



UNIVERSIDAD PONTIFICIA COMILLAS

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Grado en Traducción e Interpretación

Trabajo de Fin de Grado

La importancia de la presencia del traductor en la creación teatral. Estudio sobre la adaptación de Álex Rigola de *Largo viaje hacia la noche*

Irene Maseda Martín

Directora: Carmen Francí Ventosa

Madrid, abril de 2015

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
ESTADO DE LA CUESTIÓN	5
Traducción teatral	5
Estudios previos: el traductor en la creación teatral	7
Eugene O’Neill	10
Largo viaje hacia la noche (Long Day’s Journey into Night)	13
Adaptación de Álex Rigola	15
<i>Largo viaje hacia la noche</i>, traducción de Ana Antón-Pacheco	16
MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA	17
Procesos de la traducción para la escena según Patrice Pavis	17
La serie de concreciones de Pavis	18
La traducción como «puesta en juego» de Pavis	20
Estrategias pragmáticas de Chesterman	21
Clasificación de los culturemas según Molina Martínez	23
ANÁLISIS	25
Análisis comparativo	25
Referencias religiosas	25
Unidades de medida.....	29
Eliminación de personajes	31
Lenguaje vulgar	37
Enfermedades	41
Referencias geográficas	42
Trato.....	44
Nombres.....	46
CONCLUSIÓN	51
BIBLIOGRAFÍA	52
ANEXO 1	55
Estrategias pragmáticas de Chesterman	55
Filtro cultural	55

Cambios en explícito	59
Cambios de información.....	61
Cambios interpersonales.....	64
Cambios en el trato	66
Cambios de coherencia.....	67
Traducción parcial	71
Cambios en transparencia.....	76
Cambios de redacción.....	77
Otros	79
ANEXO 2.....	80
Culturemas de Molina Martínez.....	80
Medio natural.....	80
Patrimonio cultural	86
Cultura social.....	93
Cultura lingüística.....	98

INTRODUCCIÓN

La traducción teatral rebasa los límites de la traducción literaria, y por lo tanto, debe llevarse a cabo de forma distinta. Este constituye el supuesto principal en el que se apoya nuestro trabajo, pues consideramos que, mientras que el traductor literario conoce el texto de origen y este resulta el único elemento fuente del que ha de partir, el traductor teatral no conoce la puesta en escena original, efímera y propia a la cultura correspondiente al momento y lugar en los que se representa. Por lo tanto, traducir la representación de origen a la lengua meta supone una gran dificultad que diferencia la traducción de teatro de cualquier otro tipo de traducción, puesto que el traslado de una cultura a otra ha de llevarse a cabo tanto en las palabras como en los gestos.

En este contexto se enmarca el presente estudio sobre la adaptación de Álex Rigola de la obra *Largo viaje hacia la noche*, una versión actualizada de la obra de Eugene O'Neill. A nuestro juicio, resulta especialmente interesante analizar este caso concreto, puesto que no solo se traduce a una lengua y una cultura diferentes, y de un plano lingüístico a uno físico, sino que el proceso de adaptación correspondiente implica también el traslado de una época a otra.

Dicha distancia temporal entre el desarrollo de la versión de origen y la adaptación supone una cuestión primordial para nuestro estudio, puesto que, de acuerdo con la Escuela de la Manipulación, la traducción meta varía constantemente con el tiempo conforme van cambiando las convenciones sociales y la cultura de la audiencia frente a la que se representa. Los gestos, la manera de entender el texto y la puesta en escena varían de acuerdo a la cultura en la que se lleva a cabo la representación. Es decir, la traducción meta se modifica en función de la audiencia meta, pues el contexto afecta a la traducción (Bassnett, 1998).

Dado que la adaptación se basa en la traducción de Ana Antón-Pacheco, pretendemos determinar de qué manera la adaptación amplía y reduce la traducción en papel. Asimismo, nos gustaría advertir si la adaptación transmite las mismas ideas que el original o si hay conceptos significativos que se pierden en la adaptación.

El objetivo último de nuestro trabajo consiste en fundamentarnos en el presente estudio con el propósito de reflexionar sobre el papel del traductor en la creación teatral.

Nos interesa saber si esta investigación podría apuntar a una forma de trabajo colaborativa entre el traductor teatral y otros profesionales del teatro.

Con este fin, dividimos el trabajo en cuatro partes. En primer lugar, se describirán algunos estudios previos que se han realizado tanto en materia de traducción teatral, como sobre el papel del traductor en esta especialidad. También expondremos una breve biografía del autor de la obra que nos ocupa, así como un comentario sobre cada una de las versiones con las que trabajamos.

