

El inglés-irlandés de Brian O´Nolan: traducción y re-traducción en los textos de los años 40

Abella, Julieta¹

UBA

abellajulieta@outlook.com.ar

Resumen:

Denunciando la complejidad y ambigüedad semántica, Myles na gCopaleen, en las páginas del *Irish Times*, justifica su renuncia al irlandés como lengua de escritura. No obstante, su pseudónimo, la anglicanización de palabras irlandesas y fraseología propia del idioma demuestran que la lengua materna sigue latente en su expresión inglesa. Como afirma Derrida, el acto de escritura implica el uso de más de una lengua.

Flann O'Brien y Myles na gCopaleen, ficcionalizaciones de una figura autoral en constante mutación, materializan en sus escritos esta necesidad incesante de traducción y re-traducción entre inglés e irlandés. Tanto la conflictividad idiomática como la naturaleza inestable de la lengua de su escritura se ven plasmadas, en tanto restos, en su producción de los años 40 - *Cruiskeen Lawn* y *At Swim-Two-Birds*.

La violencia cultural que experimentó Irlanda desde el siglo XII subyace en el cambio de lengua oficial (Kiberd: 2008). El irlandés, particularmente en la obra de Brian O´Nolan, resiste en tanto vestigio de una cultura oprimida, latente, que encuentra una posibilidad de subsistencia en una estética de lo residual, reconocible en procedimientos lingüísticos que materializan el propio vaivén del lenguaje. Consecuentemente, la complejidad identitaria y cultural irlandesa se realiza en ese umbral lingüístico donde coexisten y batallan el inglés y el irlandés.

Palabras clave:

Traducción, lengua, identidad, Irlanda, Brian O´Nolan

* * *

“The language of the real, in all its rigour, is Irish—and that emerges as silence; and the language of the possible is English— and that emerges in eloquence”

The Playboy of the Western World, J.M. Synge

“Do you not know your own language, you ignorant man?”

Rhapsody in Stephen's Green, Brian O´Nolan

Denunciando la complejidad y ambigüedad semántica del irlandés, Myles na gCopaleen, en las páginas del *Irish Times*, justifica la renuncia a su uso como lengua de escritura:

That, of course, is why I no longer write in Irish [...] Call me a bit fastidious if you like but I like to have some idea of what I´m writing [...] If I write in Irish what I

¹ Julieta Abella es estudiante avanzada de la Licenciatura en Letras en la Universidad de Buenos Aires. Desde 2018 es adscripta de la cátedra Literatura Inglesa (UBA) donde desarrolla una investigación en torno a la problemática identitaria irlandesa en la obra de Brian O´Nolan. Actualmente, se desempeña como profesora de inglés, traductora y correctora.

conceive to be ‘Last Tuesday was very wet’, I like to feel reasonably sure that what I’ve written for not in fact mean ‘Mr So-and-So is a thief and a drunkard’ (2016:277).²

No obstante, su pseudónimo, la anglicanización de palabras irlandesas y fraseología propia del idioma demuestran que la lengua materna sigue latente en su expresión inglesa. Tal como afirma Jacques Derrida, existe “una posibilidad de que en un texto las lenguas se impliquen en un número mayor de dos” (1985:5). El irlandés, entonces, resiste en tanto vestigio de una cultura oprimida, latente, en la obra de Brian O’Nolan, que encuentra una posibilidad de subsistencia en una estética de lo residual, reconocible en procedimientos lingüísticos que materializan el propio vaivén del lenguaje. Consecuentemente, la complejidad identitaria y cultural irlandesa se realiza en ese umbral lingüístico donde coexisten y batallan el inglés y el irlandés³.

