

EN TIERRA DE NADIE

María Gaviña Costero
Universitat de València

Brian Friel es un dramaturgo nacido en 1929 en Omagh, Irlanda del Norte. Su madre procede de Donegal, en la República, pero él crece en la parte británica de la isla. Sus abuelos hablaban gaélico, en cambio él ya sólo domina el inglés, el idioma impuesto. Como otros autores que le precedieron, lucha por hacer suya una forma de expresión, la única que ahora tienen, y que no es la de sus raíces. Yeats sería uno de los pioneros en describir esta neurosis, en sus *Essays and Introductions* explica porqué “odiando” la tradición inglesa escribe en inglés: “... everything I love has come to me through English; my hatred tortures me with love, my love with hate (...) Gaelic is my national language, but it is not my mother tongue” (Yeats, 1961: 519-520). Superar la tentación de una vuelta atrás que no es posible, planteando la creación de un nuevo espacio de expresión para él y sus conciudadanos, va a ser el principal propósito de su teatro y de la compañía que fundara en 1980 junto al actor Stephen Rea: Field Day.

Autor de una treintena de obras teatrales, así como relatos y obras para radio y televisión, nuestro objeto de estudio va a ser una obra cuyo tema principal es precisamente ese lugar intermedio, esa tierra de nadie lingüística y cultural a la que Irlanda se verá abocada. Se trata de *Translations*, estrenada en Derry en 1980, primera obra de la compañía Field Day. En ella nos encontramos con una forma de vida que desaparece, y la dificultad de adaptarse a la impuesta. Friel, en sus anotaciones personales previas al estreno de la obra, nos da la clave:

The victims in this situation are the transitional generation. The old can retreat and find immunity in the past. The young acquire some facility with the new cultural implements. The in-between ages become lost, wandering around in a strange land. Strays (Friel, 1979:75).

La primera versión que se hizo de esta obra en nuestro país fue la de Josep Maria Balanyà, *Traduccions*, que presentó al concurso de traducciones “Josep

María de Sagarra”, en 1984. Pere Planella la estrena con el nombre de *Agur, Eire... agur* en 1988 en el Teatro Principal de San Sebastián, una traducción de Teresa Calo. La última versión sería la que la compañía Abbey Theatre de Dublín, dirigida por Ben Barnes y con el texto original en inglés, estrena en el Teatre Nacional de Catalunya de Barcelona en 2002.

1. ARGUMENTO

La obra nos sitúa en el condado de Donegal, en la costa noroeste de Irlanda, en un pueblo (inexistente en la realidad pero completamente verosímil) llamado Baile Beag. Nos encontramos en el año 1833, cuando por la Ordnance Survey los nombres en gaélico eran “traducidos” al inglés, para realizar un mapa de Irlanda que habría de utilizar el ejército en el futuro. En este pueblo hay una vieja escuela donde un maestro alcohólico y erudito, Hugh, da clases a los jóvenes y adultos interesados, ayudado por su hijo Manus. Los habitantes del pueblo sólo hablan gaélico, excepto el maestro y sus dos hijos, que conocen y pueden hablar el inglés.

Al pueblo, y a la escuela, llegan los zapadores ingleses: el capitán Lancey y el teniente Yolland, presentados por el hijo menor de Hugh: Owen, un joven que ha sido enrolado en Dublín, a donde había marchado hacía unos años.

El joven teniente Yolland se enamora del lugar, de su gente, de su idioma, y de Maire, una joven que pretende emigrar a los Estados Unidos pero que no conoce una palabra de inglés. Owen y Yolland trabajan juntos en la traducción de los distintos nombres: Owen explicando el origen de cada uno, y buscando posibles equivalencias en inglés, y Yolland encargado de la ortografía. Hugh, el viejo maestro, es consciente de que esto va a suponer el ocaso definitivo de la vieja y agonizante cultura gaélica. Pero también él debe adaptarse, y por tanto aspira a ocupar un puesto en la nueva escuela nacional que se va a abrir, y que impartirá todo en inglés.

