

# De rosas y rosas: Mediaciones silenciadas en la traducción gallega de Sean O'Casey

ELISA SERRA PORTEIRO  
*University College Cork, Ireland*

En el contexto hispánico, recurrir a traducciones secundarias ha sido una solución práctica común a la hora de incorporar textos dramáticos, mucho más aceptable cuando se trata de la actividad teatral que en el entorno editorial, que facilitó el acceso a obras que de otro modo habrían sido inasequibles. La cerrazón de la dictadura franquista a productos culturales foráneos limitaba la disponibilidad de textos extranjeros, una escasez agravada por las limitaciones lingüísticas de directores y actores en una época en que la actividad profesional y, con ella, los recursos, estaban al alcance de un reducido grupo de profesionales en el circuito comercial. Puesta en práctica con mayor o menor fortuna, la traducción fue además una estrategia para esquivar las acciones supresoras de la censura.

En diciembre de 1976, poco más de un año después de la muerte de Franco, una compañía de aficionados, Ditea, representa en Santiago de Compostela *Rosas vermellas pra mín*, versión de la obra de Sean O'Casey, la primera (y única, hasta la fecha) en lengua gallega. Aunque ninguno de los documentos surgidos en torno a la representación, ni los elaborados por la compañía ni las reacciones en prensa así lo indiquen, los espectadores estaban ante una traducción indirecta, hecha desde la versión española que Alfonso Sastre había publicado unos años antes. Tampoco hay reconocimiento alguno al

hecho de que Sastre hubiera trabajado desde la traducción francesa de Michel Habart y no desde el texto original en lengua inglesa, aunque el dramaturgo español sí reconoció explícitamente su deuda para con el francés.

Esta superposición de procesos mediadores da como resultado un texto teatral gradualmente más distanciado de la obra original de O'Casey. Cada uno de los traductores que intervienen en la trayectoria del texto desde el sistema irlandés a los escenarios hispánicos ejerce su labor desde las necesidades coyunturales, que determinan la función y posicionamiento de la obra. Así, mientras que Habart antepone la fidelidad al texto de O'Casey y lo enmarca con un estudio crítico, para Sastre la prioridad es la funcionalidad escénica y la acentuación del componente ideológico. La versión de Magán cataliza las modificaciones introducidas por Sastre, con el consiguiente impacto no solo en la construcción de los personajes y en la dinámica dramaturgica sino también en la imbricación de la obra en el corpus de teatro irlandés en Galicia. Hasta entonces y desde entonces, las piezas teatrales que llegan a la escena gallega identificadas como de origen irlandés están inextricablemente ligadas a la ambientación rural y a la identificación cultural, incluso étnica, entre Irlanda y Galicia. *Rosas vermellas pra mín* supone un esporádico desvío con respecto a la norma claramente predominante en el sistema teatral gallego, en el que se ha atribuido a los productos culturales irlandeses una función históricamente ligada a la (re) construcción de la identidad. En parte, esto puede atribuirse al carácter urbano de la ambientación, al momento sociopolítico en el que se incorpora y a la posición ideológica del grupo a cargo de la puesta en escena con respecto a la cuestión nacional en Galicia. Sin embargo, es el texto de Sastre, el punto de partida para la compañía santiaguesa, el que marca la dirección de la obra de forma irrevocable.

### **O'Casey: vigencia política y realismo teatral**

*Red Roses for Me* se estrena en el Olympia Theatre de Dublín en 1943, un año después de que ser publicada por primera vez. Durante años, Sean O'Casey continuará haciendo cambios en el texto, que se reflejan en las sucesivas ediciones. La acción se sitúa en Dublín, en 1913, una ciudad convulsionada por las huelgas, en cierto modo precursoras del Levantamiento de Pascua del 1916 y de la lucha por la independencia. Ayamonn, un joven protestante, lidera a los trabajadores ferroviarios que exigen una mejora salarial. La pobreza en que vive con su madre, en un vecindario predominantemente católico, se sitúa en claro contraste con sus inquietudes intelectuales, enfáticamente puntualizadas en los dos primeros actos. Sobre el telón de fondo de la diferencia de clases y la precariedad económica, se nos revela la multiplicidad de convicciones, a menudo en conflicto, presentes en la comunidad, con Ayamonn actuando como nexo entre los personajes divergentes que las encarnan: Brennan, un viejo músico que tiene una posición relativamente más acomodada, Mulcanny, ateo y evolucionista, y Roory, tan devoto al Catolicismo como a la causa nacionalista irlandesa. Además, el protagonista mantiene una relación amorosa con Sheila, de familia católica. Ella y el rector protestante advierten a Ayamonn del peligro que corre pero este persiste en su lealtad a la causa y participa en una manifestación que las fuerzas armadas disuelven de manera brutal y en la que resulta herido de muerte, un desenlace fatídico anticipado a lo largo de la obra.

*Red Roses for Me* ha sido traducida y representada en numerosas ocasiones más allá del contexto anglófono, constituyendo un referente internacional en la producción dramática de O'Casey. La pieza es representativa de las líneas temáticas a menudo tratadas por este dramaturgo, que denotan su posicionamiento político. Es también un ejemplo de su

distintivo lenguaje teatral, que permite una aproximación a los personajes en clave realista en conjunción con estrategias escénicas y escenográficas más experimentales. Asimismo encontramos en *Red Roses* elementos autobiográficos: O'Casey participó activamente en el movimiento huelguista dublinés de principios de siglo y conoció de primera mano la violencia con la que se reprimió a los trabajadores.