Según Declan Kiberd, la violencia cultural que experimentó Irlanda desde el siglo XII subyace en el cambio de lengua oficial. La intervención inglesa en el territorio irlandés se había consolidado finalmente para el año 1653, año de la última y final colonización por parte de Inglaterra bajo el mando de Oliver Cromwell, y la imposición política y territorial implicó también una imposición lingüística y cultural. El poder colonial consignaba el uso de una única lengua: una lengua ajena para el pueblo irlandés. Al cabo de unos siglos, con la separación definitiva de Gran Bretaña en el año 1922, se abría la posibilidad de revertir esta imposición lingüística, fruto de la situación colonial. Por muchos años, mucha gente había experimentado una doble percepción a partir de la incorporación de la lengua inglesa; un sentimiento de vivir una vida expresada a partir de palabras e imágenes que resultaban ajenas, generando un alejamiento entre práctica y formalización lingüística. Pero ya era tarde: “in the twentieth, it seemed that the Gaeltacht was dying faster than ever in an independent Irish state” (Kiberd, 1995:297). Es entonces que la obra de O’Nolan se inserta en un contexto de producción con el trauma poscolonial como telón de fondo y un renacimiento lingüístico ambiguo por parte del sector nacionalista.

Si se tiene en cuenta que la crítica define como residuo a aquello que ya no es útil, resulta un desperdicio y no tiene propósito, esta descripción resuena en el papel que le asigna la colonia al irlandés y que, a su vez, se mantiene aún luego de la independencia.⁴ Ya que, como dice Raymond Williams, al estructurar un orden particular, la memoria y la historia deben designar aquello que se recuerda y aquello que se olvida. En la esfera del olvido, del resto, es donde se posiciona la lengua irlandesa, pese a que la constitución irlandesa afirme lo contrario.⁵

Brian O’Nolan comienza a publicar su columna *Cruiskeen Lawn* el 4 de octubre de 1940. En un comienzo, escribe en irlandés pero abandona rápidamente su idea inicial. En palabras de Jamie O’Neill,

The column soon outgrew its roots and within a year Myles was writing predominantly in English, though he still made the odd sortie into Irish (and into

² El nombre Myles na gCopaleen refiere a una de las tantas ficcionalizaciones en constante mutación de la figura autoral de Brian O’Nolan.

³ La representación de esta complejidad identitaria y cultural también puede leerse en *Portrait of the Artist as a Young Man* o *Ulysses* de James Joyce, entre otros.

⁴ Cf. Morrison, en *The Literature of Waste: Material Ecopoetics and Ethical Matter*.

⁵ La constitución de 1937 establece el irlandés como uno de los idiomas oficiales del país junto con el inglés.

punning Latin and modern European languages too, if the maggot bit). At odd times he wrote in a mocking miachstúir of English-Irish or English speilt as Irish (2003:3).

El nombre de la columna, sin embargo, no se modifica. *Cruiskeen Lawn* es una anglicanización de una frase irlandesa, *crúiscín lán*, que significa pequeña jarra llena. A su vez, O'Nolan firma la columna con un pseudónimo significativo: Myles na Gopaleen. Este nombre es una referencia no sólo a la literatura tradicional irlandesa sino también a la naturaleza descriptiva del nombre en irlandés, personificando el estereotipo del hombre rural. Estos dos gestos lingüísticos fuertes encabezan una columna que dura 26 años en las páginas del *Irish Times*. Lo mismo sucede con *At Swim-Two-Birds*, primera novela publicada por O'Nolan bajo el pseudónimo Flann O'Brien. El título de la novela también deriva de una frase irlandesa, *Snámh dá Én*, que hace referencia a un lugar geográfico cerca del río Shannon por el centro del país. Este lugar cobra especial relevancia ya que es visitado por un personaje de la novela, el rey Sweeney. Entonces, en ambas producciones textuales, se ve cómo aflora el resto idiomático que toma forma bajo la mutación de la lengua aceptada y en circulación.

Tal como afirma Susan Morrison, “The residual can manifest itself by being incorporated into the dominant culture or can stand in an alternative or oppositional relationship to the dominant culture” (2015:60). O'Nolan, de esta manera, pone en juego este carácter residual que tiene el irlandés al incorporar diferentes aspectos de la lengua materna relegada y hacerlas dialogar, en sus escritos, con la lengua dominante.

