible. Para ello el traductor, antes que nada, ha de convertirse en un crítico exhaustivo de la obra

1 Zora Jesenská, cit. por Anton Popovic, "The Concept 'Shift of Expression' in Translation Analysis", en James Holmes (ed) (1970), *The Nature of Translation*. Paris: The Hagen, Mouton, p. 81.

sobre la que va a trabajar y conocer, no sólo la lengua, sino los contornos políticos, sociales y culturales que la circunscriben.

Esto es especialmente importante en el caso del dramaturgo irlandés Sean O'Casey (1884-1964), al que apenas se ha prestado atención en lengua castellana. Su drama *The Plough & the Stars* (1926) es la tercera obra de una trilogía de tema dublinés (junto con *Juno and the Paycock* y *The Shadow of a Gunman*), de la cual sólo la que nos ocupa ha sido traducida, con el título de *El arado y las estrellas*, tarea acometida por Jesús Fomperosa². Los motivos de este abandono quizá haya que buscarlos en el hecho de que dichas obras se hayan inscrites en un contexto social, político y económico muy concreto: los disturbios acaecidos durante la Pascua de 1916 en las calles dublinesas, el alzamiento y posterior derrota de los irlandeses que se levantaron en armas contra la centenaria ocupación británica. Rememorando estos sucesos, O'Casey nos ofrece su visión de la contienda desde el punto de vista de las personas que la vivieron y protagonizaron. Pero se reduce a un estrato social muy restringido, el de las personas que habitan en lo que se conoce como "tenement houses" de Dublín, es decir, en edificios de apartamentos en los barrios más pobres y poblados de la ciudad. Los grandes protagonistas de nuestra trilogía son, en consecuencia, básicamente incultos o con poca educación, pero típicamente irlandeses.

Por otro lado, O'Casey escribía sus obras para ser representadas en el teatro nacional irlandés, o "Irish Literary Theatre", creado en 1897 por Lady Augusta Gregory, Edward Martin y W.B. Yeats con el fin de producir obras verdaderamente irlandesas en cuanto a cultura, espíritu y lenguaje, o en palabras de Loreto Todd:

What was now envisaged was a truly Irish theatre, appealing to the masses by focussing on themes which concerned them and by writing in a language which reflected their idiolects³.

En respuesta a la creación de este teatro se escribió una serie de obras en torno a las clases pobres, trabajadoras y urbanas, entre las que destaca nuestra trilogía en cuestión.

Centrándonos en *The Plough & the Stars*, una prueba de la relevancia de los aspectos socio-culturales en esta obra es el hecho de que los espectadores provocaron un tumulto en el estreno de la obra ante lo que consideraban una burla de sus ideales nacionales. La exhibición de la bandera irlandesa del "arado y las estrellas" en una escena de taberna y

2 *Teatro Irlandés*, editada e introducida por Corina J. Reynolds (1983), Madrid: Editora Nacional.

3 Loreto Todd (1989), *The Language of Irish Literature*. London: Macmillan Education Ltd., p. 70.

ondeando al lado de una prostituta hirió la hiper-sensibilidad patriótica de los asistentes a la representación. Nada más lejos del propósito del autor, quien, por el contrario, estaba criticando irónica y sutilmente el modo en que los cabecillas de la revolución habían utilizado la sensibilidad de esta pobre gente para alzarse contra una fuerza superior. La causa, aunque justa, se intuye perdida desde el principio.

O'Casey busca transmitir el espíritu irlandés prestando una gran atención al aspecto lingüístico, recreando el habla de sus gentes⁴. Pero en la obra no sólo intervienen personajes dublínese arrabaleros, sino también procedentes de otros entornos dialectales. Así escuchamos además el peculiar acento "cockney" de los soldados británicos que aparecen en escena y la voz de un irlandés culto arengando al pueblo, cuya habla es similar al inglés estándar. Este discurso, que nos llega a través de la ventana del bar en el que se desarrolla la acción del acto II, reproduce parte del discurso "The Coming Revolution" que el poeta Padraic Pearse (un rebelde irlandés ejecutado en 1916 por los ingleses) escribió y dió ante el ejército de ciudadanos irlandeses en 1913 y en 1915.