Aunque su teatro gozó del favor del público contemporáneo, el nacionalismo irlandés se mostró crítico con O'Casey quien, tras haber apoyado la independización de Irlanda activamente y también a través de su producción teatral, cuestionaba la guerra civil desencadenada tras la firma del tratado de 1921 (Moran 37). Siempre implicado a nivel ideológico, O'Casey no dudó en atender la petición de pronunciarse en relación a otra guerra civil, la española. Su opinión, junto con la de otros escritores escoceses, galeses, ingleses e irlandeses, quedó recogida en *Authors Take Sides on the Spanish Civil War* (Left Review, 1937). Es patente la inequívoca oposición de O'Casey al golpe de estado fascista y su solidaridad con aquellos que luchaban en defensa del gobierno democrático:

“I am, of course, for a phalanx unbreakable round those who think and work for all men, and I am with the determined faces firing at the steel-clad slug of Fascism from the smoke and flame of the barricades.” [Estoy, por supuesto, a favor de una falange inquebrantable alrededor de los que piensan y trabajan a favor de todos los hombres, y estoy con los rostros resueltos que disparan contra la babosa acorazada del Fascismo desde el humo y las llamas de las barricadas] (11).

La versión de *Rosas rojas para mí* de Alfonso Sastre sube a los escenarios en 1969, en un contexto sociopolítico marcado precisamente por la victoria del Fascismo al que O'Casey se oponía desde su simbólica barricada literaria. En noviembre

de 1969, la revista *Primer Acto* publica el texto de Sastre en la sección dedicada a libretos en su número 114, que tiene como portada a Carlos Larrañaga y María Luisa Merlo, en sus papeles de Ayamonn y Sheila. Se incluye también información sobre la representación en el Teatro Beatriz de Madrid, bajo la dirección de José María Morera. Como ya hemos mencionado, Sastre se acerca a la obra del dramaturgo irlandés a través de Michel Habart, que no se limitó a ejercer de traductor al francés sino que, además, produjo escritos críticos que acompañaron en algunos casos al texto en su incorporación al sistema español. *Primer Acto* incluye una “Introducción a Sean O’Casey”, traducida por J.R. Brene, así como “El Pueblo y el Teatro”, ensayo de O’Casey del 1946 en traducción de Yolanda Aguirre. En ambos casos, se identifica como autor de los textos a Michel Habart y como fuente de los mismos la revista francesa *Théâtre Populaire*.<sup>1</sup>

En una edición posterior de su versión de *Rosas rojas*, Sastre identifica de modo explícito la traducción de Habart como el texto del que partió, presentando la puesta en escena de la obra como una acción de compromiso político y social:

El estreno de mi versión de ‘Rosas rojas para mí’, que escribí libremente—y la censura, ay, se dio cuenta—sobre la versión francesa de Michel Habart (L’Arche, París 1959), fue un acontecimiento importante en el teatro de Madrid, claramente enmarcado en la atmósfera ‘sesentayochista’ que muchas gentes vivimos como una esperanza revolucionaria. (Sastre 1996: 5)

Mientras que la traducción de Habart se inclina claramente hacia la fidelidad, siguiendo muy de cerca el original en

---

1. Los ensayos de Michel Habart, titulados “Le peuple et le théâtre” e “Introduction à Sean O’Casey”, aparecieron respectivamente en los números 48 (1962) y 34 (1959) de *Théâtre Populaire. Revue trimestrielle d’information sur le théâtre*.

lengua inglesa, Sastre reconoce aquí que acometió la labor con ciertas licencias. Lo cierto es que, a pesar de esta confesión, los cambios que introduce son moderados y las características temáticas y dramáticas esenciales de la obra se mantuvieron a grandes rasgos, al menos sobre el papel.

La deuda de Sastre con Habart como puente a la obra de O'Casey va más allá de la utilización de *Roses rouges pour moi* como texto fuente. Queda constancia de que conoce de cerca los aspectos críticos-analíticos del trabajo del francés, no solo a través de la asociación establecida en Primer Acto sino también de escritos más personales. Así, en un ensayo titulado "Teatro y realidad", una discusión sobre la cuestión del realismo que forma parte de la introducción a una de las ediciones de *La Taberna fantástica*, Sastre recurre repetidamente a las reflexiones del propio Habart sobre O'Casey para ilustrar su argumento, dejando patente que su influencia va más allá de proporcionar un texto fuente. La lectura que Habart hace de la obra de O'Casey, específicamente de la faceta realista, es incorporada por Sastre a reflexiones de alcance más amplio sobre el fenómeno teatral para ilustrar sus argumentos:

[E]l espectador o el lector siente el olor del desayuno y se da cuenta de la humedad de las sábanas del enfermo (un crítico explicó así el realismo de las obras del dramaturgo irlandés O'Casey). (Sastre 3)

Ya se ha dicho y repetido lo del olor del desayuno o la humedad de las sábanas del enfermo en el teatro de O'Casey. (La referencia es al ensayo de Michael Habart "Introducción a Sean O'Casey", que se publicó en la antigua revista francesa "Théâtre Populaire", número 34). (Sastre 6)