El amor que surge entre Yolland y Maire, que llegan a encontrar un modo de comunicarse a pesar de hablar lenguas tan distintas, será el principio de la catástrofe: ambos salen juntos de un baile, y tras poner en escena una metáfora sobre la posibilidad de entendimiento entre dos culturas, Yolland desaparece. El público adivina que ha sido asesinado por los gemelos Donnelly, relacionados previamente con oscuras maniobras contra los ingleses. Manus, el hijo mayor, huye hacia el sur, temiendo que se le culpabilice por la desaparición del teniente, pues desde el principio sabemos de su amor por Maire. El capitán Lancey se dirige de nuevo a los alumnos de la escuela, esta vez para que informen a todo el pueblo de las medidas punitivas que va a adoptar si Yolland no aparece: disparar contra el ganado, quemar cosechas y casas...

Al final de la obra, mientras el pueblo se prepara para defenderse, Owen reniega de sus ideas previas sobre modernizarse a costa de perder los propios orígenes. Es el viejo maestro quien, a pesar de su embriaguez, nos presenta lúcidamente el paralelismo de la historia de Irlanda con la de otra vieja ciudad/cultura: Cartago, vencida por los más incultos romanos. No obstante, él sí es capaz de reconocer la necesidad de adaptarse a esta nueva cultura colonizadora.

Es ésta una obra sobre el lenguaje y su relación con el poder: dominar o no una lengua, la violencia mediante el lenguaje, el idioma de los políticos, militares, etc. Así es como la define su autor:

I don't want to write a play about Irish peasants being suppressed by English sappers. I don't want to write a threnody on the death of the Irish language... The play has to do with language and only language. And if it becomes overwhelmed by that political element, it is lost (Friel, 1979: 75).

Precisamente por ser éste el tema principal, Friel lo utilizará como principal artificio. El autor norirlandés se caracteriza por experimentar con distintos acercamientos formales en cada obra, aunque siempre el tema dictará la forma. Por ello aquí se utilizan varias lenguas: latín, griego, gaélico, y por supuesto el inglés. Los personajes pueden dialogar entre ellos en latín, o recitar fragmentos en griego. Y como otra vuelta de tuerca, el inglés hace las funciones de las dos lenguas principales (inglés y gaélico): los personajes hablan todos en inglés, pero no se entienden. El público debe aceptar la convención, y al mismo tiempo adquiere conciencia de las dificultades en la comunicación: republicanos y unionistas en la Irlanda del Norte actual hablan la misma lengua, pero tampoco se entienden; utilizan el mismo vocabulario, pero le asignan diferente significados. La capacidad expresiva de este artificio trasciende la situación de la obra y su escenario, y se presenta como una metáfora de uno de los mayores problemas del ser humano: su incomunicación.

Pero es sobre todo un estudio sobre el choque cultural y sus consecuencias. Robert Welch (1993: 145) nos previene contra una lectura demagógica:

Far from being a lament for the disappearance of the Irish language, *Translations* embodies an awareness of cultural differences, and the tragedies and violence they generate. It is an unsentimental analysis of the politics of language.

2. MODUS OPERANDI IMPERIALISTA

En la obra observamos las estrategias que todo poder colonial emplea para imponer su lengua: aunque la elaboración del mapa es la metáfora principal

aquí, se nos mostrarán dos instrumentos más poderosos: la educación y la economía.

El mapa, y el ejército que lo lleva a cabo, son una imagen efectiva de la forma de actuar del Imperio. Por razones de estrategia se hace necesario traducir unos nombres que han existido siempre. Para Friel, como expresa a través del maestro: “Words are signals, counters...”¹. Pero al mismo tiempo, como va demostrando en cada topónimo que Owen y Yolland traducen, no se puede sustituir un nombre sin cambiar su realidad. Yolland es consciente de ello, como muestra su preocupación por lo que están acometiendo: “Something is being eroded” (420). Deane interpreta las palabras del teniente:

There is in the original name or text something which will not carry over, something that is untranslatable precisely because it is original. (...) Translation is an act of obliteration (...) What has been renamed and mapped is a mutilated version of what was. Everything essential has been lost in the translation (Deane, 1993: 107).

