

AGUR, EIRE... AGUR, UNA PARTICULAR TRADUCCIÓN DE TRANSLATIONS

María Gaviña Costero
Universitat de València

Brian Friel (Omagh, 1929) es un dramaturgo norirlandés condicionado como pocos por su lugar de origen. Su obra dramática está íntimamente enraizada en su comunidad, y desde allí disecciona el comportamiento humano tanto en sus facetas más personales como las más abiertamente sociales. Utilizando el inexistente pueblo de Ballybeg, en la costa de Donegal, como su ecosistema particular, el autor reflexiona sobre aspectos tan universales como la lengua y su poder de comunicación e incomunicación, su utilización como estrategia de dominio, y su indisoluble ligazón con la cultura y la personalidad de un pueblo.

La obra de la que nos ocuparemos, *Translations*, fue estrenada en Derry por la compañía Field Day en 1980, y trata de la confrontación cultural y lingüística que trajo a Irlanda la colonización británica. La importancia que esta obra ha ido adquiriendo con el paso de los años la ha convertido en objeto de numerosos estudios académicos, e incluso la ha llevado a formar parte de la lista de obras occidentales más influyentes del siglo XX. En España se han podido ver ya varias obras de Friel, pero fue *Translations*, estrenada como *Agur, Eire... agur* la que cosechó el primer éxito, que se contagió a las compañías que la montaron.

1. *TRANSLATIONS*

Translations nos lleva a la Irlanda de 1833, cuando aún el idioma mayoritario era el gaélico, y el pueblo se llamaba Baile Beg. La Ordnance Survey enviada desde la metrópoli va a elaborar un mapa preciso del país con los topónimos “estandarizados”, o sea, traducidos al inglés, para evitar confusiones tanto al ejército como a los terratenientes. Los encargados de este trabajo son los zapadores ingleses, a las órdenes del capitán Lancey, que llegan al pueblo acompañados por el teniente Yolland, y un oriundo de Baile Beg, Owen, reclutado en Dublín, y que será quien cumpla la función de traductor.

Este joven resulta ser el hijo de Hugh, el maestro del pueblo, que da clases a niños y adultos en un viejo granero que hace las veces de escuela, un “Hedge School”. En el pueblo sólo el maestro y sus dos hijos, el pródigo Owen y Manus, el primogénito que ayuda a su padre con las clases y cuida de él, conocen el inglés; el resto únicamente habla y entiende el gaélico. El teniente se rinde a los encantos del lugar, incluida la joven Maire, que le corresponde a pesar de que ninguno de los dos habla la lengua del otro. Esto ocasionará la tragedia: Yolland desaparece, suponemos que a manos de los gemelos Donnelly, representantes de la guerrilla contra los ingleses. El ejército británico amenaza con desalojos, quema de los campos y exterminio del ganado del pueblo si no aparece. Manus huye por temor a ser culpabilizado (estaba enamorado de Maire). Owen toma conciencia de su propia responsabilidad en la aniquilación del gaélico, abandona el mapa y se une al pueblo, que se prepara para afrontar las represalias. La obra concluye con las reflexiones en voz alta del maestro sobre el final de su cultura y la necesidad de encontrar su lugar en el nuevo territorio.

Friel quiere dejar claro que su obra no trata de campesinos irlandeses oprimidos por el ejército inglés, sino de la lengua y las lenguas, de la imposibilidad de traducirlo todo, de lo que se pierde y se manipula con las traducciones, y, como nos explica Robert Welch (1993:145), del choque cultural que se origina en los procesos coloniales: “*Translations* embodies an awareness of cultural differences, and the tragedies and violence they generate. It is an unsentimental analysis of the politics of language”.