En la citada introducción a *Rosas rojas para mí*, Sastre alude a la acción de la censura y no fue ésta la única ocasión en que el dramaturgo manifestó abiertamente repulsa hacia

el brazo del régimen franquista encargado de neutralizar potenciales insumisiones a través de la creación artística. Las páginas de *Primer Acto* fueron escenario en 1960 de un enfrentamiento escrito entre Sastre y Buero Vallejo acerca de divergentes actitudes hacia la censura que se extendió a lo largo de tres números. El detonante fue un artículo de Sastre en el que en el que criticaba la sugerencia de Alfonso Paso de “suscribir el existente pacto de intereses establecidos” (Sastre “Teatro imposible” 1) a pesar de reconocerlo como injusto, para después romperlo desde dentro. También desmontaba las acusaciones, atribuidas a Buero Vallejo, hacia algunos de sus contemporáneos: “Se está escribiendo deliberadamente, un teatro cuyo estreno es imposible. Posturas imposibilistas, dolorosamente estériles” (1). Frente a este “posibilismo teatral”, Sastre postula la necesidad de producir un “teatro imposible” para sobrepasar los límites del sistema, ya que, si los creadores anticipan impedimentos, se están sometiendo de antemano a obstáculos que pueden no existir en realidad, dada la “consistencia gaseosa” del aparato censor (2). Un afrentado Buero responde en el número siguiente, clarificando el concepto de “imposibilismo” y su propia idea de la práctica teatral: “la necesidad de un teatro difícil y resuelto a expresarse con la mayor holgura, pero que no solo debe escribirse, sino también estrenarse . . . en situación . . . lo más arriesgado posible, pero no temerario”, en lugar de “hacer imposible un teatro . . . posible” (Buero 4), escribiendo deliberadamente obras que nunca llegarían a estrenarse. La réplica de Sastre viene ya en un tono conciliatorio y exponiendo su postura de manera más literaria: “[no hay libertad] pero hagamos de algún modo como si la hubiera, con lo que podemos llegar saber en qué medida no la hay y, de esa forma, luchar por conquistarla” (Sastre “A modo de

respuesta” 1). Este debate refleja el dilema que acuciaba a los profesionales y aficionados del teatro en aquel momento, el balance de riesgos que precedía a cualquier propuesta teatral. Como ilustraremos más adelante con ejemplos específicos del texto, no renunció a acrecentar las referencias ideológicas, ya presentes en el texto de O'Casey, y no es por tanto de extrañar que el libreto de *Rosas rojas para mí* sufriera más de sesenta recortes (Campal 1996: 112).

### ***Red Roses for Me, un texto necesario***

La versión de la obra de O'Casey que Agustín Magán elabora para Ditea en 1976, partiendo sin lugar a duda de la traducción de Sastre, no viene acompañada de ninguna puntualización con respecto a la trayectoria del texto. No obstante, la relación “parental” con *Primer Acto* puede inferirse del programa de mano, cuyo contenido fue extraído en gran medida de la mencionada revista teatral: “Michael Habar, na sua ‘Introdución a Sean O’Casey’ dí: ‘Rosas vermellas pra mín’ é o drama dos mortos vivos que se ergueron contra ós vivos mortos [...] do chamado do futuro contra o empantamento das pegadas do pasado; dos traballadores en marcha contra as forzas da represión.” Estas líneas se corresponden de manera muy directa con la traducción de Brene para *Primer Acto*: “*Rosas rojas para mí* es el drama de los ‘muertos vivos’ levantados contra los ‘vivos muertos’ [...], del llamado del futuro contra el empantanamiento en las huellas del pasado; de los trabajadores en marcha contra las fuerzas de la represión” (Habart 20), y no es este el único ejemplo. Llama la atención el aspecto ortográfico que, más que un error tipográfico, parece una versión anglicista del nombre del autor (Michael por Michel) a efectos de acercar la pieza al contexto de origen y que, además, eclipsa el

proceso de mediación ante el que nos encontramos. Ditea estrena *Rosas vermellas pra mún* en el Auditorio de Santo Domingo de Bonaval (Santiago de Compostela) a principios de diciembre de 1976 y aparecen en la prensa local al menos dos reacciones a la representación. La compañía santiaguesa se verá obligada a retirar la obra de su repertorio seis meses después, ya que no cuentan con el permiso del autor, según la notificación de la SGAE conservada en los archivos de la compañía en Santiago de Compostela. No es evidente si éste es un caso de censura encubierta por parte de la Sociedad General de Autores, aún en la Transición. Recordemos que, en 1964, la SGAE intentó impedir con el mismo argumento una representación en lengua gallega de *La camisa* de Lauro Olmo—otro autor que sería blanco habitual de los censores—por la Escola de Teatro Lucense de Buenos Aires.

La elección del texto por parte de la compañía de Magán representa su voluntad de visibilidad, que los lleva a intentar posicionar su labor teatral en relación a iniciativas en el contexto ibérico. Unos meses antes, la edición inaugural del Festival de Teatre Grec en 1976 había acogido una versión en catalán de la obra de O'Casey, *Roses roges per a mi*, dirigida por Josep Montanyés, Francesc Nello y Josep Maria Sagarra, y protagonizada por Rosa Maria Sardá, Josep Minguell y Contxita Bardem. La traducción corrió a cargo de Carles Reig (González 2017 s.p.). El carácter emblemático de esta producción queda patente cuando, para la exposición “Actrius catalanes del segle XX” (Palau Robert, 2016), la imagen de Sardá en su papel de Sheila, fotografiada por Pilar Aymerich, es la escogida para representar los años 70 en los escenarios de Cataluña.

La existencia de estas versiones, conectadas de una u otra manera, reafirma la necesidad de analizar la traducción

para el escenario en relación al contexto en que se produce, tanto histórico como teatral. En el caso de *Red roses for Me*, vemos que hay una relación genealógica directa a nivel del texto entre la versión en gallego de Magán, la de Sastre y la que Habart publicó en lengua francesa. Como ya se ha dicho aquí, la actitud de Sastre y Magán hacia la mediación de la traducción francesa difiere claramente: mientras que el primero la reconoce, en el contexto gallego se silencia deliberadamente la trayectoria del texto y se obstruye el papel de Habart, esto último quizá, al menos en parte, de manera inconsciente. Esta decisión debe ser interpretada en relación a la posición y función de la obra de O'Casey en los respectivos sistemas teatrales que la reciben. Ya hemos mencionado la carga política del teatro de Sastre, que se ilustrará más adelante con ejemplos extraídos de su versión, pero el posicionamiento de la producción gallega requiere una consideración más minuciosa de los agentes implicados.