Cada topónimo tiene siempre una historia detrás. “Bun na hAbbann” significa desembocadura del río en gaélico, como no hay ninguna palabra que se asemeje en sonido y significado, deciden traducirlo como “Burnfoot”. O “Tobair Vree”, El pozo de Brian, un topónimo derivado de una vieja leyenda que ya sólo Owen recuerda, y aunque sea él quien más empeño ponga en sustituirlo, el teniente se siente incapaz de hacerlo:

OWEN: Do we scrap Tobair Vree altogether and call it –what?– The Cross? Crossroads? Or do we keep piety with a man long dead, long forgotten, his name ‘eroded’ beyond recognition, whose trivial little story nobody in the parish remembers?

YOLLAND: Except you.

OWEN: I’ve left here.

YOLLAND: You remember it (420, 421).

La elaboración del mapa se presenta como una evidente violencia contra la lengua gaélica, pero hay otros métodos más sutiles y mucho más efectivos en la definitiva erradicación del idioma. Como se encargará de hacer notar el historiador Sean Connolly en una crítica sobre esta obra que, paradójicamente, termina por dar la razón al dramaturgo:

¹Brian, F. (1996 [1981]). “Translations”. *Brian Friel: Plays One*. Londres: Faber and Faber: 419. Esta será la obra utilizada aquí, a partir de ahora sólo se citará la página.

His interpretation of linguistic change in early nineteenth-century Ireland is thus quite unambiguous: the Irish language declines because it is crushed by agencies of the British state, backed up where necessary by military force (...) Yet few historians working in the field would today explain the decline of the Irish language in such terms. From one point of view, it is true, Gaelic language and culture had been in decline ever since the native aristocracy and landed gentry (...) had been dispossessed and broken as a social class. But the decisive period in the decline of Irish as the spoken language of ordinary people came much later, in the early and mid-nineteenth century. (...) The most straightforward explanation for this rapid fall may be found, not in official policies of cultural imperialism, but in processes of economic and social change (Connolly, 1993: 150).

La base para criticar la obra pierde toda firmeza en la explicación que hace posteriormente. A Connolly no le parece correcta la versión de Friel de que el gaélico es sustituido por el inglés como una imposición británica, y no obstante reconoce que cuando la clase social dirigente pierde todas las batallas frente a los ingleses y se descompone empieza la desaparición del gaélico (como lengua oficial y literaria).

La nueva ley de educación, un avance social en la metrópoli, al hacer obligatoria y gratuita la escolarización infantil en inglés, está haciendo mucha más fuerza en la eclosión de la cultura gaélica que cualquier ley militar. Friel, maestro e hijo de maestro, nos muestra toda la acción en una típica escuela irlandesa: una “*hedge-school*”, localizada en un granero prestado por algún campesino, con un maestro versado en la cultura clásica que enseña a sus alumnos de todas las edades las matemáticas junto al latín y el griego, que cobra en especies y cuando le pagan. Este tipo de escuela desaparece con la nueva ley, y van a construirse las National Schools, donde los niños van a recibir la educación única y exclusivamente a través del inglés. Este nuevo sistema educativo enseña a las jóvenes generaciones a despreciar su lengua madre puesto que el saber y la cultura se transmiten en inglés, y al mismo tiempo las hace analfabetas en ella, pues desaparece todo rastro de gaélico de sus textos.

El factor económico (el comercio y la emigración) va a ser, junto al educativo, la mejor manera de imponer el inglés. Como Hugh, con sorna, hace notar: cuando el capitán se extraña de que no hablen inglés, le explica que algunos lo hacen: “on occasion –outside the parish of course– and then usually for the purposes of commerce, a use to which his tongue seemed particularly suited” (399).