El dramaturgo utiliza aquí diferentes idiomas: en la escuela se enseñan y leen latín, griego y gaélico. Además, muy apropiadamente en una obra cuya temática es esencialmente lingüística, hace uso de un recurso que pone en evidencia la situación del gaélico en nuestros días, el problema de la incomunicación, y al mismo tiempo dota de gran comicidad a la obra: el inglés representará tanto a la lengua de los colonizadores como a la de los colonizados. Los personajes hablan todos en inglés, pero no se entienden entre sí. El público es testigo de numerosas situaciones de desencuentro e incompreensión entre personajes que están hablando el mismo idioma. Lo que podría ser una deficiencia, pues es precisamente debido al desconocimiento del gaélico por una amplia mayoría la razón de que el autor se vea obligado a escribir sólo en inglés, es, como vemos, una forma de mostrar la extinción de esta cultura y una denuncia de la incapacidad del lenguaje para establecer una comunicación real. Llevado al terreno del Ulster de los años ochenta, Friel estaba mostrando en escena cómo representantes de las tendencias en conflicto asignaban significados muy diferentes al mismo vocabulario. Esta argucia sirve también para aligerar una carga ideológica muy densa, provocando la hilaridad casi hasta el final.

Brian Friel toma prestadas las ideas que expresa Hugh, el maestro erudito y alcohólico, del libro de George Steiner *After Babel*, publicado en 1975. La conjugación del pensamiento de Steiner con el mapa elaborado por la Ordnance Survey da como fruto una metáfora muy productiva sobre la transformación de la identidad de un pueblo que ocasiona toda colonización. En este sentido las palabras del teniente Yolland, consciente de lo que en realidad se está acometiendo con esta estandarización, serían la mejor síntesis de ambas corrientes de pensamiento:

YOLLAND: (...)It's an eviction of sorts (...)

OWEN: And we're taking place-names that are riddled with confusion and –

YOLLAND: Who's confused? Are the people confused?

OWEN: - and we're standarizing those names as accurately and as sensitive as we can.

YOLLAND: Something is being eroded. (Friel, 1996: 420)

Translations sería la primera producción de la compañía fundada por el dramaturgo y el actor Stephen Rea. El lugar de su estreno fue el emblemático Guildhall, símbolo desde su construcción en 1887 por “The Irish Society” del poder unionista en la ciudad de Derry. El momento histórico era el más adecuado: esta ciudad, de mayoría católica pero siempre gobernada por protestantes, contaba con una población cada vez más concienciada sobre sus derechos. La noche del estreno fue, según críticos de distintas filias políticas, emocionante. Coinciden todos ellos en que la obra consiguió un entendimiento que no había sido visto hasta la fecha. Así lo reflejaba, por ejemplo, el *Irish Press*:

...a unique occasion, with loyalists and nationalist, Unionists and SDPL, Northerners and Southerners laying aside their differences to join together in applauding a play by a fellow Derryman (...) Famously, the company received a standing ovation, led by the Mayor of Derry, Mrs Marlene Jefferson, a Unionist. In the audience, applauding alongside her, were Sinn Fein councillor and Republican community activist Eamonn McCann, Mary Holland, another senior journalist on the Irish question, and John Hume (Coult, 2006: 81).

La crítica en su momento reaccionó como hiciera con una obra anterior del mismo autor, *The Freedom of the City* (1973): si el crítico comulgaba con ideas pro-unionistas, tachaban la obra de nacionalista. Christopher Murray nos presenta dos muestras de este punto de vista: para Lynda Henderson era esencialmente deshonesto: “Its seductiveness adroitly disguises its dishonesty. It is dishonest to both the cultures it represents”. Edna Longley opinaba que

la obra representaba el sentimiento nacionalista católico del momento: “Friel, then, translates contemporary Northern Catholic feeling into historical terms” (Peacock, 1993: 72). Frente a esta definición partidista y sectaria de la obra, Peacock responde:

It does not present itself as an overtly political play. It contains profound insights of course, but it is wrong to attempt to extract from the play any single, encoded *parti pris* message (...). It is about culture before politics. It is elegiac rather than activist – humanistic rather than ideological. The theme of the play is cultural dispossession (Peacock, 1993: 123).

El número de artículos académicos sobre esta obra no sólo no ha amainado sino que, con el auge de la crítica post-colonialista, aumenta en progresión geométrica. Este hecho da buena cuenta del poder simbólico y la carga de ideas que *Translations* encierra. Como explica Martine Pelletier, fue en su momento, y sigue siendo cada vez que se repone, un éxito también de público:

Translations occupies a place apart, both among Brian Friel’s dramatic works and in the history of theatre in Ireland (...) has been widely hailed as a masterpiece, a watershed in Irish theatre, has enjoyed countless revivals, has toured extensively (...) and has been translated into several languages (Roche, 2006: 66).