A principios de 1960, un grupo de santiagueses de clase media deciden crear un grupo de teatro de cámara aficionado, Ditea, acrónimo de 'Difusión de Teatro Aficionado'. En su trabajo sobre la historia de la compañía, Alejandra Rodríguez Villar lista seis miembros fundadores: Agustín Magán Blanco, Jesús Revoredo Rey, Manuel Valiño Segade, José María Paz Sueiro, José Vaamonde Canede y Luis Rodríguez Miguez (Rodríguez Villar 2005 38). Todos ellos acometen la iniciativa sin ánimo de convertirse en profesionales del teatro pero también con una actitud que va más allá de ambiciones estrictamente amateur, como revelan las operaciones cotidianas del grupo. Llama la atención que Mariluz Villar no sea parte, al menos documentada, de este proceso fundacional, dada su condición de primera actriz indiscutible durante años. Ella es, además, una de las

pocas personas, aparte de Agustín Magán, que asumirá la dirección de algunos espectáculos. Ditea tiene sus raíces en el cuadro artístico del Colegio La Salle, del que se desligan—Villar incluida—en busca de “mayor potencial a la hora de montajes y repercusión de público y crítica”, en palabras de Rodríguez Míguez (Rodríguez Villar 2005: 246).

Ese mismo año, también se descuelga de La Salle Rodolfo López Veiga para unirse a la agrupación coral ‘Cantigas y Agarimos’, con la que dirigirá *Antígona*, de Jean Anouilh, la primera representación de un texto dramático traducido al gallego en la posguerra (Pazó 13), además de una obra con una considerable carga ideológica. Esto deja constancia de la distancia entre la postura política de López Veiga y la que representará Ditea, a pesar de compartir orígenes lasalianos. Mientras que el primero estaba alineado con el activismo de izquierdas, Ditea insistirá fehacientemente en su neutralidad política a lo largo de los años. Rodríguez Villar atribuye el declive de su actividad durante los setenta precisamente a su negativa a alinearse con el Galeguismo prevalente, hablando incluso de cierto prejuicio en medios teatrales (Rodríguez Villar 213–214). Esta valoración obvia el reconocimiento explícito a la labor de Ditea y, en concreto, de Agustín Magán por parte de los que hoy son profesionales de las artes escénicas. Tampoco tiene en cuenta que la propia existencia de Ditea, su modo de trabajo, se sustentaba en unas estructuras que, con la llegada de la democracia, comienzan a desintegrarse. Por una parte, con la profesionalización del sector, las vocaciones actorales migran hacia la actividad remunerada. Por otra, las políticas institucionales que tan hábilmente había manejado Ditea durante la dictadura experimentan importantes cambios. Aun así, el grupo continúa en activo hasta la actualidad, siendo una de las compañías de teatro aficionado más veteranas de Galicia y, muy posiblemente, la más prolífica

con más de ochenta montajes que incluyen clásicos, tanto españoles como de otras tradiciones, traducciones (al español y al gallego) y textos de creación propia.

Durante sus años de mayor actividad, las conexiones sociales y profesionales de la directiva de Ditea serán clave a la hora de atraer patrocinios, conseguir locales y agenciarse los necesarios permisos oficiales para las representaciones, algo que queda evidenciado en documentos que se conservan en el archivo de la compañía. En este sentido, es reveladora la correspondencia que Ditea mantuvo con Jordi Teixidor en relación a una posible versión en gallego de *El retaule del flautista* en 1973. Tras descubrir que Carlos Gigirey estaba ya traduciendo la obra y que tenía un compromiso informal con otro grupo, Ditea deciden aplazar el proyecto para evitar conflictos e informan al autor de sus intenciones:

A Gigirey le hemos puesto como disculpa ‘pegas’ de Censura, (que de verdad existen, **aunque nosotros las superaríamos**) y la necesidad de obtener previamente el permiso correspondiente. Como tenemos ya bastante trabajo realizado en la labor de montaje y nuestro interés es grande, siempre que nos lo permitas, haremos tu obra en castellano. El tiempo se encargará de nuestra versión gallega . . . y de su representación (Rodríguez Villar 2005: 418).

Ditea será quien lleve finalmente a escena la pieza de Teixidor, en español primero y, dos años más tarde en gallego. Lejos de esquivar textos potencialmente problemáticos en su repertorio, que a lo largo de los años incluye autores representativos de un concepto de la práctica teatral que dista del ideario de la compañía o vetados por el régimen, como Fernando Arrabal o el mismo Alfonso Sastre, Ditea utiliza su posición para manejar los mecanismos censores. A lo largo de los años, Agustín Magán declara una y otra

vez la neutralidad política de la compañía y su compromiso con principios artísticos y creativos, no ideológicos, no solo durante la dictadura franquista sino también en la era democrática. Así queda recogido en un artículo de prensa a principios de los ochenta:

En el grupo de Magán caben todas las ideologías para su teatro no comercial sino de ideas. [...] El suyo no es un teatro revolucionario porque, dice, no va con su carácter. Solo buscan textos estéticos que digan algo. En todo caso hay que hacer un teatro estético con intencionalidad política (Cambeiro 1981: 21).