Maire desde el principio insiste en aprender inglés, y no latín o griego, porque va a emigrar a los EEUU, como hiciera una enorme cantidad de irlandeses. El hambre que produce la colonización, que impide a los campesinos

cultivar para sí nada que no sea la patata (ya que ésta crece en la peor tierra, y la productiva es destinada a los cultivos para exportar), convierte en terrible la epidemia de este tubérculo, la “Potato Famine” que los visita de forma cíclica, y que es la causante principal de la diáspora irlandesa. Esa amenaza constante que irrita a Maire: “Sweet smell! Sweet smell! Every year at this time somebody comes back with stories of the sweet smell” (395). Así, la emigración indirectamente causada por la colonización inglesa, es uno de los principales motivos de abandono del gaélico.

3. EVOLUCIÓN DE LA CULTURA GAÉLICA: RESPUESTAS

Nos encontramos en la fase agónica de esta cultura. La cita de Hugh al final, del principio de la Eneida, sobre cómo la ciudad de Cartago será derruida y vencida por los hijos de Roma es, además del reconocimiento de la muerte de la antigua civilización a manos de la nueva, un recordatorio de que eso es ya también agua pasada. Utiliza una obra clásica en una lengua muerta como espejo de la propia. El latín y griego que se aprenden en la escuela junto al gaélico, no son sólo una muestra de erudición de este tipo de maestro, sino, sobre todo, un reconocimiento del estado de esta lengua, ya hermanada con las otras lenguas muertas, tal y como dice Hugh: “our own culture and the classical tongues made a happier conjugation” (399). No va a servir para comunicarse en la nueva sociedad derivada del colonialismo, como él sabe muy bien, por ello hay que aprender de nuevo dónde se vive.

Ante esta situación de transformación lingüística y cultural tenemos distintas respuestas, representadas por los diversos personajes de ambos bandos. A un lado y otro, claramente distanciados por su condición de opresor y oprimido, se encuentran el ejército del Imperio y los habitantes de Baile Beg. El capitán Lancey, que sólo habla inglés, es el enemigo a quien resulta fácil odiar porque impone la lengua. Por este motivo es el menos efectivo, ya que su acción produce la esperada y violenta reacción de los nativos. Cuando Yolland desaparece y ordena quemar cosechas y casas si no obtiene información, la respuesta es el incendio provocado en su propio campamento. Para J. H. Andrews, el autor del estudio histórico de la Ordnance Survey en el que se inspira la obra, este personaje: “stands for a particular tradition of British military administration, visible as far back as the wars of Elizabeth and Cromwell, and as recently as the current troubles in Northern Ireland” (Andrews, 1983: 120). La cara dura de la colonización, objetivo del odio, como le dice Manus a Yolland cuando comprueba el deseo de integración de éste: “I understand the Lanceys perfectly but people like you puzzle me” (412).

Frente a este extremo tenemos al nacionalismo irlandés más beligerante, representado aquí por los gemelos Donelly, enigmáticos personajes que suponemos responsables de la desaparición de Yolland. La violencia es ejercida contra el más inocente, para evitar la identificación del público con este método, y para mostrar un nuevo ejemplo del canibalismo siempre presente en la historia de esta isla. En este sentido ya nos avisa el crítico Maxwell en su comentario sobre *The Gentle Island*: “Ireland has been historically, and is, a violent land” (Maxwell, 1973: 99).

Sin necesidad de apoyar la causa violenta, pero también en este extremo más intolerante, tenemos a Manus, ejemplo del nacionalismo irlandés más tradicional, que no admite ningún tipo de cesión al colonizador. Se niega a hablar inglés con Yolland o los demás soldados aunque lo conoce, y le resulta muy difícil aceptar posturas diferentes a los estereotipos. A pesar de que las “hedge-school” están en franca decadencia, acepta un trabajo como maestro en una de ellas, en una de las islas más pequeñas y remotas de Donegal, al revés que su padre. Es muy sintomático que su final sea huir, en vez de afrontar una situación que no ha provocado él. Para Friel es el nacionalismo inoperante que imposibilita la negociación y el avance en Irlanda, impide la superación de la pérdida adoptando una nueva cultura híbrida.