En segundo lugar, se presenta la base teórica que explica la concepción de traducción teatral en la que se apoya el presente trabajo. Además, explicaremos los parámetros que utilizaremos para realizar el cotejo entre las tres versiones de la obra.

El tercer capítulo corresponde al análisis, en el que elaboraremos una clasificación propia de los aspectos que más modificaciones han sufrido en la adaptación y se señalarán las posibles razones por las que se han podido seguir las correspondientes estrategias de adaptación. También interpretaremos cómo han influido estos cambios al carácter de la adaptación.

El último capítulo consistirá en las conclusiones obtenidas a partir del análisis realizado. Además, se sugerirá un modelo ideal para la práctica de la traducción teatral.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Traducción teatral

La traducción teatral supone una de las áreas de la traducción sobre la que menos se ha investigado a causa de la compleja relación entre la dimensión escrita del texto y su puesta en escena, como advierte Bassnett (1991, p.99). No obstante, existe un debate sobre la función que debe desempeñar el traductor en esta especialidad. Por un lado, distinguimos la corriente que considera que el trabajo del traductor se halla desvinculado de la puesta en escena y que son los directores quienes deciden sobre ella de manera independiente.

Por otro lado, se encuentran aquellos que defienden que la traducción teatral contiene intrínseca la puesta en escena y que cada traducción está destinada a una puesta en escena particular. Esta segunda corriente también sostiene que los textos teatrales no se pueden traducir igual que el resto de los textos literarios, pues el texto

teatral solo se completa cuando se representa en el escenario.

Bassnett (2014) afirma que resulta imposible diferenciar el texto escrito de la actuación teatral, porque solo la unión de ambos elementos conforman el teatro. Sin embargo, más adelante cambiaría de opinión y declararía en *Translating for the Theatre-Textual Complexities* (1990) y *Translating for the Theatre: The Case Against Performability* (1991) que el traductor debe centrarse únicamente en el texto escrito.

En este trabajo, defendemos la segunda de las corrientes expuestas y coincidimos con Patrice Pavis (1989) en que la traducción de teatro va más allá de la traducción del texto, pues la traducción tiene lugar en la representación de la escena.

A nuestro juicio, el texto es solo uno de los elementos de la representación que se combina con la dimensión extra textual del teatro y, por consiguiente, entendemos que no debe existir una diferencia entre el teatro escrito para ser leído y publicado y el escrito para ser representado, sino que, ya se trate del texto original o del texto meta, el teatro escrito debe buscar realizar ambos fines. El objetivo último de la obra de teatro es ser representada sobre el escenario frente una audiencia meta, y, al mismo tiempo, el público meta ha de tener la opción de leer la obra si así lo desea, igual que lee novelas o poesía. Observamos así que estas dos finalidades del texto no son excluyentes, sino complementarias.

Snell-Hornby (1997) señala que la traducción teatral no puede reducirse a la mera traducción lingüística del texto original, sino que hay que tener en cuenta que la traducción teatral depende de aspectos extra textuales. El lenguaje verbal de la obra, es decir, el texto original, está supeditado a las acciones no verbales. Entendemos aquí las acciones no verbales como los gestos, las palabras de los actores o los elementos escénicos.

También Alinne Balduino P. Fernandes (2010) afirma que la traducción teatral va más allá de la traducción lingüística. Según la autora, la traducción de teatro consiste en hacer llegar el mundo creado sobre el escenario a los espectadores y conducirlos a él. Más que trasladar una cultura a otra, un mundo a otro, la obra teatral traducida supone una fusión de elementos culturales que deriva en la creación de un nuevo mundo.

Debido a las singularidades de la traducción teatral, las estrategias que emplea el

traductor de teatro no pueden ser las mismas que las que pone en práctica el traductor de otros géneros literarios, quien no tiene que tener en cuenta la dimensión física que caracteriza al teatro.

El traductor es, junto con el director, los actores, los técnicos de iluminación, de sonido, y de más profesionales del teatro, uno de los responsables de la creación del nuevo mundo que describe Balduino P. Fernandes (2010), puesto que toma decisiones que pueden alterar, en cierto grado, el texto meta, como por ejemplo, darle más o menos importancia a ciertos aspectos, diálogos, personajes, elementos del decorado o incluso modificar el orden en el que aparecen algunos pasajes.

También se podría entender la traducción teatral como la recreación de la obra conforme a las necesidades de la audiencia meta, quien recibe en última instancia el texto escrito a través de la representación. Como afirma Johnston (1996), el texto original ha sido producido en y para una cultura determinada, y el traductor tiene que conseguir que una cultura diferente reciba la misma obra.