Si no es una declaración política, ¿qué es lo que motiva que Ditea acometa una versión gallega del texto de Sean O'Casey, mediado por Sastre (y Habart) en el año 1976? Inevitablemente, debemos vincular este evento teatral en Galicia a la producción que meses antes ha visto la luz en el Festival Grec, enmarcada como un acto de significación política más clara en el momento en que la Transición hacia la democracia en el estado español empieza a tomar forma. Los agentes culturales no solo responden a este proceso político sino que también se implican activamente, como ya lo venían haciendo de forma visible y audible en los últimos años de la dictadura. La elección de la obra de O'Casey es fruto de la atención que la Ditea de Magán prestaba al panorama teatral más allá de Galicia, una característica que marca el repertorio del grupo durante las dos primeras décadas de su historia. Además, esta producción posiciona el trabajo de la compañía aficionada santiaguesa en línea con un evento teatral en el contexto catalán cuyo valor añadido como declaración política no podemos obviar, en una aparente contradicción entre declaraciones y comportamientos. Cuando la prensa local recoge la noticia del estreno de *Rosas vermellas para mío*, cita a uno de los miembros del reparto que, en referencia al

contenido político de la obra, opina: “[A]ún no comprendo cómo la censura nos ha permitido la puesta en escena de esta pieza” (Qumata 1976: 5). La lectura política de la obra que se presenta en los materiales paratextuales, tanto en el programa de mano como en las reacciones en prensa, hace hincapié en la cuestión de la emancipación de Irlanda del dominio colonial británico. En una maniobra un tanto confusa, quizá con intención de resaltar la vigencia de la historia, se articula incluso un paralelo entre la obra y el conflicto entre católicos y protestantes en Irlanda del Norte. Estas referencias eclipsan la lucha de la clase obrera y la tragedia que de ella deriva, cuestiones centrales en la obra de O'Casey que Habart había preservado escrupulosamente en la versión francesa y que Sastre había recreado en su propia versión, para producir una aproximación a *Red Roses for Me* desprovista de ideología socialista.

*Rosas vermellas pra mín* entra a formar parte de la tradición de drama irlandés en Galicia, a la que Ditea explícitamente contribuye con este y otros montajes durante los años setenta: *Cabalgada cara ó mar*, primera versión en gallego de *Riders to the Sea* de J.M.Synge en 1972 y *O País da saudade* en 1977 (sobre la traducción de Plácido R. Castro y los hermanos Villar Ponte publicada en 1935 por la editorial Nós), y *A fontenla dos milagres* en 1979 (*The Well of the Saints*, también de Synge). Debemos señalar que, a través de un detallado análisis textual, hemos confirmado que las obras de Synge fueron adaptadas usando como punto de partida la traducción española de Marta Acosta van Praet, publicada en Buenos Aires en 1959, la misma edición también empleada por Ramón de Valenzuela y María Victoria Villaverde para *O casamento do latoneiro* (Escola de Teatro Lucense, Buenos Aires, 1960). Con posterioridad, Ditea se referirá a esas producciones como su “Ciclo Irlandés”, una adición

a sus ciclos francés e italiano. A diferencia de estos, las producciones están separadas—por hasta tres años en uno de los casos—y no están tampoco vinculadas a un evento cultural específico. Lo que encontramos en cambio es una voluntad clara de atribuir un valor conmemorativo a las obras del “ciclo irlandés”, de modo que quedaran enmarcadas en el corpus de teatro irlandés en el sistema gallego y su función de refuerzo del hecho diferencial.

A pesar de su renuncia a pronunciarse en el activismo lingüístico desde los escenarios, desligándose de la mayoría de sus contemporáneos, las obras irlandesas marcan un antes y un después en la trayectoria de Ditea. Es *Cabalgada cara ó mar* la primera obra que el grupo representa en gallego, en programa doble con *La puerta* de Miguel Ángel Rellán en su emblemática actuación casi anual en la Praza da Quintana, con motivo de las fiestas patronales de la ciudad. Por su parte, *O País da saudade* marca el Día das Letras Galegas, también como parte de un doblote con *Almas mortas*, versión dramática de la obra de Nicolai Gogol por Antón Villar Ponte, autor homenajeado ese año y uno de los padres del galleguismo. Las obras del ciclo irlandés puntúan la evolución en el posicionamiento lingüístico de la compañía, con sus correspondientes implicaciones sociopolíticas y será en 1976, año en que se estrena *Rosas vermellas pra mín*, que Ditea abandone de forma definitiva el bilingüismo en su programación, de la que desaparecerán completamente los textos en español. Así, se sitúa su trabajo de forma definitiva en la línea de compromiso con la lengua gallega, la predominante en la práctica teatral en Galicia desde los años setenta.

### **Estrategias de incorporación: de lo mitológico a lo político**

Cada uno de los sucesivos traductores de *Red Roses for Me* deja su impronta, un testigo que el siguiente toma y reinventa, con diferentes efectos sobre la vinculación del texto al contexto cultural de origen, sobre las dinámicas entre personajes y, como no, sobre la recepción en la cultura meta. A continuación, trazaremos a través de distintos ejemplos la trayectoria intercultural de la obra, atendiendo en particular al tratamiento de referencias políticas e históricas y mitológicas, por su importancia en los respectivos contextos de recepción.

Como ya hemos apuntado, la traducción de Michel Habart al francés está caracterizada por seguir de cerca el original de O'Casey y un examen comparativo evidencia que no existió voluntad de adaptación. Por el contrario, Sastre se aproxima al texto con la intención de producir una recreación dramáticamente viable que, además, encaje con las necesidades del sistema teatral español de aquel momento, algo que él mismo articula como “el espíritu sesentayochista” en la ya citada introducción a la edición de 1996 (O'Casey/Sastre 1996: 5). Magán partirá pues para la versión de Ditea de un texto (re)creado desde una perspectiva política marcada, algo a priori alejado de la filosofía del grupo que dirige.