2. TRADUCCIONS

A causa de su enfoque lingüístico tan determinado, era previsible que el primer traductor fuera catalán y que la tradujera a este idioma. *Translations* fue publicada por Faber and Faber en 1981. En 1984 Josep Maria Balanyà la traduce al catalán y la presenta al premio “Josep Maria de Sagarra” de traducciones, convocado por el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. La obra no gana el premio, pero como todas las que se presentan al mismo, es depositada en la biblioteca del Institut del Teatre. Allí se encuentran dos copias de la misma: una fotocopia del manuscrito redactado a lápiz, con las anotaciones a un lado; y otra de la obra mecanografiada, con las anotaciones al final de la obra. Se trata del mismo texto¹.

La traducción se llamaría *Traduccions*, y respetaba fielmente el original. Mantiene la convención que se da en la obra de que se hable un sólo idioma, catalán, tanto para escenificar que los actores están hablando gaélico, como

¹ Los números topográficos que corresponden a ambos ejemplares en la Biblioteca del Institut del Teatre son 16238N y 19151N.

cuando están hablando inglés. Los nombres de los personajes y de los lugares que se mencionan en *Translations* son los mismos en *Traduccions*.

La versión de Balanyà es muy acertada por lo general, y le otorga a los diálogos el ritmo que tienen en el inglés de Friel. *Translations* utiliza un registro coloquial imitando los giros del habla actual del inglés hablado en Irlanda, y Balanyà procura trasladar este ritmo y este registro al catalán.

Las traducciones que hace Balanyà de las citas mencionadas en la obra en griego y latín en las notas finales no son las de la obra de Friel. Así, para las citas tomadas de la *Odisea* de Homero, en griego, utiliza la traducción realizada por Carles Riba de esa obra. Para las dos citas de Virgilio: de *Las Geórgicas* y de *La Eneida*, hace uso de la traducción al latín de Miquel Dolç.

En esta versión encontramos algunas aclaraciones sobre aspectos de la cultura y la historia irlandesa mencionadas en la obra. En las notas explica que decide llamar “escuela de pagés” a la institución escolar que existía entonces en Irlanda, donde niños y adultos podían recibir educación. Aclara quién fue Daniel O’Conell (a quien nombra Maire), qué fue “la Gran Hambre”, por las menciones a la plaga de la patata, y qué fue la rebelión de Sligo, a la que nombra Hugh como algo que ocurrió en su juventud (y en la que él mismo, junto a Jimmy, iba a tomar parte).

Esta traducción no fue nunca publicada. No obstante, Josep Maria Balanyà sería el poseedor de los derechos de la traducción de esta obra al catalán.

Guillem Jordi Graells, que en aquella época trabajaba en el Teatre Lliure de Barcelona, había leído esta versión de *Translations* como miembro del jurado de esta edición del premio Sagarra. Éste fue su primer acercamiento a la obra del autor norirlandés. Esta lectura sería determinante para la realización posterior de las dos producciones que dirigió Pere Planella de obras de Friel.

3. AGUR, EIRE... AGUR

En 1986 se organiza un curso de dramatización en San Sebastián impartido por Pere Planella, uno de los directores de teatro co-fundador del Teatre Lliure de Barcelona, en el que actúa como director de escena desde 1975 (año de su fundación) hasta 1980. A este curso asisten en calidad de alumnos miembros de la compañía teatral de Hernani “Tanttaka Antzerki Taldea”, fundada en 1983; y de la compañía “Teatro Topo” de Pasaia, fundada en 1985.

Tras este curso, ambas compañías, que hasta la fecha se habían dedicado a representar obras de creación propia, y que no se consideraban todavía “profesionales”, le proponen al director la realización de una obra que fuera significativa dentro del contexto vasco.

Guillem Jordi Graells, que conoce a ambas compañías por el mismo curso, entabla una buena relación personal con los miembros del Tanttaka. Él será quien proponga esta obra de Friel, que conocía por la traducción de Balanyà. La obra gustó al director y a ambas compañías, y se decidió su producción en 1988. Se trataba de una coproducción de Tanttaka y Topo que iba a contar con la dirección de Pere Planella.