Con el objetivo de que el traductor sea capaz de solventar, en la medida de lo posible, las dificultades que presenta la traducción teatral y que consiga ir más allá de la traducción lingüística del texto original, proponemos que el traductor intervenga en el proceso de creación teatral para así poder participar en la recreación de la obra, integrar el texto escrito en la dimensión física del teatro e incluso incorporar aportaciones del director y los actores. Creemos que, mediante esta metodología, el traductor obtendría mejores resultados en el complicado proceso de la traducción para teatro y lograría que el texto original alcanzara con éxito su fin último: la representación de la obra original frente a una audiencia en la cultura y la lengua meta.

Estudios previos: el traductor en la creación teatral

Como ya hemos explicado en el capítulo anterior, la traducción teatral representa uno de los campos de la traducción sobre los que menos se ha investigado. Dentro de la traducción de teatro, la presencia del traductor en el proceso de la creación teatral, tema que aborda este trabajo, resulta asimismo una de las materias menos estudiadas, pues la mayoría de las publicaciones sobre traducción de teatro adoptan otro tipo de enfoques más descriptivos o analizan problemas lingüísticos que hayan podido surgir al traducir ciertas obras. No obstante, describiremos a continuación algunas de las investigaciones

más relevantes que tratan el papel del traductor dentro de la producción teatral y que nos han servido de apoyo a la hora de redactar nuestros propios planteamientos.

Cabe destacar el artículo *The manipulation of literature: studies in literary translation* de Susan Bassnett, publicado por primera vez en 1985, en el que la autora describe cinco estrategias que puede adoptar el traductor teatral:

1. El texto teatral se traduce como si se tratara de un simple texto literario.
2. El contexto cultural de la lengua de partida sirve de marco significativo al texto traducido.
3. Se intenta traducir la teatralidad del texto.
4. Se traduce el teatro en verso en otra forma alternativa.
5. Se procede a la traducción en equipo (traductor, director, actores), es decir, la traducción cooperativa.

En este apartado nos explicaremos la quinta estrategia, pues es la que compete a la temática del presente trabajo. La traducción cooperativa se presenta como un indicio del procedimiento que defendemos en este trabajo, pues ya desde los años ochenta se plantea la colaboración del traductor con otros profesionales del teatro. Bassnett (2014) afirma que, gracias a que en la traducción cooperativa el traductor no solo forma parte de la versión escrita del texto, sino también de la versión oral, esta resulta la estrategia con la que mejores resultados obtiene.

La traducción en equipo implica la colaboración de al menos dos personas en el proceso de creación del texto meta. Bassnett (2014) sugiere que el traductor colabore con un profesional del teatro nativo, ya sea de la lengua de origen o de la lengua meta; asimismo, propone la participación de alguien que trabaje junto con el director y/o los actores que vayan a representar la obra y que al mismo tiempo conozca la lengua de origen. Sin embargo, de acuerdo con este planteamiento, el traductor se convierte en un subordinado del director y del resto del personal del teatro, puesto que su texto traducido no supone más que un boceto básico sobre el que luego trabajará el resto de la compañía teatral con el fin de crear la representación final.

La propuesta de David Johnston (1996) se acerca más a la idea que sostenemos que la traducción cooperativa de Bassnett. El autor expone que, para que la traducción de un texto teatral funcione, no basta con poner en práctica la técnica de la «lectura en voz alta». Johnston declara que el significado teatral se produce en los intercambios entre los personajes y no en las intervenciones individuales. Por consiguiente, para transmitir el efecto del original, habría que escuchar el conjunto de los diálogos y la interlocución de todos los actores que participaran en la representación para conseguir captar el sentido de la obra traducida.

Según Johnston (1996), en el proceso de traducción de una obra teatral, nadie se encuentra en una mejor situación que el propio traductor para modificar el texto de forma que se adecúe al actor, y de este modo, conseguir el efecto deseado. En consecuencia, el autor propone que el traductor teatral asista a los ensayos de las representaciones para así ser testigo del conjunto de las intervenciones y también conocer las características particulares de los actores, lo que favorecería que el traductor adaptara el texto en función del actor que interpretara el papel correspondiente.

Amalia Ortiz de Zárate Fernández (2010) estudia el proceso generador de la traducción teatral y propone un método llamado «escritura y lectura en voz alta». De acuerdo con Ortiz de Zárate Fernández, la labor del traductor teatral consiste en traducir palabras, y a través de estas, traducir los gestos para así transmitir la misma intención que el dramaturgo en el original, por lo que el actor se convierte en el elemento principal que utiliza el traductor para expresar las palabras en escena. De esta forma, el texto meta no supone la versión final de la traducción, sino una reescritura de la obra que el actor usa como base para comunicar y dar forma a las palabras mediante la voz y el cuerpo.