Antes de detenernos en la identificación y análisis de elementos textuales concretos, debemos apuntar algunos de los rasgos generales de las traducciones. El primero es la progresiva abreviación del texto con las sucesivas intervenciones, en contra de lo que es la tendencia predominante en la mayoría de procesos de traducción. La inflación, que Antoine Berman señaló como característica inherente a la traducción (2000: 289), puede aparecer con frecuencia en traducciones de textos dramáticos destinadas a ser publicadas, mientras que las traducciones de teatro

para la escena, que sin duda se rigen por unos parámetros diferentes de los de la traducción literaria, exhiben a menudo la tendencia opuesta. Si todo texto traducido es producto de su tiempo, los textos teatrales son, si cabe, más vulnerables a intervenciones coyunturales y la traslación a escena puede requerir un ajuste de la duración y el número de personajes que son incompatibles con los mecanismos de especificación, responsables habituales de la tendencia inflacionista. En el caso de *Red Roses for Me* y las traducciones que aquí nos ocupan, Michel Habart evita añadir especificaciones o explicitaciones y el texto publicado por L'Arche es de extensión similar al original de O'Casey. Por el contrario, Sastre omite ciertos pasajes en su versión, que Magán recortará aún más.

Mientras que se podría debatir hasta qué punto las omisiones y recortes afectan o no las cualidades esenciales del original concebido por O'Casey, el impacto de las sucesivas intervenciones es claramente visible, en especial si consideramos la inserción de las traducciones en su contexto de recepción. Dos aspectos destacan como susceptibles de análisis: las referencias político-ideológicas y las alusiones a la historia y mitología irlandesas.

En la escena final del primer acto, Ayamonn, el protagonista, y su amigo Roory, el exaltado independentista, cantan la "balada patriótica" "The bold Fenian Men", con la que el público irlandés estaría perfectamente familiarizado. En este caso, Habart se permite la licencia poética de reescribir libremente la letra, sin aludir a ningún referente concreto de efecto equivalente en el contexto francés. Aunque mantiene el tema original de lucha por la libertad, en la versión francesa se produce una domesticación del texto a través de referencias bélicas y patrióticas más próximas al público francés como la explicitación "barricades" y la frase "ses heures de gloire", que podemos vincular a "La Marseillaise". Se omiten sin

embargo las referencias a la república que Sastre retomaría en su versión, quien, a pesar de declarar que ha trabajado desde el texto de Habart, recupera de O'Casey algunos elementos que habían sido descartados en la traducción francesa, tales como la imagen de la espada que el público dublinés habría interpretado sin duda como una referencia a *An Claidheamh Soluis*, la publicación semanal de Conradh na Gaeilge, la Liga Gaélica, cuyo nombre se traduce literalmente como “la espada de luz”. En Sastre la imagen se prolonga: “[la libertad] como una espada brilla”. La versión española incluye además una referencia explícita a Irlanda, que no aparece ni en el original inglés ni en la traducción francesa, así como la significativa alusión a “la clase obrera”, con la que Sastre destaca los valores socialistas del protagonista, héroe en la acción escénica. Magán mantiene el tema de la lucha, las imágenes militares y las referencias a la república, pero además introduce algunos cambios que acercan los versos al contexto gallego. La decisión de traducir “Irlanda libre” por “Irlanda ceibe” es parte de una estrategia diferencialista, frecuentemente adoptada en la producción literaria en gallego y, en particular, en las traducciones del español. Ante la existencia de dos sinónimos totales o parciales, autores y traductores se decantarían por el que no coincidiera con el término español para así marcar distancias entre ambos idiomas y/o para contribuir a la consolidación de opciones léxicas percibidas como vernáculos, frente a otras que podrían ser consideradas como castellanismos. En este caso, el adjetivo “ceibe” introduce un vínculo entre el contexto de recepción y universo dramático, ya que para los espectadores evocaría el eslogan “Galicia ceibe”, metonímico de las reivindicaciones políticas del nacionalismo de izquierdas. Es más, Magán también traduce “los pobres de la tierra”, un verso que encarna el espíritu internacionalista de los ideales del Socialismo,

como “os probes desta terra”. Si bien la utilización de un determinante con valor deíctico puede parecer anecdótica, a través de ella se reapropia la lucha obrera dublinesa para un público gallego y refuerza los vínculos entre el contexto de origen y el de recepción.

Las referencias históricas y mitológicas son también objeto de domesticación estratificada en las traducciones sucesivas. En línea con su estrategia general, Habart mantiene las versiones irlandesas de los nombres y se limita a introducir algunos cambios sutiles en las descripciones. Por ejemplo, como puede verse en el fragmento que se reproduce a continuación, describe al legendario “Caoilte of th’ flying feet” como “aux talons ailés”, con lo que el héroe caracterizado por su velocidad en la carrera pasa a asimilarse al Hermes griego, una imagen familiar para el público francés y español, que Sastre explicita aún más con la descripción “el de los tobillos alados”. Cabe notar también la traducción errónea de “lance invincible” como “lanza invisible”:

What would a girl, born in a wild Cork valley, among the mountains, brought up to sing the songs of her fathers, what would she choose but the patched coat, shaky shoes, an’ white hungry face of th’ Irish rebel? But their shabbiness was threaded with th’ colours from the garments of Finn Mac Cool of th’ golden hair, Goll Mac Morna of th’ big blows, **Caoilte of th’ flying feet**, an’ Oscar of th’ **invincible spear** (O’Casey 192).

Une fille, née dans les vallées sauvages des montagnes du Cork, élevée pour chanter les chants de son père, qu’aurait-elle pu choisir, sinon la veste rapiécée, les souliers baillants et le visage blanc de faim du rebelle irlandais? Mais les haillons étaient faits des fils de couleur dont avaient été tissés les vêtements de Finn Mac Cool aux cheveux d’or, de Coll Mac Morna aux poings durs, de **Caoilte aux talons ailés**, e d’Oscar à la **lance invincible** (Habart 132).