Las razones que les llevan a escoger la obra las plantean los productores en el programa:

Esta obra de Brian Friel, por su temática y características, nos permite acercarnos y pronunciarnos sobre algunos de los temas candentes de nuestra colectividad, esa sociedad de la que surgimos y a la que queremos devolver nuestro trabajo y nuestra visión de estos problemas.

La traducción de la obra al castellano la realiza Teresa Calo (quien también participa como actriz). Pero en esta producción se realiza una doble versión: una totalmente en castellano, en la que esta lengua representa el gaélico de los habitantes de Baile Beag y el inglés de los zapadores; y otra en la que el euskera representa la lengua gaélica, y el castellano será el inglés de los colonizadores. Esta segunda versión, en la que se habla el euskera en un ochenta por cien de la obra, la traducción es realizada por Iñaki Alberdi y Julia Marín.

El director introduce algunos cambios, como son las canciones que cantan en varias ocasiones, o el hecho de que la chica muda, Sarah, toque el acordeón para comunicarse. La razón, según Planella, es la semejanza que existe entre el pueblo irlandés y el vasco en su afición a la música, y en el constante recurso al baile y las canciones entre ambos pueblos. De esta forma consideraba que representaba mejor el espíritu, la alegría del pueblo irlandés. La imagen de Sarah no es la de una mujer desamparada ni desaliñada, como nos la describe el autor. También intenta abrir de cara al público el críptico mundo de Hugh, demasiado cultista para ser entendido por el espectador.

Se suprimen algunas cosas del original:

Manus, el hijo mayor, no es cojo. Por ello cuando posteriormente Owen y Yolland hablan sobre él, no se menciona su cojera, ni la causa de ésta (que su padre cayera sobre su cuna cuando era un bebé). Tampoco será objeto del sarcasmo herido de Doalty, cuando tema que los soldados ingleses le darán alcance enseguida, al ir Manus cojeando por toda la costa.

Hugh no pide dinero prestado a su hijo Owen, y esto es un detalle que mostraba claramente su carácter: muy inteligente y culto, pero un inútil y dependiente de sus hijos en todo lo material. Al no mencionarse el préstamo, tampoco hay lugar para que el maestro hable del libro que está escribiendo, con

el rimbombante título de: “The Pentaglot Preceptor or Elementary Institute of the English, Greek, Hebrew, Latin and Irish Languages; Particularly Calculated for the Instruction of Such Ladies and Gentlemen as may Wish to Learn without the Help of a Master”. Semejante título revela varias características de Hugh: su cultura, su pedantería, y especialmente su agudo sentido del humor que le permite autoparodiarse conscientemente. La supresión de ambas cosas nos deja un Hugh más idealizado de lo que el autor quería, puesto que su intención era probablemente describir un personaje patético en ocasiones, para dificultar la identificación del público.

Es importante destacar también que el monólogo final del maestro, cuando recita el principio de la Eneida de Virgilio como ejemplo de la colonización de la culta Irlanda por la bárbara Inglaterra, no es tal en esta representación. Lo que debiera ser un soliloquio de Hugh se transforma en una admonición a Sarah y Maire, se dirige a ellas al recitar, lo que incide de nuevo en la visión que se da de él: es un instructor, portador de la verdad.

El director y la compañía responsables de su montaje en España le han dado el enfoque que les ha parecido más próximo a ellos. Esto se ve en el cartel que se diseñó para anunciar la obra. En él tenemos a uno de los personajes femeninos con la boca burdamente borrada. La simbología es pues bien evidente: al pueblo irlandés, como al vasco, se le borró su lengua, se suprimió de forma brusca y autoritaria su capacidad de expresión, al eliminarse su lengua madre. Es ciertamente efectista, y claramente propagandístico. Ése fue el enfoque que Planella le dio a la obra, y queda patente en sus palabras:

... constituye una suerte excepcional haber encontrado una obra (...) que reúne las apetecidas condiciones de calidad, incidencia y teatralidad. Brian Friel, un autor del Ulster, refleja una circunstancia histórica (...) con un evidente y sorprendente paralelismo con la realidad histórica y actual de Euskadi. Por eso su obra nos ha parecido oportuna y sugerente, plenamente válida para nuestro contexto cultural y social (...) También a mí me atraían tanto sus virtudes teatrales como su temática, puesto que como catalán he vivido en un contexto parecido. (...) La obra expone un proceso histórico que explica –en Irlanda y aquí– muchas cosas del presente. Y eso plantea agudos temas de reflexión... (Programa de *Agur, Eire... agur*).