El traductor debe tener en cuenta a los actores y conocer su funcionamiento en el teatro, ya que palabra y movimiento se vuelven uno solo en la puesta en escena, el lenguaje del personaje y el lenguaje del actor se fusionan: el actor da vida al personaje a través de la verbalización del texto dramático traducido. La «lectura en voz alta» se plantea como una primera toma de contacto para comprobar si el texto traducido en la lengua meta funciona correctamente. Con esta propuesta, se pretende acercar la traducción del texto teatral a la voz hablada. El texto se concibe, por lo tanto, como

«una parte pequeña y visible de una gigantesca formación invisible» (Brook, 1994, citado en Fernández, 2010).

Por último nos gustaría comentar el trabajo de Alinne Balduino P. Fernandes (2010), donde la autora declara que el objetivo último de la traducción teatral consiste en hacer llegar la obra a una audiencia potencial. El método que presenta para conseguirlo consiste en el trabajo conjunto entre el traductor y los actores de la representación. Si se tiene en cuenta la complejidad de los elementos que conforman el teatro, como por ejemplo, el vestuario, la iluminación, los actores o los efectos de sonido, nos damos cuenta de que no solo el traductor traduce, sino que todos estos elementos del teatro donde se representa la obra traducida participan también en esta recreación.

Por consiguiente, con el fin de poder hacer llegar la obra a la audiencia meta, el traductor debe entender el mecanismo del teatro. Para ello, la autora propone que el traductor desempeñe un papel activo en la producción teatral de la obra, para que así pueda asegurarse de que la obra traducida funciona de forma adecuada, es decir, que causa el mismo efecto en la cultura meta que la original en la cultura de origen. Se podría afirmar, por lo tanto, que el papel del traductor en el proceso de producción teatral resulta tan significativo como la transferencia de elementos culturales en el proceso de traducción.

Balduino P. Fernandes (2010) coincide con Ortiz de Zárate Fernández (2010) en que el actor resulta el recurso principal con el que cuenta el traductor para producir un texto que se pueda llevar a escena. De acuerdo con su planteamiento, trabajar con actores ayuda a comprender que escribir para el teatro no consiste solo en saber escribir, sino que hay además que conocer la correspondencia entre el ritmo de las palabras y los gestos de los actores. A pesar de que este método incluye la cooperación con actores y con el director de teatro, se diferencia de la traducción cooperativa que proponía Bassnett (2014), pues Balduino P. Fernandes sugiere que se le otorgue más autoridad al traductor en relación con el grupo de teatro.

Eugene O'Neill

Para la elaboración de este apartado del trabajo, nos basamos en la introducción que escribe Ana Antón-Pacheco en la octava edición (2014) de la obra *Largo viaje hacia la*

noche de Ediciones Cátedra, puesto que realiza un magnífico análisis de la relación entre la vida de O'Neill y el carácter autobiográfico de sus obras.

Eugene O'Neill nace en un hotel de Broadway, Nueva York, el 16 de octubre de 1888. Hijo de James O'Neill, uno de los actores norteamericanos más famosos de finales del siglo XIX, y de Mary Ellen Quinlan. Durante sus primeros años de vida, viaja con sus padres obligado por las exigencias laborales de James O'Neill. Eugene, de carácter tímido, enfermizo y retraído, comienza sus estudios en un internado de Manhattan en 1895. Durante su época escolar, sufre una crisis religiosa provocada por la adicción a la morfina de su madre y por la influencia de su hermano mayor, Jamie.

En 1906 ingresa en la Universidad de Princeton, aunque lo expulsan al poco tiempo a causa de su bajo rendimiento académico. El joven Eugene empieza entonces a visitar con frecuencia el bohemio barrio de Greenwich Village, en el lado oeste de Manhattan, donde entra en contacto por primera vez con la literatura europea de vanguardia.

En 1909 conoce a Katherine Jenkins, con quien se casa condicionado por el embarazo de la joven. Nada más haberse casado, O'Neill decide emprender un viaje a Honduras en el que contrae la malaria. Regresa a Nueva York en abril de 1910, un mes antes del nacimiento de su hijo Eugene, a quien no conoció hasta transcurridos doce años. En Nueva York empieza a trabajar en la compañía teatral de su padre como ayudante de producción. En el mes de junio del mismo año, tras el escándalo del anuncio de su matrimonio y del nacimiento de su hijo, acontecimientos que había ocultado a sus padres, Eugene se embarca rumbo a Buenos Aires, donde se queda sin dinero y se ve obligado a realizar todo tipo de trabajos para subsistir.