Una chica nacida en los valles salvajes de las montañas de Cork, educada para cantar los cantos de su padre, ¿qué hubiera podido elegir sino el traje zurcido, los zapatos rotos y el rostro pálido de hambre del rebelde irlandés? Eso sí, con harapos tejidos con los mismos hilos que los de las vestiduras de nuestros héroes más antiguos: Fin Mac Ceol, el de los cabellos de oro; Coll Mac Morna, el de los fuertes puños; **Caoilte, el de los tobillos alados**, y Oscar, hijo de Ossián, el de la **lanza invisible** (Sastre 95).

Este parlamento es suprimido en la versión de Magán, que deshecha así la posibilidad de conectar las referencias mitológicas irlandesas con la tradición de Celtismo en Galicia, un punto de conexión utilizado de forma recurrente en la incorporación de productos culturales irlandeses. También desaparece en el texto de Ditea el fragmento en el que Ayamonn se refiere a Irlanda a través de la figura alegórica de Kathleen Ni Houlihan. Sastre omite el nombre de la emblemática encarnación femenina del nacionalismo irlandés en su traducción, quizá por considerarla una referencia oscura o irrelevante y, por tanto, distanciadora:

Roory, Roory, your Kaithleen ni Houlihan has th' bent back of an oul' woman as well as th' walk of a queen. We love th' ideal Kaithleen ni Houlihan, not because whe is false, but because she is beautiful; we hate th' real Kaithleen ni Houlihan, not because she is true, but because she is ugly (O'Casey 197).

Roory, Roory, ta Kaithleen Ni Houlihan peut avoir le dos voûté d'une vieille femme, ou la démarche d'une reine. Nous aimons la Kaithleen Ni houlihan dont nous rêvons, non parce qu'ell est illusion, mais parce qu'elle est belle. Nous détestons la véritable Kaithleen Ni Houlihan, non parce qu'elle est vérité, mais parce qu'elle est laide (Habart 136).

Irlanda puede andar encorvada como una vieja o caminar como una mujer muy bien plantada. Nosotros amamos la Irlanda

de nuestros sueños, no porque sea una ilusión..., sino por su belleza, y detestamos la verdadera Irlanda no porque sea verdad, sino porque es fea. Y esto puede cambiar si todos nos ponemos (Sastre 102).

Esta eliminación supone también la pérdida de un vínculo con la tradición dramática irlandesa en Galicia, ya que la primera traducción al gallego de una obra teatral de Irlanda fue precisamente la *Kathleen Ni Houlihan* de W.B. Yeats y Lady Gregory, publicada en la *Revista Nós* en 1921. Era también esta una traducción indirecta que Antón Villar Ponte, figura clave del movimiento galleguista, había hecho a partir de la versión catalana de Marià Manent. De haberse conservado la referencia, es muy probable que Magán hubiera conservado esta intervención de Ayamonn para explotar la conexión.

En *Red Roses for Me*, el protagonista, Ayamonn, se nos presenta como una figura heroica, casi legendaria. Su épica lucha y su trágico final, anticipado e inevitable, tienen una representación escénica, no exenta de cierta ironía, en la que se apropian las claves de la mitología y el imaginario religioso. Esta referencialidad aparece no solo en los diálogos sino también, de forma explícita, en las acotaciones:

[. . .] Ayamonn's head set in a streak of sunlight, **looking like the severed head of Dunn-Bo** speaking out of the darkness (O'Casey 198).

La tête d'Ayamonn nimbée dans un rayon de soleil, **rappelle la tête coupée de Duun-Bo** qui parle du fond des ténèbres (Habart 137).

La cabeza de Ayamonn aparece nimbada por los rayos del sol poniente (Sastre 103).

A testa de Ayamonn aparece nimbada polos raios do solpor (Magán 23).

Con la eliminación de esta capa intertextual, la lucha política, motivación clave del personaje principal, se desvincula de las referencias mitológicas y de la especificidad cultural. Como resultado, se pone de relieve el carácter universal de los valores que Ayamonn defiende, lo que permite a Sastre lograr una identificación más directa con la situación política contemporánea, algo en sintonía con su propia agenda de compromiso teatral.

### Conclusiones

Las referencias mitológicas no habrían sido cruciales en la versión concebida por Sastre, pero su pérdida tiene un efecto muy diferente en el contexto gallego, donde el Celtismo sería una línea de conexión con el público, además de favorecer no solo la inserción de *Rosas vermellas pra mìn* en el repertorio de Ditea, al que ya hemos hecho referencia, sino también su imbricación con el corpus de textos dramáticos irlandeses en lengua gallega inaugurado con *Kathleen Ni Houlihan* en 1921.

Mientras que la traducción de Habart se esfuerza por conservar la cualidad heterogénea de la obra de O'Casey y su complejidad genérica, las estrategias aplicadas por Sastre tienen como resultado en su conjunto la simplificación del texto dramático. Además de derivar en una cierta “desirlandesización”, con la reducción de las referencias intertextuales y del peso de lo mitológico, se acentúa el elemento realista de *Red Roses for Me*. Este proceso de aculturación tiene como consecuencia la reconfiguración genérica de la obra de O'Casey para los contextos español y gallego, donde su representación se adentra en el naturalismo y se pierde la vertiente más original y heterogénea del lenguaje dramático del autor irlandés. En este sentido, podemos apreciar la influencia del trabajo ensayístico de Habart a la hora de enmarcar el texto, del que Sastre destaca sobre

todo las observaciones en cuanto a la cualidad realista del teatro de O'Casey. Cuando Ditea emprende el montaje de *Rosas vermellas pra mìn*, lo hace con una declarada intención naturalista y así quedó reflejado tanto en el programa de mano, donde este enfoque sirve además como herramienta de actualización de la pieza: “A nosa posta en escea é, **tencionadamente, de formato naturalista**, porque ‘Rosas Vermellas’ é unha peza mestra do teatro realista na que O'Casey amosa, sen prexuício da complexidade das relacións persoais, a situación política e social do pobo irlandés **nun tempo que é o noso aínda**” (Ditea 2).