El lenguaje con el que se comunican nuestros protagonistas se nos presenta como una corrupción del inglés estándar y pretende ser una reproducción del lenguaje real empleado por los irlandeses menos cultos. Sin embargo, no podemos considerar el habla dublínese como un dialecto uniforme. De hecho, Loreto Todd distingue en su obra *The Language of Irish Literature*, entre otras, las siguientes modalidades del inglés: "anglo-irlandés", o la variedad del inglés hablado en la mayor parte de Irlanda, que descende de los ingleses que se establecieron en Irlanda en el siglo XVII y que ha sido modificado por los contactos con el irlandés; "hiberno-irlandés", la variedad del inglés empleado principalmente por gente inculta cuya lengua madre ancestral era el irlandés; otras "variedades urbanas", entre ellas la dublínese, de la que esta autora comenta que "virtualmente, cada dublínés tiene una amalgama única del lenguaje."⁵

Hemos detectado que los personajes creados por O'Casey se expresan mediante una mezcla de las desviaciones propias de los dialectos mencionados respecto del inglés estándar. Es decir, en esta trilogía el dramaturgo ha creado su propio idiolecto dublínés o, en palabras de Loreto Todd, "a distilled Dublin speech"⁶.

4 Nuestro autor había residido veinte años en las "tenement houses" de los arrabales dublínese, por lo que estaba familiarizado con el acento propio de los habitantes de ese círculo de pobreza, necesidad e incultura.

5 Loreto Todd, *op. cit.*, p. 50. Véase, asimismo, pp. 32-50.

6 *Ibid.*, p. 74.

El traductor, en consecuencia, no sólo ha de hacer frente a los problemas típicos de toda versión de una lengua normalizada a otra, sino que además debe acometer la difícil labor de transmitir ese dejo particular que hace de sus personajes la encarnación del carácter irlandés:

Irish people ... have learned that social intercourse relies heavily on discourse and they have blended two languages to create their unique idiom. Irish dramatists will continue to be distinctive as long as they derive their linguistic inspiration from the speech of the people.⁷

Si, como Ms. Todd afirma, los irlandeses han logrado mezclar dos lenguas para crear la suya particular con la que expresar su propio mundo, los dramaturgos imprimirán su impronta personal y distintiva mientras encuentren su inspiración en el habla de sus gentes. En el teatro irlandés, por lo tanto, las diferencias lingüísticas deben ser consideradas una virtud que el traductor ha de enfatizar.

En este artículo queremos mostrar los problemas de difícil resolución que el traductor ha de abordar en el plano lingüístico, originados en las diferencias que aparecen en los planos fónico, morfosintáctico y semántico de la lengua respecto del inglés estándar, ya que, como de nuevo Ms. Todd señala:

these are not superficial linguistic tricks. Rather, they are the expression of a world-view and a signal of national and cultural identity.⁸

1. Plano Fónico⁹

Comenzando nuestro estudio con los "personajes irlandeses", en el plano fónico el autor marca varios procesos de diferenciación respecto a lo que se conoce como "Received Pronunciation" or RP:

a) En primer lugar, se produce una pérdida de sonidos, que suele ir marcada mediante un apóstrofo o mezcla de palabras. La pérdida vocálica tiene lugar generalmente en vocablos funcionales, como los

7 *Ibid.*, p. 84.

8 *Ibid.*, p. 145.

9 Para nuestro análisis hemos utilizado la edición de *The Plough & the Stars* que se encuentra en Sean O'Casey (1967) *Three Plays*. London: Macmillan, y New York: St Martin's Press. De ella citaremos sólo las páginas cuando hagamos referencia a frases específicas y no a palabras o expresiones que se encuentran con frecuencia a lo largo de la obra.

pronombres personales, el artículo determinado "th" y el auxiliar "do", ej. "D'ye" (Do you), así como en palabras breves en construcciones frecuentes, como "G'way" (go away). La omisión de consonantes suele reducirse al siguiente grupo de oclusivas en posición final de palabra: las alveolares /t/ y /d/, la labic-dental sorda /f/ y la velar sorda /k/; así encontramos por ejemplo "lemme out" (let me out), "dunno" (dont know); "an" (and), "houl" (hould), "ass" (assk) y "o" (of).

b) Menos frecuente en *The Plough & the Stars*, pero común en "anglo-irlandés", es la intrusión de una vocal para separar un grupo consonántico, como sucede con "wurum" (worm).

c) En tercer lugar podemos mencionar el cambio en la calidad vocálica o consonántica. Comenzando por los sonidos vocálicos, podemos apreciar las siguientes alteraciones:

1. La vocal cardinal /i:/ se diptonga en /ei/ ante sonido sonoro, por ejemplo "asy" (easy), "Jasus" (Jesus) y "thray" (three).
2. /e/ presenta la variante cerrada /i/, como "divil" (devil) y "Yis" (yes).
3. El diptongo /ai/ se pronuncia siguiendo la típica forma del norte de Inglaterra, /i/, en palabras no acentuadas, como "be" (by), "me" (my).
4. El diptongo /ou/ en posición final no acentuada, correspondiente a la grafía [ow], pierde el segundo elemento, pronunciándose /a/, como "sorra" (sorrow) y "folla" (follow).