Regresa a Nueva York en mayo de 1911. Dos meses más tarde, decide volver a hacerse a la mar rumbo a Southampton. Cuando regresa a Nueva York, pasa el verano en la residencia familiar de New London, Connecticut, en compañía de sus padres y hermano, después de que Katherine Jenkins hubiese obtenido el divorcio en el mes de junio. A partir del mes de agosto consigue un empleo como redactor en uno de los periódicos locales, donde comienza a escribir sus primeros poemas. En octubre le detectan tuberculosis y en diciembre ingresa en un sanatorio benéfico. Dos días después

regresa a la residencia familiar con el fin de convencer a su padre para que lo ingrese en otra institución.

Es en este otro sanatorio donde empieza a escribir sus primeras obras teatrales. Durante este periodo, lee a Strindberg, Dostoiewski y Nietzsche. Le dan el alta en junio de 1993 y se marcha a New London, donde comienza a padecer el temblor de manos que más tarde terminaría por impedirle escribir. Durante un año, cursa las clases de teatro que imparte George Pierce Baker en la Universidad de Harvard, lo que le brinda la oportunidad de disfrutar de un ambiente académico y de relacionarse con una serie de personas que comparten sus mismos intereses literarios.

Durante el verano, O'Neill entra en contacto con un grupo de intelectuales, *The Provincetown Players*, interesado en renovar la tradición teatral norteamericana basándose en los presupuestos de la tragedia griega. O'Neill se integra perfectamente en el grupo, que acepta y estrena sus obras, las cuales obtienen un gran éxito. Más tarde, Eugene O'Neill se hace cargo de *The Provincetown Players* y crea *Experimental Theatre Inc.*

Contrae matrimonio con Agnes Boulton en 1918. A partir de este momento, inicia una etapa de gran productividad. James O'Neill le regala a Eugene una casa en Connecticut, prácticamente al borde del océano, donde se instala con Agnes, quien da luz a su hijo Shane en octubre de 1919.

Eugene recibe el Premio Pulitzer por *Más allá del horizonte* el 3 de julio de 1920. En agosto de aquel año, muere James O'Neill. A su muerte, Jamie, que siempre había bebido en exceso, deja la bebida y se dedica a cuidar de su madre, que muere en 1922. Como consecuencia, Jamie vuelve a reincidir en la bebida y Eugene lo ingresa en una clínica, donde Jamie moriría en 1923. En esta lamentable situación personal de O'Neill, *Anna Christie* obtiene el Premio Pulitzer en mayo de 1922.

En 1924, el Instituto de las Artes y las Letras le concede a O'Neill la Medalla de Oro del Teatro, y en mayo de 1925 nace su hija Oona. Al año siguiente, O'Neill viaja a Nueva York para recibir el título de Doctor Honoris Causa en Letras por la Universidad de Yale. En Nueva York coincide con Carlotta Monterrey, con quien inicia una relación amorosa. En 1927, abandona a Agnes y se instala con Carlotta en Nueva York. A finales de 1928, Carlotta y Eugene recorren parte de Europa y Asia. En Hong-Kong

tienen una discusión que resultaría la primera de una serie de rupturas y reconciliaciones que perduraría hasta la muerte del autor. En verano de 1930, O'Neill y Carlotta contraen matrimonio en París.

O'Neill recibe el premio Nobel de Literatura en 1936 y, tres años más tarde, comienza a escribir *Largo viaje hacia la noche*, que entrega a Carlotta en 1940. Su escritura se hace minúscula para evitar reflejar el temblor de sus manos, cada vez más intenso.

En 1951, Carlotta y O'Neill alquilan una suite en el hotel Shelton de Boston, donde O'Neill redacta el testamento en el que deja a Carlotta como heredera de todos sus bienes y la nombra albacea de su obra literaria. Todos sus hijos y sus nietos quedan excluidos del testamento, y le cede a Carlotta también los derechos sobre toda su obra. Eugene O'Neill cae enfermo de neumonía y muere en 27 de noviembre de 1953. Sus últimas palabras fueron «*Born in a hotel room and goddammit, died in a hotel room*» (Bisbort, Alan, 2001:15).

Largo viaje hacia la noche (Long Day's Journey into Night)

Durante el verano de 1912, O'Neill, de veinticuatro años, contrajo un catarro que se consideró la causa de una afección pulmonar. No obstante, durante el otoño, los médicos descubrieron que se trataba de tuberculosis y, por lo tanto, O'Neill recibió un tratamiento médico mucho más intenso.