En tierras intermedias tenemos varias posibilidades. Una obra que intenta explicar el problema norirlandés alejándose de la demagogia como es ésta, hace protagonistas precisamente a estos personajes intermedios: Yolland y Owen; Hugh y Maire.

Yolland, que pertenece a los invasores y sólo habla inglés, es pacífico y está enamorado de esta tierra y de su gente, hasta el punto de que quiere quedarse allí para siempre, siendo uno más. Pero es muy consciente de que su integración nunca va a ser total:

Even if I did speak Irish I'd always be an outsider here, wouldn't I? I may learn the password but the language of the tribe will always elude me, won't it? The private core will always be... hermetic, won't it? (416)

Es un idealista, que llega convencido de la importancia de la “estandarización” de los topónimos, tal y como se explica a la población desde el poder, para luego adquirir conciencia del daño que están infligiendo al idioma y cultura autóctonos. Es él quien le hace ver a Owen la hipocresía del término y la realidad de su misión:

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 standardizing those names as accurately and as sensitive as we can.

YOLLAND: Something is being eroded. (420)

Con personas como él, nos está diciendo el autor, es posible el entendimiento. Por ello tiene que ser él la víctima de la violencia irlandesa, para que desaparezca esta posibilidad. Además, su relación con Maire es un insulto a la tribu. El futuro de Irlanda, y trasladado al Ulster actual, el fin de la violencia, va a depender de una generación híbrida que surja de la unión de los Yolland y las Maire. Por ello van a ser los más castigados por su propia gente, como Friel muestra en otras obras suyas².

Owen, del otro lado, es también un idealista, pero no tan astuto. Reconoce demasiado tarde el daño que están haciendo. Desde el principio se presenta como pragmático, por ello habla en inglés y ayuda a los colonizadores en esta elaboración, creyendo ilusoriamente que hace un bien a su gente. Está tan convencido de que la lengua no importa que, aunque los ingleses le llaman Roland por error, no les corrige porque, como le explica a Manus que le considera un traidor y un vendido: “Owen –Roland– what the hell. It's only a name. It's the same me, isn't it? Well, isn't it?” (408). Por eso es el traductor.

Al final de la obra, tras la desaparición de Yolland y la violencia ejercida por el capitán Lancey, comprende que no todo se puede traducir: las amenazas que el capitán le ordena comunicar llegan transformadas a sus compatriotas, y el mapa que ha estado elaborando queda abandonado en el suelo.

Maire representa la nueva generación, aunque su idioma sigue siendo gaélico, intuye que necesita el inglés: “We should all be learning to speak English”, y cita al político nacionalista del momento, Daniel O'Connell: “‘The old language is a barrier to modern progress'. (...) And he's right. I don't want Greek. I don't want Latin. I want English” (400). Tampoco tiene reparos en unirse a un integrante del pueblo invasor, porque no ve a Yolland como tal. Juntos, cada uno en su lengua, van a poder acercarse a esa tierra intermedia, descrita como a “vaguely ‘outside’ area” (426) en las acotaciones. Partiendo de lo que conocen íntimamente, llegarán a un lugar común a ambos.

Ella y Hugh representan la adaptación al nuevo medio, Maire de forma instintiva, el viejo y alcohólico maestro gracias a su vasta cultura y su experiencia.

A través de Hugh oímos la voz autoral. Gran parte de sus intervenciones acerca del lenguaje son paráfrasis de textos extraídos del libro de George Stei-

²En este sentido no debemos olvidar la coincidencia temática con los “bog poems” del poeta Seamus Heaney que aparecen en *North*.

ner *After Babel*, en el cual postula, entre otras cosas, la imposibilidad de traducir realmente de una lengua a otra, pues, como explica Hugh a Maire cuando acepta darle clases de inglés al final de la obra: “I will provide you with the available words and the available grammar. But will that help you to interpret between privacies? I have no idea” (446).