En cuanto a los sonidos consonánticos, O'Casey ha marcado las siguientes alteraciones:

5. Las oclusivas alveolares se emiten de forma fricativa; así /t/ resulta /θ/ [th], por ejemplo "thryin" (trying), "alth~~er~~ation" (alteration), y /d/ resulta /ð/ [dh], como "slandhers" (slanders). En otros casos, y no de forma generalizada, tiene lugar el proceso inverso, cuando la fricativa dental sorda /θ/ se emite de forma oclusiva, /t/, ej. "twartin" (thwarting).
6. La nasal velar en la desinencia verbal [V-ing] se pronuncia de forma alveolar, /n/, así "thryin" (trying)

Hemos de hacer notar, asimismo, que existe otro tipo de cambios en el inglés hablado en Irlanda que O'Casey no ha señalado, pero que, dado que son de uso general, es altamente probable que el actor las observe. Entre estas alteraciones, podemos señalar la tendencia generalizada a pronunciar la /r/ en posición post-vocálica y a emitir la vocal central no redondeada breve /ò/ como /a/, así "ago" se pronuncia /agou/ y "Peter" /pitar/. Dicho sonido se pierde cuando forma parte de un diptongo, tal como /iò/ o /Eò/, así bare /ber/, beer /bir/.

En cuanto a los "personajes británicos", O'Casey también señala la diferenciación fónica respecto del RP. Corresponde a la pronunciación de los soldados y de una anciana irlandesa procedente de una rica zona residencial, y por lo tanto de tradición británica. Los rasgos que el autor marca responden a una pronunciación acorde con el acento "cokney"

londinense, el hablado en los barrios pobres de esta capital. Este lenguaje se caracteriza por los siguientes aspectos en comparación con el inglés estándar:

a) Pérdida de los sonidos fricativo glotal sordo /h/ y fricativo labiodental sordo correspondiente a [wh] en "who"; así encontramos "Ello" (Hello), "oo's" (whose).

b) Aspiración de las vocales acentuadas que dan comienzo a las palabras, como sucede en la expresión "nearly hover" (over).

c) Alteración de los siguientes sonidos:

1. El fonema medio /e/ se cierra en /i/, como "gít" (get)
2. Los fonemas vocálicos /a:/ y /o/ se cierran en /o:/ [aw], como en "cawds" (cards), "Gawd" (god), "dawg" (dog).
3. Los diptongos /ai/ y /ei/ se emiten /oi/, como "moight" (might), "goime" (game), aunque aquí puede tratarse de una imprecisión por parte de O'Casey, dado que la pronunciación "cockney" de /ei/ es /ai/ y no /oi/.
4. El fonema alto posterior /u:/ y el diptongo /ou/ resultan /au/ [ow], por ejemplo "gowing", "mowvement" (movement), "nowse" (nose).
5. El diptongo /au/ se emite como /a:/, por ejemplo "ah" (out).
6. El diptongo /ju/ pierde la semiconsonante inicial, pronunciándose /u/, como en "dooty" (duty).
7. El sonido consonántico fricativo interdental sordo /θ/ se transforma en su labiodental equivalente /f/, como por ejemplo: "fink" (think).

2. Plano morfosintáctico

En el plano morfosintáctico, el habla de los personajes irlandeses está, asimismo, salpicada de incorrecciones (o "variantes") gramaticales, tales como las siguientes:

1. Omisión del auxiliar "have" en los tiempos de pretérito perfecto en expresiones del tipo "If he seen" (p. 146) y "I done as much" (p. 174).

2. Utilización de los vocablos "yous", como forma de plural de "you", y "them" como adjetivo y pronombre demostrativo plural en lugar de "these" y "those".