La obra, de carácter autobiográfico, transcurre en un día de aquel verano de 1912 y cuenta los secretos y miserias de los cuatro miembros de la familia Tyrone: Mary, la madre, que recae en su adicción a la morfina que todos pensaban que ya había superado; James, el padre, un actor frustrado y tacaño debido a sus orígenes humildes; Jamie, el hermano mayor, alcohólico; y Edmund, el hermano menor, que padece tuberculosis.

Como señala Ana Antón-Pacheco (2014), Eugene O'Neill termina de escribir *Largo viaje hacia la noche* en 1940. Cinco años más tarde, entrega el manuscrito a Random House con la condición de que el texto no fuera publicado, ni la obra representada hasta veinticinco años después de su muerte.

Mary Tyrone, personaje creado a partir de su propia madre, desempeña el papel central en el desarrollo de la acción. Al final, el resto de los Tyrone acaban aceptando que resulta imposible recuperar el pasado, pues el estado de su madre se lo impide.

Mary significa la imposibilidad de la consecución de los sueños: se refugia de la pesadilla de su vida en un sueño que no es real, no es posible. O'Neill ve a su madre como una mujer-niña, perdida entre la niebla, aunque incapaz de evitar ser la causa de gran parte del dolor que atormenta a su familia. James frustra sus ambiciones profesionales con el objetivo de proporcionarle a Mary una vida acomodada. Jamie se siente marginado del afecto de su madre, que se vuelca en su hermano pequeño enfermo.

O'Neill, conocido por sus innovaciones en el teatro del siglo XX, desdobra su personalidad entre Jamie y Edmund. En sus obras, aborda temas que permiten a los personajes experimentar un desarrollo psicológico individual. Los Tyrone se relacionan entre sí ocultando la verdad, pues James miente a Mary sobre la gravedad de la enfermedad de Edmund, Mary oculta a James que ha recaído en su adicción, James intenta ocultar a sus hijos la reanudación del hábito de su madre y Edmund intenta evitar que se sepa lo que le sucede a Mary. Los diálogos marcan un proceso de conocimiento, de forma que lo que uno sabe al principio se transmite a los demás a su debido tiempo. Los Tyrone acaban por saberlo todo de todos y lo aceptan, excepto Mary, quien conocía todo desde el principio y termina negándose a aceptar hasta su propia identidad. La aproximación entre los Tyrone procede de la mente de los personajes, lo que implica que su construcción psicológica ha de ser muy rica y precisa. La solución del conflicto resulta en el perdón y el acercamiento. Además, observamos que el desarrollo de la acción queda limitada al interior, toda la acción es interna, tanto física como psicológicamente.

En cuanto a la escenografía de *Largo viaje hacia la noche*, la obra cuenta con un decorado estático y único que solamente varía según lo hace la luz del sol. O'Neill introduce en sus obras elementos reales que no pertenecen al escenario teatral y que acercan la obra a la vida cotidiana, como en este caso, la luz del sol, la sirena del faro o la niebla. No obstante, estos elementos no se disponen de forma arbitraria, sino que desempeñan un papel concreto y fundamental. La sirena representa una señal de peligro y la niebla envuelve a los personajes aislándolos del exterior. También cabe mencionar la función de la iluminación en la obra. La luz suave del primer acto va apagándose a

medida que transcurre el día y, poco a poco, va reduciendo su ámbito alrededor de los personajes, que quedan encerrados en su propio círculo de luz.

Una vez terminada la obra, el autor declaró: «Creo que es la mejor obra que he escrito». Carlotta Monterey, que contaba con los derechos de todas las obras de O'Neill, permitió que la obra se estrenase en el Dramatiska Teatern de Estocolmo, en febrero de 1956.

Adaptación de Álex Rigola

Largo viaje hacia la noche, la adaptación de Álex Rigola (2006), entonces director del Teatre Lliure de Barcelona y desde 2010 también director de la sección teatral *La Biennale di Venezia*, se representa en Madrid por primera vez el 9 de marzo de 2006, en el teatro de la Abadía. La adaptación se basa en la traducción de Ana Antón-Pacheco (2014), de Ediciones Cátedra.

Son muchos los profesionales a los que hay que agradecer que se realizara esta producción, como a Berta Riera, por el vestuario, a María Domènech, por los efectos de iluminación o a Eugeni Roig, por la banda sonora. También cabe destacar la participación del ayudante de dirección Rafael Díez-Labín y los escenógrafos Max Glaenzel y Estel Cristiá.

La familia Tyrone que aparece sobre el escenario la componen Chete Lera, que interpreta a James Tyrone, Mercè Arànega, que encarna a Mary, Israel Elejalde, que representa el papel de Jaime, y Oriol Vila, que da vida al personaje de Edmund. Es el mismo Álex Rigola quien sugiere a José Luis Gómez, director del teatro de La Abadía, llevar a escena este título de O'Neill.