El director expone de la siguiente manera lo que, según él, Friel expresa en *Translations*: “L’ autor critica el món tancat de la cultura gaèlica. La cultura gaèlica s’extingia per no obrir-se, però la solució no era la colonització”². Y las razones por las que la considera especialmente atractiva y teatral podríamos

² Entrevista concedida a la autora del presente artículo el 8 de diciembre de 1998.

encontrarlas en sus acertados diálogos, en su buen conocimiento de la historia de su país, y en el tema que trata, ya que: “tocant la llengua està tractant allò més íntim d’un poble, l’efecte en l’espectador és més profund”.

Esta obra fue estrenada el día 18 de marzo de 1988 en el Teatro Principal de San Sebastián. Se representan las dos versiones: el 18 y 19 a las ocho de la tarde la versión en euskera y castellano, y el 19 y 20 a las once de la noche, entera en castellano. Estuvo un año de gira por todo el País Vasco. Actuaron o dos o cuatro días en cada teatro, siempre en primer lugar la versión euskera-castellano, y a continuación la de castellano-castellano.

Sin embargo éste no había sido su proyecto inicial, ya que, como relataba J.M., poco después del estreno de la obra en San Sebastián:

La obra está previsto que dure un año. Hasta el mes de julio van a trabajar en diversos lugares de Euskadi y a partir de septiembre por todo el Estado (...) La distribución de la obra por Euskadi está prácticamente asegurada, ya hay diversas representaciones contratadas en firme (J.M., 1988).

No ocurrió así en realidad, como muy bien explica G. Carrera (1989):

Las compañías guipuzcuanas buscaron la colaboración de Pere Planella (...) Contarían, además, para la realización escenográfica con Antoni Corominas, escenógrafo habitual del Lliure. Eligieron, por fin, una obra contemporánea, *Translations*, del irlandés del Ulster Brian Friel, que llamarían *Agur Eire... agur*. Todo ello habría de dar el sello de la exportación a su montaje; aunque a la postre, no ha sido así.

Las razones de que fuera imposible exportar el montaje fuera del País Vasco son citadas en un artículo de A.G. (1989), tomadas en una rueda de prensa ofrecida por la compañía:

El propio Fernando Bernués (ayudante de dirección) reconocía que en la experiencia acumulada durante este año largo que la obra lleva en cartel por diferentes puntos de Euskadi, se ha detectado un “especial interés por parte del público euskaldún”. Pero asume a la vez que, dado el problema que se aborda, resulta difícil sacar el espectáculo fuera del país. “Lo comprobamos durante la Feria del Teatro que se celebró en San Sebastián. Allí acudieron programadores de todo el Estado que reconocían el interés del trabajo propuesto por ‘Tanttaka’ y ‘Topo’, la calidad de la obra, pero añadiendo a renglón seguido que les daba un poco de miedo llevarlo, o, como alguno llegó a decir ‘esto a mi público no le puede interesar’”.

La recepción de esta obra estuvo desde el principio muy condicionada por el enfoque especialmente político que se le dio. La identificación del País Vasco con Irlanda que llevó a cabo la compañía no hizo sino centrar la atención del público únicamente en los aspectos reivindicativos. El mismo Planella explica en la entrevista: “El públic s’identifica amb el que està passant a l’obra per molts aspectes: tant per la colonització d’una llengua i d’una cultura per part d’una altra opressora, com per les mencions al terrorisme”.

Este hecho tuvo sus efectos tanto positivos como negativos en la repercusión que tuvo el montaje. Evidentemente se consiguió un número de actuaciones mucho mayor de lo esperado por los propios productores, que alargaron su gira prevista para medio año hasta casi un año y medio. No obstante, como ya hemos podido ver, no pudieron contratarse actuaciones fuera del territorio vasco y navarro.