La anglicanización de nombres irlandeses no es el único vestigio que deja O'Nolan de su lengua materna; más bien, todo lo contrario. En *Cruiskeen Lawn* se puede leer una prosa que hace una referencia directa a un uso particular del lenguaje. Es decir, una forma discursiva que se aleja de un inglés estándar y simula una oralidad cotidiana: “at the structural level, writing speech means representing the syntax of orality, i.e., its pragmatic context of utterance, vocabulary and rhetorical style” (Coulouma, 2015: 28). Son frecuentes, en *Cruiskeen Lawn*, entre tantos otros, los usos de *me* en vez de *my* o *be* en vez de *by*. Este gesto de plasmar las particularidades de la oralidad revela un interés por destacar un uso disímil que emerge, fonéticamente y rítmicamente, del irlandés desplazado. En palabras de Coulouma:

Most of O'Brien's characters are phonetically at odds with the language they speak. Their dialect, accent and register of speech betray their ethnic, geographic and social inferiority to the colonial norm, revealing a radical inadequacy: their organs of speech are not meant for Standard English (2015:134).

A saber, la columna del día 18 de junio de 1943 reproduce una suerte de conversación en una parada de autobús. Hay dos voces que dialogan: una en forma de subtítulos con un tono categórico y otra respondiendo y relatando un suceso del orden de lo anecdótico, refiriéndose a uno de los personajes estelares de la columna –The Brother–. Se lee: “What’s the book, says I. It’s be Sir James Johns says the brother without liftin the head. And what’s the book about, says I” (2016:31). Nótese, en este pequeño fragmento, la posición del verbo ante el sujeto, el uso de *be* y, a su vez, la falta de la letra *g* en *liftin*.

En *At Swim-Two-Birds* también se plasma, aunque con menor regularidad, este uso particular de la oralidad en la escritura. Se lee, principalmente, en el personaje de Good Fairy pero, también, este uso se encuentra diseminado a lo largo de distintos episodios que ocurren en la novela. Por ejemplo: “The name or title of the pome I am about to recite, gentlemen, said Shanahan [...] is a pome by the name of the Workman’s Friend” (2001:76). El uso de *pome*, en este ejemplo en particular, refleja una desfiguración de la palabra estándar *poem* y un

acercamiento al registro oral que está ligado íntimamente con lo que este *pome* refiere: algo cercano al pueblo irlandés, es decir, una pinta de cerveza. Este ejemplo, entonces, muestra un gesto idiomático estrechamente unido a uno narrativo, mientras que en *Cruiskeen Lawn* se aprecia la reproducción de un registro oral cotidiano. Lo oral respondería, entonces, al resto irlandés que perdura en los distintos personajes de O'Nolan que se encuentran ajenos no solo al registro de lo escrito sino, a su vez, al inglés estándar, lengua aún persistente en el escenario poscolonial.

Tal como sostiene George Steiner, “Grammatical conventions are changed under pressure of idiomatic use or by cultural ordinance” (1976:18). De esta manera, esta disputa en el umbral irlandés/inglés yace no solo en la naturalidad de la coexistencia sino, como se mencionó anteriormente, ante la presión cultural y social. Los pasajes de *Cruiskeen Lawn* y de *At Swim-Two-Birds* citados anteriormente, entonces, reflejan esta simultaneidad idiomática; el inherente escape del resto de lo propio ante la fuerza tipificadora del inglés. Entonces, se vislumbra una coexistencia entre ambos idiomas y, podría sostenerse, tal como hace Derrida, que existe “la posibilidad de que en un texto las lenguas se impliquen en un número mayor de dos” (1985:5).

Incluso, esta forma discursiva que alude a la oralidad también va a ser utilizada por la voz narrativa de *Cruiskeen Lawn* para emular acentos particulares y, a partir de esto, retratar identidades específicas dentro del mundo irlandés. Por ejemplo, en una de las columnas recopiladas en *The Hair of the Dogma*, se lee: “If you are yourself even one-eighth a true Dublin Man, your reaction will be instantaneous. You will say: Pairdin?” (1977:15). Es entonces que el hombre dublinés se insertaría, también, en una esfera lingüística particular alejada del inglés estándar y constituido a partir de aquello que lo constituye en tanto hablante.⁶ Lo mismo va a suceder al hablar de otros hombres pertenecientes a otras zonas geográficas de Irlanda, como los hombres de Cork, los de Kerry y los de Belfast. De esta manera, el carácter moldea no solo la identidad de cierto sector territorial sino, también, su discurso, dialogando con las representaciones sociales, culturales y políticas que se le asignan. Como dice Trellis, personaje de *At Swim-Two-Birds*, “Everybody has a different face and a separate way of talking” (2001:146).