3. Uso de dos negaciones en la misma frase, como en "we don't want no shoutin' here" (p. 168).

4. Uso incorrecto o adición de preposiciones, por ejemplo en "show you to the differ" (show the difference) o "You owe me for three already" (p. 173). Se observa también un uso generalizado y con carácter enfático de frases preposicionales, en su mayoría acompañadas de pronombres personales, en lugar del adjetivo posesivo correspondiente: "these tiththerin' taunts of yours" (your tiththerin' taunts) (p. 152).

5. Concordancia incorrecta entre el sujeto y el verbo ser o estar, "to be"; esto sucede sobre todo cuando el sujeto va en plural, al que acompaña el verbo en singular, por ejemplo "things was (were)".

La concordancia incorrecta se da además entre los soldados británicos, aunque en este caso entre el sujeto y el verbo "to have", como en "I 'as ('ve) to do my dooty". (p. 208)

6. Uso de participios o pasados alternativos o fuera de uso en inglés estándar: "you'd ha' hitten [hit] him one clatther". (p. 177).

7. Tendencia a utilizar estructuras nominales, especialmente con la forma V-ing, en sustitución de verbos o de otras formas alternativas de adjetivo o sustantivo, por ejemplo "to th' thinkin' an' sayin' of things" (to think and say things)" (p. 152), "I'm givin' you fair warnin'" (I warn you) y "I'll soon put a stop to her interferin' (I'll soon stop her interference) (p. 150).

8. Uso de "after + V_ing" para indicar una acción recién acabada: "she's afther goin' without her kid", (p. 172) y "show everybody what you're afther findin'!" (p. 172).

9. Si a los dos puntos anteriores añadimos el uso generalizado de formas aspectuales con el verbo "be + V_ing", es decir, la forma progresiva, cuando ésta no es imprescindible, nos encontramos con un uso acumulativo de esta forma verbal que da al anglo-irlandés un ritmo más lento y una fraseología especial. Así: "I'm always goin' to be havin' to nurse yous into the hardy habit ..." (Am I always having to nurse you ...) (p. 147) o "don't be interferin' with my wife." (don't interfere ...) (p. 150).

10. Uso de pronombres reflexivos enfáticos: "I'll feel meself instituted to fight ... (p. 211) o "If I'm a prostitute aself, I have me feelin's. (p. 175).

11. Finalmente, encontramos el uso de "and + frase nominal + Verbo participio" para indicar que dos acciones son simultáneas: "as a tune on a tin whistle would move a deaf man an' he dead" (who is besides dead). (p. 148)

Podemos comprobar que el traductor ha prescindido de todas estas anomalías y ha hecho un uso correcto de las normas fonéticas y gramaticales castellanas. Esta situación afecta a su traducción de un modo doblemente negativo, ya que, por un lado, el público no percibe la diferenciación lingüística irlandesa, uno de los rasgos más idiosincrásicos de la obra. En segundo lugar, al hacer que todos los personajes hablen del mismo modo, el traductor omite otro de los valores de *The Plough and the Stars*, la diversificación socio-cultural existente entre los distintos personajes y expresada a través de su propio idiolecto.

3. Plano semántico

El plano semántico presenta otra serie de desviaciones de la lengua de uso estándar, que alcanza diferentes niveles.

a) Por un lado se utiliza un vocabulario no existente o en desuso en inglés, así como palabras, frases, comparaciones, refranes, etc. derivados, o con significados derivados, del irlandés. Podemos citar por ejemplo "snug", para referirse a una habitación separada, íntima, en un bar, "me boyo" (my dandy) y "chiselurs" (children), entre otros.

b) Resulta, asimismo, un calco del irlandés la frecuente utilización del nombre de una persona de un modo enfático:

FLUTHER. Afther all, Fluther can remember th' time,
an' him him only a dawn chiselur" (p. 174).

PETER. I'm tellin' you, me young Covey (p. 152).

c) Reflejo del espíritu irlandés son también las frecuentes referencias a Dios y a la religión. El vocabulario de contenido religioso aparece a menudo como una respuesta verbal refleja ante una situación inesperada o irritante, generalmente en forma de juramentos, por lo cual su valor significativo queda bastante reducido:

PETER. Well, God Almighty, give me patience with
all th' scorners, tormentors, an' twarters that are
always an' ever thryin' to goad me into prayin' for
their blindin' an' blastin' an burnin' in th' world to
come.

...

PETER. As long as I'm a livin' man, responsible for
me thoughts, words, an' deeds to th' Man above,
I'll feel meself instituted to fight ... (p. 173).