También la crítica teatral participó de este prejuicio, en un sentido o en el otro. Así, en el reportaje que realiza Ángel Amigo (1988) sobre el estreno inminente de la obra, se hace más un análisis de la situación política de la época en España que un estudio del texto o del montaje:

De la diferente valoración que se puede dar a una lengua tenemos ejemplos mucho más cercanos en Euskadi. En Irlanda serían impensables algunos fenómenos que en nuestra sociedad son normales. (...) Para políticos que se consideran nacionalistas al uso, el conocimiento o el aprendizaje tienen un indudable valor. (...) En Euskadi la adhesión ideológica a un proyecto suele implicar una especie de apropiación de sus valores y cuanto más radicalmente más limpiamente se obvian los problemas concretos. Visto desde ese prisma es un tema de difícil solución para quienes se culpabilizan por no hablar en euskera o piensan que sin saber euskera no se puede ser vasco. El caso catalán es otro ejemplo de cuán diferente puede materializarse un mismo problema. El catalán se desarrolló hace siglos amparado por un poder político propio que permitió a esa nacionalidad afrontar la travesía del desierto hasta su autogobierno con una sólida cultura propia y llena de prestigio. Mientras en Euskadi el euskera nunca ha sido utilizado –hasta ahora– por el poder político ni económico, ni por consiguiente se desarrolló como lengua de cultura civil, en Cataluña a pesar de la falta de protección oficial el catalán siguió su andadura.

Marisol Garmendia (1988) en su artículo, ya desde el mismo título “Irlanda y el gaélico, Euskadi y el euskera...” nos dirige a su visión ideológica de la obra. Tras resumir su argumento añade: “A estas alturas habréis captado ya el paralelismo y la similitud entre ellos y nosotros, irlandeses, vascos (Tanttaka, Topo), catalanes”.

Juan Antonio Migura (1988) escribe:

...relata una historia de tremenda actualidad en la Euskadi de hoy, el conflicto lingüístico entre una lengua autóctona y otra dominante. (...) Brian Friel refleja una circunstancia histórica con un evidente y sorprendente paralelismo con la realidad histórica actual de Euskadi.

Pedro Barea (1988a), después de elogiar la obra de Friel y el trabajo de Planella, no puede evitar una mirada a la propia sociedad vasca:

Lo que puede resultar más discutible es la oportunidad misma del paralelismo que la obra ofrece. En este momento, hoy, con una situación que no es la española de hace doce, quince, veinte o cincuenta años. Con una situación que, afortunadamente, no tendría que considerarse la misma en Irlanda o en Euskadi... Pero esa discusión ya no sería teatral, sino ideológica o política.

Del mismo articulista tendríamos en *El Público* un reportaje muy acertado, en el que no obstante no obvia:

De cómo se encaje el espectáculo en la convulsa realidad de Euskadi, y de la polémica que pueda levantar en un momento en el que ya no se dan determinados condicionantes políticos que presidieron la vida del país durante tantos años, habrá que ir dando cuenta conforme se vayan produciendo los hechos (Barea, 1988b).

Carlos Bacigalupe (1989), nos presenta también un artículo más ideológico que de crítica teatral:

...Pere Planella busca paralelismos (...) encontrándolos sin duda en esa otra realidad vasca de años atrás, cuando las imposiciones idiomáticas trataban de extender un nuevo régimen lingüístico a cuenta de borrar el de siempre, el tradicional y querido. Esa toma de posición (...) confiere a *Agur; Eire... Agur* un especial valor para ser revisada por ojos de espectadores vascos. Porque quien más quien menos (...) puede hacer el consabido recambio para identificar a los cartógrafos militares ingleses con otros de parecido cuño y con parecidas intenciones "neologistas". De ahí que la visión del problema para nosotros tenga más de histórica que de actual, más de denunciadora que de amenazante.

A pesar de esta visión un tanto prejuiciosa y sesgada de la obra, tampoco podemos olvidar que el montaje en sí recibió un tratamiento bastante bueno en general por parte de la crítica. Begoña del Teso (1988), por ejemplo, escribía:

...la obra es hermosa, fresca, ágil, tiene garra y sentimientos y convierte su mensaje denuncia en puro teatro con personajes de carne y hueso. (...) la puesta en escena de este montaje me parece seria, cuidada, mimada, buscando y encontrando la belleza de las luces, los colores terrosos (...) y una ambientación que no se pasaba pero que llegaba, (...) los actores están bien. Algunos muy bien, otros normal y se nota una dirección que mima y ordena. (...) su *Agur, Eire... Agur* tiene la solidez del viejo buen teatro.