Sabe el final que le espera a su idioma y su cultura, a pesar del gran amor que les profesa:

A rich language. A rich literature. You’ll find, sir, that certain cultures expend on their vocabularies and syntax acquisitive energies and ostentations entirely lacking in their material lives. I suppose you could call us a spiritual people. (...) Yes, it is a rich language, Lieutenant, full of the mythologies of fantasy and hope and self-deception – a syntax opulent with tomorrows. It is our response to mud cabins and a diet of potatoes. (418)

Pero, consciente de la fase agónica en la que se encuentra, no duda en adaptarse a lo nuevo, sin renegar de su origen. Es él, cuando Owen renuncia a ayudar a los ingleses, quien le hace ver (en referencia a los topónimos traducidos) que ya no hay vuelta atrás: “We must learn where we live. We must learn to make them our own. We must make them our new home” (444), y le advierte sobre el peligro de anclarse en el pasado:

It is not the literal past, the “facts” of history, that shape us, but images of the past embodied in language (...). We must never cease renewing those images; because once we do, we fossilize. (...) Take care, Owen. To remember everything is a form of madness. (445)

Consciente de todo, sabe incluso que el proceso de aprender a vivir en una nueva cultura en ningún caso va a ser una solución fácil: “My friend, confusion is not an ignoble condition” (446).

Por último tenemos dos personajes que quedarán vagando en tierra de nadie: Jimmy Jack, el niño prodigio, un viejo soltero harapiento y sucio que lee en latín y griego con toda fluidez. Su arraigo en la cultura clásica que conoce es tan completo que pierde el contacto con la realidad. Al final de la obra explica a Hugh que va a casarse con Palas Atenea. Irónicamente, será él quien dé a Maire la clave del problema de cruzar la frontera:

And the word ‘exogamein’ means to marry outside the tribe. And you don’t cross those borders casually – both sides get very angry. Now, the problem is this: Is Athene sufficiently mortal or am I sufficiently godlike for the marriage to be acceptable to her people and to my people? (446)

El otro personaje que pierde su capacidad de comunicación es Sarah. Al principio de la obra esta chica que sólo se comunicaba por gestos está aprendiendo a hablar. Manus le enseña a enunciarse: puede decir su nombre y procedencia, tiene una identidad en gaélico. Al final, tras la desaparición de Yolland y el principio de la violencia por parte del ejército inglés, pierde el habla por lo que no puede responder a las preguntas del capitán sobre su nombre:

LANCEY: (...) Who are you? Name!
(Sarah's mouth opens and shuts, opens and shuts. Her face becomes contorted.)
 (...)

 OWEN: Go on, Sarah. You can tell him.
(But Sarah cannot. And she knows she cannot. She closes her mouth. Her head goes down.) (440)

Sarah no puede nombrarse, deambulará patéticamente entre ambos mundos.

Esta obra, la de temática más lingüística de todas, es también, junto a *Dancing at Lughnasa*, la más aplaudida por la crítica. Seamus Deane la considera esperanzadora, pese a la tragedia que relata. Aunque el tema central sea, según él, el fracaso lingüístico y político, hay posibilidades de un renacimiento precisamente en ese fracaso:

Paradoxically, although his theme is failure, linguistic and political, the fact that the play has been written is itself an indication of the success of the imagination in dealing with everything that seems opposed to its survival. (...) Language lost in this fashion is also language rediscovered in such a way that the sense of loss has been overcome. (Deane, 1996: 22)

Es ya un clásico en lengua inglesa y no resulta difícil entender el porqué. Desde diferentes perspectivas se estudia un proceso que han padecido todos los pueblos, antes o después, en su historia. El autor lo muestra, pero no ofrece soluciones porque no las tiene: esboza lo que cree que podría ser el camino hacia adelante, después de tanta lucha infructuosa y de constatar que el tiempo siempre avanza, y no hay un pasado al que volver.