En las versiones del Sastre y Magán, la libertad con que se implementan cambios y, en el caso del primero, la naturalidad con que se reconocen las intervenciones, ponen de manifiesto las divergencias entre la traducción de un texto dramático para su publicación, que requiere un grado notable de consideración de cara al original, y la traducción para la escena. En la segunda, al abrigo de la cualidad efímera de la representación teatral, las exigencias del contexto y los criterios del momento dictan la estrategia a seguir. Sin embargo, con la publicación del libreto en *Primer Acto*, la letra impresa no solo solidificó las decisiones de Sastre sino que además hizo posible que Magán prolongara su efecto. Con todo, las modificaciones a nivel del texto no son las únicas acciones que afectan la recepción de la obra de O'Casey en Galicia: es la ocultación de la trayectoria de *Red Roses for Me* y de Habart como agente, como traductor y, en lo paratextual, con sus estudios críticos. Con la oclusión de su papel de mediador indispensable, se enmascaran dinámicas fundamentales de la práctica teatral en Iberia, en gran medida modeladas por la acción de las instituciones y de la censura.

**OBRAS CITADAS**

- “Ditea escenificará hoy ‘Rosas vermellas para mín.’” *El Correo Gallego* 2 de diciembre de 1976.
- . «Hoy y mañana, teatro.» Archivo Ditea, Santiago de Compostela, Vol 1976.
- Authors Take Sides on the Spanish War*. London: Left Review, 1937.
- Berman, Antoine. “Translation and the Trials of the Foreign”. *The Translation Studies Reader*, ed. Laurence Venuti. Londres/Nueva York: Routledge, 2000.
- Buero Vallejo, Antonio. “Obligada precisión acerca del ‘imposibilismo.’” *Primer Acto* 15 (1960): 1–6.
- Cádiz, Berta Muñoz. «Expediente de censura de Alfonso Sastre.» s.d. *Censura Teatral*. 8 de marzo de 2017. <<http://www.xn--bertamuoz-r6a.es/exedientes/02%20sastre/ficha31.html>>.
- Cambeiro, X. M. “Estariabel y Ditea: Teatro gallego profesional y aficionado.” *El Correo Gallego* 4 de agosto de 1981: 21.
- Campal Fernández, José Luis. “Alfonso Sastre, colaborador de ‘Cuadernos Hispanoamericanos.’” *Archivum. Revista de la Facultad de Filología* 46–47 (1996–1997):111–138. <<http://www.unioviado.es/reunido/index.php/RFF/article/viewFile/428/420>>.
- González, Carlos. “25 anos de Festival:1976–2001.” s.d. *Barcelona Cultura*. Web. 9 de marzo de 2017. <<http://ameva.barcelona.cat/grec/ariugrec/es/1976-sin-cojines>>.
- Habart, Michel. “El pueblo y el teatro.” Trad. Yolanda Aguirre. *Primer Acto* (1969): 25–29.
- . “Introducción a Sean O'Casey.” Trad. J.R Brene. *Primer Acto* 114 (1969): 12–24.
- Kennealy, Michael. *Portraying the Self: Sean O'Casey and the Art of Autobiography*. Gerrards Cross, Buckinghamshire: Coling Smythe, 1988.
- Magán, Agustín. “O Teatro de Cámara Ditea.” *Cuadernos da escola dramática galega* 9 (xaneiro 1980).
- . “Rosas vermellas pra mín.” Versión no publicada de *Red Roses for Me* de Sean O'Casey. Santiago de Compostela: Ditea Archive, 1976.
- Moran, James. *The Theatre of Sean O'Casey*. London and New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2013.
- Muñoz Cáliz, Berta. *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Ed. Fundación Universitaria Española. Madrid, 2005.
- O'Casey, Sean. *Collected Plays. Volume Three*. London: MacMillan, 1951.
- . *Seven Plays by Sean O'Casey. A Student's Edition*. Ed. Ronald Ayling. London: MacMillan, 1985.

- . *Théâtre 1: Juno et le paon. Roses rouges pour moi. Histoire de nuit.* . Paris: L'Arche, 1959.
- O'Casey, Sean/Alfonso Sastre. *Rosas rojas para mí.* Hondarribia, Guipuzkoa: HIRU, 1996.
- Pallares, María del Carmen et al. "Ditea: 16 años de teatro." Archivo Ditea, Santiago de Compostela, Vol. 1976.
- Qumata, Roberto. "Rosas vermellas pra mín." *El Correo Gallego* 5 de diciembre de 1976: 5.
- Rodríguez Villar, Alejandra. *La cultura teatral en Galicia: el caso de Ditea (1960-1986)*. Tesis Doctoral. Universidade de Santiago de Compostela, 2005.
- Sastre, Alfonso. "A modo de respuesta." *Primer Acto* 16 (1960): 1-2.
- . "El teatro y la realidad." *Alfonso Sastre/Eva Forest* (s.d.). Web. 7 de marzo de 2017. <[http://sastre-forest.com/sastre/pdf/elteatro\\_y\\_larealidad.pdf](http://sastre-forest.com/sastre/pdf/elteatro_y_larealidad.pdf)>.
- . "Teatro imposible y pacto social." *Primer Acto* 14 (1960): 1-2.