El cristianismo, y en particular el catolicismo, proporciona un vocabulario rico en imágenes, muchas de ellas con ecos del misal católico y de la biblia. La función de estas imágenes de contenido religioso es, de acuerdo con Barbara Hayley, simbólica: "Above all, it is a potent source of symbolism, counterpointing the action"¹⁰.

d) Una cualidad típica irlandesa es también el uso desmedido de hipérboles, en la mayoría de los casos relacionada con frases relativas al coraje, al patriotismo y a la religión, como la cita anterior, o:

10 Barbara Hayley (1992), *York Notes on Juno and the Paycock*. Sean O'Casey. London: Longman York Press, p. 48.

FLUTHER. You could stan' where you're stannin' chantin', Have a glass o' malt, Fluther, ... till th' bells would be ringin' th' ould' year out an' the New Year in, an you'd have as much chance o' movin' Fluther as a tune on a tin whistle would move a deaf man an' he dead. (p. 148)

PETER. For one o' these days, I'll run out in front o' God Almighty an' take your sacred life! (p. 172).

e) Los irlandeses son asimismo proclives a emplear polisílabos, pronunciados con frecuencia de forma defectuosa al salir de labios de gente inculta. Los dramaturgos irlandeses suelen explotar el efecto humorístico que produce el error léxico o fónico en que incurre una persona cuyo amor a las palabras excede su competencia. En el caso de *The Plough & the Stars* es muy llamativo el lenguaje altisonante de los personajes Fluther y The Covey, que emplean palabras pseudo-científicas y literarias, en ocasiones incorrectamente pronunciadas, como "aroree boree allis" (aurora borealis) y "conspishuous" (conspicuous), "mollycewles" (moleculas) o Vennis (Venus). El traductor ha optado por desatender este aspecto, en nuestra opinión de modo injustificado y descuidado, ya que no resulta difícil aplicar dicha deformación en las palabras castellanas (por ejemplo, "molícolas" o "urora Borial"), y lograría un efecto similar al original.

f) Finalmente, hemos de hacer referencia a otro tipo de expresiones que aluden a sus tradiciones, héroes, etc. que el traductor salva mediante perífrasis, por ejemplo:

you'll be singin' songs o' Sion an' songs o' Tara at the meetin' (p. 143)

Y hasta irás cantando himnos religiosos y patrióticos en la manifestación (p. 253).

"Our Fenian deads" (p. 178)¹¹

los héroes que murieron por nuestra independendia. (p. 321)

La nota dominante del lenguaje de nuestros personajes es la exuberancia, si bien de corte chabacano y popular. Todos los personajes

11 "Tara" es un pueblo irlandés, situado al Noroeste de Dublin, que ha sido el hogar de los antiguos reyes irlandeses. "Fenian" es un miembro de la organización revolucionaria fundada en Nueva York en 1858, que luchó por el establecimiento de una república irlandesa independiente. Nótese además cómo en la traducción de "songs o' Sion" como "himnos religiosos" J. Fomperosa no se cife a la literalidad sino al sentido.

emplean un torrente de palabras, o, como afirma la editora de la traducción:

una grotesca inventiva verbal ... Se podría decir que hay un toque del irlandés teatral en esa elocuencia autocontemplada, en la abrupta riqueza y la exageración del lenguaje, comparada con una pose deliberadamente antiheroica"¹².

Hemos de reconocer que en este sentido el traductor sale airoso, pues demuestra un manejo insuperable del habla castiza y populachera de nuestro idioma.

No cabe duda de que con la utilización del lenguaje de este modo tan particular, el autor persigue el realismo y una mayor efectividad. Sin embargo, aunque el lenguaje está basado en el habla auténtica, O'Casey muestra una consistente tendencia a elaborar y decorar hasta crear un lenguaje artístico. El recurso básico en este sentido es la repetición de palabras, frases y sonidos, o aliteración. El autor utiliza la repetición fónica y morfosintáctica, no tanto como un recurso retórico en sí al servicio de la belleza, sino como una fuente de emociones. Así, por ejemplo, encontramos una profusión de aliteraciones cuando el personaje intenta expresar fuertes sentimientos, como los airados enfados de Peter:

You lean, long, lanky lath of a lowsey bastard. (p. 192).

TRAD. ¡Alfeñique, larguirucho, so gamba, muerto de hambre, piojoso, hijo de puta! (p. 348)

Las figuras de sonido de una lengua son prácticamente irrepetibles en otras, pero no así las reiteraciones de palabras o frases. No obstante, el traductor tiende a evitar las repeticiones utilizando otros recursos enfáticos de nuestra lengua.