A su vez, en *At Swim-Two-Birds* la lengua también está ligada al tema de la identidad y la representación pero se mide en el grado de manejo del irlandés:

I don't know what you're saying, man. So you don't know your own language, says the head man. I do, says the sergeant, I know plenty of English. Your man then asks the sergeant his business in Irish and what he's doing there in the field at all. Speak English, says the sergeant (2001:86).

Aquí, el concepto de *own language* refleja una diferencia identitaria entre ambos personajes. Aún para hablantes de un mismo país, la referencia del *own language* muestra cómo el sargento adscribe a la lógica heredada del colonialismo –“I know plenty of English” – y cómo, cuando el head man habla en irlandés, el sargento llama a que adscriba a su discurso sin reparar que el inglés no es su *own language*.⁷

⁶ Expresiones como “Tell me, me good man” y “Sairtintly”.

⁷ Aquí resuena aquello que se lee en el primer cuento de O'Nolan, *Teacht agus Imtheacht Sheáin Bhuidhe: Iarsma an Bhéarla: Cuireadh ar Phlátaí Ceoil é!*⁷, donde se dice que a los niños no se les enseña inglés porque no tendría ninguna utilidad comunicativa ante el resto del mundo. Aquí se parodia aquello por lo cual se condena al irlandés, llevándolo al extremo en un escenario futurista.

Consecuentemente, tanto en *Cruiskeen Lawn* como en *At Swim-Two-Birds*, se ve como O’Nolan hace uso de este resto lingüístico, el irlandés, que persiste en los discursos de sus personajes; a medio camino entre la lengua dominante y la relegada. Esto se materializa en distintos mecanismos escriturarios que practica el autor: la anglicanización de términos, la grafía que emula una oralidad particular, y la unión con el discurso en tanto forma indentitaria. Aquí no solo se puede referir a la coexistencia de lenguas, tal como lo hace Derrida, sino que, a su vez, debería tenerse en cuenta que esta convivencia está permeada por una relación jerárquica, resto del dominio colonial.⁸ Este umbral lingüístico, entonces, materializa la crisis identitaria de la Irlanda poscolonial y, como afirma O’Nolan, “people cannot preserve a separate national entity without a distinct language but it is beyond dispute that Irish enshrines the national ethos and in a subtle way Irish persists very vigorously in English” (2016:283).

⁸ Coulouma refiere a esto con el término *Disglossia*.

Bibliografía

Coulouma, Flore. 2015. *Diglossia and the Linguistic Turn: Flann O'Brien's Philosophy of Language*. Dublin: Dalkey Archive Press.

Derrida, Jacques. 1985. "Des Tours de Babel" en *Difference in Translation*. Ithaca: Cornell University Press.

Kiberd, Declan. 1995. *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*. London: Vintage.

Morrison, Susan Signe. 2015. *The Literature of Waste: Material Ecopoetics and Ethical Matter*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

na gCopaleen, Myles. 2016. *The Best of Cruiskeen Lawn*. Dublín: The Irish Times Books.

na gCopaleen, Myles. 1977. *The Hair of the Dogma*. Londres: Grafton Books.

O'Brien, Flann. 2001. *At Swim-Two-Birds*. London: Penguin Books.

-. 2016. *The Best of Myles*. Londres: Harper Collins.

O'Neill, Jamie. 2003. Extracto editado "Introduction" en *The Various Lives of Keats and Chapman y The Brother*. Dublín: The Irish Times.

Steiner, George. 1976. *After Babel*. Nueva York: Oxford University Press.