Pedro Barea (1988a) detalla:

La dirección, excelente, es del catalán Pere Planella, que consigue un trabajo empastado y fuerte. Las imágenes de Andreu Rabal, cuidadas, bellas, con un escenario corpóreo lleno de expresividad, indumentaria cuidada (...) Los intérpretes (...) acreditan un trabajo bien hecho. (...) teatralmente el polémico trabajo tiene un más que interesante nivel artístico.

En su artículo publicado en *El Público* escribía: "... es un hermoso trabajo del teatro vasco, cuyo buen nivel ha logrado que haya sido recibido unánimemente con respeto y con interés" (Barea, 1988b).

A.G. (1989) comenta: "El testimonio se confirma con las críticas que se han formulado ya a *Agur, Eire... Agur*. Se alaba en ellas la calidad de un trabajo bien resuelto".

Por último mencionaremos de nuevo el artículo de Carlos Bacigalupe, que no resulta muy explícito en los aspectos teatrales remarcables de este montaje, pero que se muestra también muy favorable al mismo:

Estamos ante uno de los logros más significativos de nuestro teatro. (...) el éxito de crítica y público ha acompañado su discurrir. (...) Repito que me parece lo más serio del teatro vasco en los últimos tiempos (...) Tantaka y Topo pueden sentirse satisfechos de la incombustibilidad de su trabajo.

4. CONCLUSIONES

El director Pere Planella simpatiza con los planteamientos del autor Brian Friel y los hace suyos, o más bien los asimila a los suyos, como hemos podido ver en su particular lectura de *Translations*. Su *Agur, Eire... agur*, llevado a su terreno ideológico, estaría quizás lejos del estudio sobre el mestizaje que Friel pretendía, apartándose de interpretaciones dogmáticas de la historia y de denuncias unidireccionales. En las reflexiones que el propio autor dejara escritas en el "esporádico" diario que reflejaba sus pensamientos mientras

creaba *Translations*, insiste en el aspecto lingüístico: el 1 de junio de 1979 escribía:

What worries me about the play –if there is a play– are the necessary peculiarities, especially the political elements. Because the play has to do with language and only language. And if it becomes overwhelmed by that political element, it is lost (Murray, 1999: 75).

Y un mes después da nuevas muestras de su negativa a crear una obra de mera propaganda política:

One of the mistakes of the direction in which the play is presently pulling is the almost wholly *public* concern of the theme: how does the eradication of the Irish language and the substitution of English affect this particular *society*? How long can a *society* live without its tongue? Public questions; issues for politicians; and that's what is wrong with the play now. The play must concern itself only with the exploration of the dark and private places of individual souls (Murray, 1999: 77).

Agur, Eire... agur demuestra precisamente lo que Hugh intenta hacer comprender a Maire, y Yolland a Owen: en la traducción algo se pierde, se borra, se deforma. Esta versión de Planella fue un éxito de público en Euskadi, pero dejó en el camino la visión humanista e integradora que impregna la obra original. Por ello al público de fuera del País Vasco no podía interesarle.

En cuanto a la crítica que suscitó, responde al enfoque de director y compañías, y, especialmente, a lo controvertido del tema. La mayoría de los periodistas no pudieron sustraerse a la tentación de utilizar la obra como excusa para ventilar sus propias reflexiones políticas. Esta respuesta pone en entredicho las intenciones de Friel, aunque como él bien sabía, la lengua es una cuestión política, como todo lo que atañe a un colectivo, y era inevitable que se abriera la polémica cuando de forma tan brillante se muestra en el escenario. Así, el autor consiguió escribir una obra que no deviene en propaganda, pero que, por su capacidad polemizadora, es fecunda y movilizadora.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE *TRANSLATIONS*

- Andrews, E. (1995). *The Art of Brian Friel*. Hampshire: Macmillan Press Limited.
- Andrews, J. H. (1975). *A Paper Landscape: The Ordnance Survey in Nineteenth-Century Ireland*. Oxford: Oxford University Press.