De acuerdo con James Simmons, la ortografía sugiere que el autor quiere reproducir acentos locales, pero debido a esta extrema y cuidada elaboración, pierde el contacto con el modo en que la gente habla realmente. El realismo es sólo aparente porque el lenguaje resulta literario¹³. Al eliminar las repeticiones, el traductor anula gran parte del efecto poético original, acentuando por contra el mero realismo.

Por último, y de acuerdo con Jack Lindsay, en *The Plough & the Stars* el lenguaje es simbólico en el sentido de que su significado va más allá

12 Corina J. Reynolds, Introducción a *El arado y las estrellas*, op. cit, pp. 34-5.

13 James Simmons (1983), *Sean O'Casey*. London: Macmillan Modern Dramatists, p. 79.

del contenido literal, y en que la totalidad del diálogo contribuye a la vívida unidad estética. Y añade:

The rebels are doomed to failure, but the people remain undefeated. The heightened language is one of the ways in which O'Casey makes us feel that there are great forces in the people which have not yet been tapped but which are vitally present.¹⁴

De todo esto, y en conclusión, podemos inferir que la relevancia que O'Casey da al lenguaje, tanto en su forma, o "speech", como en su contenido simbólico, dificulta de tal manera la traducción que, en nuestra opinión es casi imposible transmitir la auténtica dimensión del teatro de este irlandés. Un equivalente podría ser el habla suburbana de los barrios marginales de las ciudades de otras comunidades españolas, pongamos por caso Sevilla, pero el resultado sería más bien grotesco.

En definitiva, si ante tamaña dificultad el traductor opta por descartar la fidelidad al aspecto fónico y morfosintáctico del lenguaje, su mejor alternativa es potenciar el aspecto semántico. En este sentido Jesús Fomperosa ha determinado no atarse a la literalidad sino al sentido y en general el resultado es bastante positivo. Además ha resuelto con bastante acierto algunos obstáculos del período socio-cultural que ilumina la obra, el de una sociedad marginal en una época de turbulencias.

Pero ha dejado al márgen aspectos relevantes, omitiendo detalles que podrían subsanarse fácilmente y que nos aproximarían más al texto. Así, por ejemplo, no se ha atendido a la pronunciación incorrecta de palabras, a las repeticiones de vocablos, y ha reducido y reestructurado frases cuya literalidad resultaría más significativa. Su tendencia a recortar las frases y a hacer pausas anula el efecto amplificatorio que define el carácter lingüístico e intrínseco de los irlandeses.

El traductor tiene derecho a modificar el original en su versión siempre que sea, paradójicamente, para acercarse más a él, o, como expone Anton Popovic, si esa es su forma personal de luchar para reproducirlo lo más fielmente posible y en su totalidad, como un todo orgánico:

It is not the translator's only business to 'identify' himself with the original. ... The translator also has the right to differ organically, to be independent, as

14 Jack Lindsay, "The Plough & the Stars Reconsidered", *O'Casey: The Dublin Trilogy. A Selection of Critical Essays*, Ronald Ayling (ed.) (1987), *Casebooks Series*. London: Macmillan, p. 197.

long as the independence is pursued for the sake of the original, ... to reproduce it as a living work¹⁵.

Sin embargo, el efecto general que produce *El arado y las estrellas* es el de que, efectivamente, se trata de una traducción; y, en nuestra opinión, tal y como se nos ofrece, resulta poco apta para su puesta en escena, dado que carece de cierta credibilidad. Por ejemplo, la obra incluye varias canciones populares irlandesas, en su mayoría de tono patriótico, cuya traducción literal (sin referencias al aspecto musical) pierde la fuerza y la función del original. Convendría realizar una readaptación de esa traducción a nuestra mentalidad y tradición.

Quizá, debido a que el argumento está restringido a un momento muy concreto de la Irlanda de principios de siglo, la obra ha envejecido, no posee la universalidad de otras obras irlandesas de similares características, como sucede con *The Playboy of the Western World*, de John Millington Synge, traducido, asimismo, en la misma edición de *Teatro irlandés* bajo el título *El galán de occidente*. Pero *The Plough and the Stars* sigue teniendo vigencia, y la traducción debería haber adquirido la suficiente fuerza e independencia como para ser leída por, y representada para, un público español y hacerle olvidar que se encuentra ante una traducción.

15 Anton Popovic, *op. cit.*, p. 80.