Nuestros personajes, incluso los invasores, son ya exiliados, por ello un sentimiento de nostalgia empaña toda la obra. El proceso, la partida, había comenzado antes de ellos, aunque ahora parece el viaje más rápido. Unos más que otros, están ya lejos del antiguo hogar, de la Irlanda gaélica, que es tierra quemada, inexistente más que en la memoria, y ésta, como bien nos dice Hugh, se va conformando a cada momento.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrews, J. H. *et alii* (1983). "Translations and a Paper Landscape: Between fiction and history". *Crane Bag* 7(2): 118-24.
- Connolly, S. (1993). "Translating History: Brian Friel and the Irish Past". In: Peacock, A. (ed.) (1993): 149-163.
- Deane, S. (1993). "Brian Friel: the Name of the Game". In: Peacock, A. (ed.) (1993): 103-112.
- Deane, S. (1996 [1984]). "Introduction". In: Friel, B. (1996): 11-22.
- Friel, B. (1996 [1984]). "Translations", *Brian Friel: Plays One*. Londres: Faber and Faber: 377-447.
- Friel, B. (1979). "Extracts from a Sporadic Diary". In: Murray, C. (ed.) (1999): 73-78.
- Maxwell, D. (1973). *Brian Friel*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Murray, C. (ed.) (1999). *Brian Friel. Essays, Diaries, Interviews: 1964-1999*. Londres: Faber and Faber.
- Peacock, A. (ed.) (1993). *The Achievement of Brian Friel*. Gerrards Cross: Colin Smythe.
- Welch, R. (1993). "'Isn't this your job? - To translate?': Brian Friel's Languages". In: Peacock, A. (ed.) (1993): 134-148.
- Yeats, W. B. (1961). *Essays and Introductions*. Londres: Macmillan.

BIBLIOGRAFÍA DE INTERÉS SOBRE EL TEMA

- Andrews, E. (1995). *The Art of Brian Friel*. Hampshire: Macmillan Press.
- Andrews, J. H. (1975). *A Paper Landscape: The Ordnance Survey in Nineteenth-Century Ireland*. Oxford: Oxford University Press.
- Bramsback, B. & H. Croghan (1988). *Anglo-Irish and Irish Literature: Aspects of Language and Culture*. Uppsala: Uppsala University Press.
- Connolly, S. (1987). "Dreaming History: Brian Friel's Translations". *Theatre Ireland* 13: 42-43.
- Dantanus, U. (1988). *Brian Friel: a Study*. Londres: Faber and Faber.
- Delaney, P. (ed.) (2003). *Brian Friel in Conversation*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Jones, N. (2000). *A Faber Critical Guide: Brian Friel*. Londres: Faber and Faber.
- Lernout, G. (ed.) (1991). *The Crows Behind the Plough. History and Violence in Anglo-Irish Poetry and Drama*. Amsterdam: Rodopi.
- McGrath, F. C. (1990). "Brian Friel and the Politics of the Anglo-Irish Language". *Colby Library Quarterly* 26(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(3): 164-74.
- O'Brian, G. (1995). *Brian Friel: a Reference Guide (1962-1992)*. Nueva York: G. K. Hall & Co.
- Pine, R. (1999). *The Diviner: the Art of Brian Friel*. Dublin: University College Dublin Press.
- Steiner, G. (1975). *After Babel*. Oxford: Oxford University Press.
- Unwin, S. & C. Woddis (2001). *A Pocket Guide to 20th Century Drama*. Londres: Faber and Faber.
- Zach, W. (1989). "Brian Friel's *Translations*: National and Universal Dimensions". In: Wall, R. (ed.). *Medieval and Modern Ireland*. Gerrards Cross: Colin Smythe.