- Andrews, J.H. *et alii* (1983). "Translations and a Paper Landscape: Between fiction and history", *Crane Bag* 7, n.º 2: 118-24.
- Connolly, S. (1987). "Dreaming History: Brian Friel's Translations", *Theatre Ireland* 13: 42-43.
- Coult, T. (2006). *About Friel: The Playwright and the Work*. Londres: Faber and Faber Limited.
- Dantanus, U. (1988). *Brian Friel: a Study*. Londres: Faber and Faber Limited.
- Delaney, P. (ed.) (2003). *Brian Friel in Conversation*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Friel, B. (1996 [1984]). *Brian Friel: Plays One*. Londres: Faber and Faber Limited.
- Jones, N. (2000). *A Faber Critical Guide: Brian Friel*. Londres: Faber and Faber Limited.
- Maxwell, D. (1973). *Brian Friel*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- McGrath, F. C. (1990): "Brian Friel and the politics of the Anglo-Irish Language", *Colby Library Quarterly* 26, n.º 4: 241-48.
- McGrath, F. C. (1999). *Brian Friel's (Post) Colonial Drama: Language, Illusion and Politics*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Meissner, C. (1992): "Words between worlds: the Irish Language, the English Army, and the violence of translation in Brian Friel's Translations", *Colby Quarterly* 28, n.º 3: 164-74.
- Murray, C. (ed.) (1999). *Brian Friel. Essays, Diaries, Interviews: 1964-1999*. Londres: Faber and Faber Limited.
- O'Brian, G. (1995). *Brian Friel: a reference guide (1962-1992)*. Nueva York: G. K. Hall & Co.
- Peacock, A. (ed.) (1993). *The Achievement of Brian Friel*. Gerrards Cross: Colin Smythe.
- Pine, R. (1999). *The Diviner: the Art of Brian Friel*. Dublín: University College Dublin Press.
- Steiner, G. (1975). *After Babel*. Oxford: Oxford University Press.
- Unwin, S. & Woddis, C. (2001). *A Pocket Guide to 20th Century Drama*. Londres: Faber and Faber Limited.
- Zach, W. (1989). "Brian Friel's Translations: National and universal dimensions". In: Wall, R. (ed.). *Medieval and Modern Ireland*. Gerrards Cross: Colin Smythe.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE AGUR, EIRE...AGUR

- A.G. (1989). " 'Agur, Eire... agur', un conflicto lingüístico en Bilbao". *Deia*, 6 de junio 1989.

- Alonso, C. (1988). “El próximo viernes, estreno en el Principal de ‘Agur, Eire... agur’ ”, 16 de marzo 1988.
- Amigo, Á. (1988). “Agur, Eire... Agur”. *El Diario Vasco*, 6 de marzo 1988.
- Bacigalupe, C. (1989). “Agur, Eire... Agur”. *Egin*, 13 de junio 1989.
- Barea, P. (1988a). “Irlanda como espejo”. *Deia*, 22 de abril 1988.
- Barea, P. (1988b). “ ‘Agur, Eire... agur’ . Solidez en la forma, polémica en el contenido”. *El Público*, abril 1988.
- Carrera, G. (1989). “Dos compañías guipuzcuanas entran en el teatro Arriaga con la obra ‘Agur, Eire... agur’ ”. *El Correo Español*, 6 de junio 1989.
- C.I. (1988). “Tanttaka y Topo preparan una obra de Friel bajo la dirección de Pere Planella”. *Egin*, 9 de marzo 1988.
- Del Teso, B. (1988). “Respondeum ba”. *Deia*, 20 de marzo 1988.
- Garmendia, M. (1988). “Irlanda y el gaélico, Euskadi y el euskera, ‘Agur, Eire... agur’ ”. *Deia*, 18 de marzo 1988.
- J.M. (1989). “El grupo de teatro ‘Tanttaka’ estrenó con éxito ‘Agur, Eire... agur’ ”. *Egin*, 26 marzo 1988.
- Migura, J. A. (1988). “Hoy, representación teatral sobre la problemática lingüística de Irlanda”. *Diario Vasco*, 16 de abril 1988.
- Ortega, R. (1988). “Tanttaka y Topo plantean la opresión cultural en su última obra teatral en defensa del euskera”. *El Correo Español - El Pueblo Vasco*, 21 de abril 1988.