Las relaciones familiares, argumento principal que trata la obra, suponen una nueva temática para Rigola, que anteriormente se había dedicado a obras más políticas y con montajes mucho más complejos. Sin embargo, en *Largo viaje hacia la noche*, el texto es el elemento más importante, que prima sobre cualquier otro. Con solo cuatro actores y el salón de una casa de verano como única localización, Álex Rigola se embarca, por primera vez, en lo que podría denominarse teatro de cámara.

La representación no cuenta con grandes efectos escénicos. En líneas generales, el escenario recrea el salón descrito en la obra de O'Neill. Sin embargo, la habitación se

presenta como un espacio aislado, pues las puertas que conducen a otras estancias de la vivienda no parecen llevar a ninguna otra sala, sino que da la impresión de que detrás de cada puerta se extiende un oscuro vacío. No obstante, la escenografía presenta una particularidad: un escenario giratorio. De esta manera, cuando los personajes se asoman por las ventanas situadas en la parte posterior del salón, la plataforma gira hasta que las ventanas quedan posicionadas en la parte delantera del escenario, entre los actores y el público, lo que consigue transmitir la sensación de que los personajes se encuentran atrapados, casi enjaulados.

Rigola adapta el texto original, de cuatro horas y media de duración y situado a principios del siglo veinte, y lo traslada a nuestra sociedad actual con una representación que apenas llega a las dos horas. Rigola, en una entrevista que le hace José Ramón Díaz Sande (2006) para Madrid Teatro, señala que el traslado de la obra del siglo veinte a la actualidad es posible porque la situación que propone O'Neill en *Largo viaje del día hacia la noche* resulta similar a la que muchas familias viven hoy en día.

En el proceso de adaptación, Rigola opta no solo por prescindir de gran parte de los diálogos y de las acotaciones, sino que elimina además la presencia del servicio doméstico: tanto de Bridget, que aunque no interviene en el texto original de forma explícita, sí aparece mencionada por el resto de los personajes, como de Cathleen, quien en el tercer acto de la obra original mantiene una conversación muy significativa con Mary, en la que esta recuerda con anhelo sus sueños del pasado y su años felices antes de conocer a James Tyrone. Rigola declara que en la adaptación «no se ha perdido nada del original». No obstante, también advierte al espectador de que no vaya al teatro con la intención de «ver un O'Neill, sino un espectáculo que parte de la obra de O'Neill».

Largo viaje hacia la noche, traducción de Ana Antón-Pacheco

En este trabajo, hemos utilizado la octava edición (2014) de la obra *Largo viaje hacia la noche* de Ediciones Cátedra, traducida por Ana Antón-Pacheco, con el objetivo de realizar un análisis comparativo entre la obra original de O'Neill (2002), la adaptación de Rigola (2006) y esta edición.

Como señala Ana Antón-Pacheco en la introducción de Ediciones Cátedra (2014), la mayor parte de las notas a pie de página explican el carácter autobiográfico de la obra. Las notas de tipo lingüístico no resultan necesarias, pues en *Largo viaje*

hacia la noche O'Neill recurre al inglés estándar que se emplea en Estados Unidos. Con respecto a los autores, títulos o poemas que se citan en la obra, las notas y acotaciones de dirección que incluye O'Neill bastan para aclarar por qué aparecen en el texto. Por esta razón, en muchas ocasiones, Antón-Pacheco se limita a mencionar brevemente a un autor sin entrar en detalles.

La traductora explica que ha intentado que los personajes se expresen de forma similar a cómo lo harían los de una obra española fechada en el mismo periodo histórico. Una de las particularidades que caracteriza el estilo de O'Neill consiste en el uso frecuente de signos de admiración. En castellano, este recurso puede resultar algo molesto. Sin embargo, dado a la obsesión de O'Neill por que se mantuviera la fidelidad a sus textos durante los ensayos previos a cada estreno, la traductora ha optado por mantener esta singularidad en la versión española.

Antón-Pacheco afirma también que la mayor dificultad a la hora de traducir la obra residía en conseguir el efecto poético de los varios fragmentos líricos en los que los personajes, como si sufrieran un desdoblamiento psicológico, pasan de emplear un lenguaje coloquial a recitar un discurso poético, ya que suponen una discontinuidad estilística impuesta por el propio texto. Las citas pertenecientes a otros autores, tales como Shakespeare, Wilde o Kipling, se han traducido sin consultar versiones castellanas existentes.

MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

Procesos de la traducción para la escena según Patrice Pavis

Patrice Pavis (1989) entiende la traducción para la escena como un concepto mucho más amplio que la traducción lingüística del texto. Este trabajo se apoya en este supuesto y, por lo tanto, expondremos a continuación una serie de principios que plantea el autor. El primer aspecto de la teoría de Pavis que trataremos es la serie de concreciones que se llevan a cabo en el proceso de traducción teatral, y en segundo lugar, explicaremos en qué consiste el término «puesta en juego» y su función dentro del proceso de traducción teatral.

El texto traducido forma parte tanto del texto y de la cultura de origen como del texto y de la cultura meta. Para comprender los planteamientos de Pavis, es necesario

que comprendamos a qué se refiere con el término «situación de enunciación». El texto dramático solo tiene sentido en lo que Pavis denomina su situación de enunciación, es decir, la situación en la que se representa el texto, que está configurada por la cultura que lo rodea. La situación de enunciación inicial es virtual, pues el traductor la desconoce. Por lo tanto, solo puede tomar el texto de origen escrito (en adelante, TO) como punto de partida para la traducción, y no la representación en sí: el traductor adapta una situación de enunciación virtual desconocida a una situación de enunciación que solo será real en el futuro. En el proceso de traducción teatral, la situación de enunciación inicial no se puede mantener, pues el contexto que rodea a la representación teatral cambia por completo. La dificultad y relatividad de la traducción teatral resultan todavía más obvias cuando comprendemos que el traductor traduce además con vistas a una futura situación de enunciación con la que está poco familiarizado o incluso desconoce, pues es habitual que el traductor ignore cuáles serán los actores, el vestuario, el decorado, etc.

La serie de concreciones de Pavis

Según Pavis (1989), el texto dramático recorre varias etapas que el traductor teatral ha de tener en cuenta para que la traducción de TO se realice con éxito y se cumpla su cometido final. A lo largo de estas etapas, el texto dramático se escribe, se traduce, se analiza desde el punto de vista dramático, se lleva a escena y por último, el auditorio meta lo recibe. Estas etapas se corresponden con las concreciones que plantea el autor en el proceso de traducción teatral: el análisis dramático (T1 y T2), la puesta en escena (T3) y el mensaje que recibe el auditorio (T4). Explicamos las concreciones a continuación:

- T0, texto original (TO). Únicamente puede entenderse en el contexto de su situación de enunciación, es decir, en relación con la cultura que lo rodea.
- T1, texto escrito traducido. Depende de la situación de enunciación virtual de origen (T0) y del futuro auditorio (T3 y T4), resulta una mezcla de ambas culturas. El traductor es un dramaturgo que, antes de nada, tiene que efectuar una traducción macrotectual, un análisis dramático de la ficción que transmite el texto. Tiene que reconstruir la trama del TO y en consecuencia, reconstruir la totalidad artística del TO. Es decir, T1 se entiende como el análisis general del TO para su

reconstrucción, la interpretación del texto fuente para saber qué nos quiere dar a entender. Para ello, el traductor debe comprender los personajes, el punto de vista ideológico del autor, el tiempo y espacio en los que se desarrolla la acción y las respuestas y correspondencias que mantienen la cohesión del texto fuente. Una vez observados estos elementos, ya se puede llevar a cabo la traducción macrotextual, que solo es posible mediante la lectura del texto. La traducción macrotextual implica asimismo la traducción de las microestructuras.

- T2, el análisis dramaturgico, que tiene como objetivo hacer accesible el TO al lector o espectador meta. Con este fin se realiza una lectura de la trama y de las indicaciones espacio-temporales del TO, así como la traducción de las instrucciones escénicas, ya sea de manera lingüística receptora y la enunciacinrecipor espe ctadores de la cultura de edestino. relaciones entre los signos textuales y los teatrales o a través de elementos extralingüísticos de la puesta en escena. En la concreción T2 se consigue que la traducción resulte más comprensible para el auditorio meta que el TO para el mismo auditorio. Esta tarea es relevante sobre todo para la traducción de los textos clásicos, que pueden resultar desactualizados o arcaicos en muchos aspectos, como por ejemplo, en la terminología empleada. Por lo tanto, en T2 entendemos la traducción como el proceso de adaptación del TO a la situación actual de enunciación. Para ello, es aconsejable recurrir a un dramaturgo que haga las veces de intérprete para el traductor, y de esta manera, prepare el terreno para una futura puesta en escena, tanto leyendo la traducción como tal vez consultando el TO.

- T3, la escenificación. La traducción se inserta en una puesta en escena concreta para poner a prueba sobre el escenario el texto que se tradujo en T1 y T2. Se produce la situación de enunciación, para lo que resulta imprescindible la intervención de un auditorio formado por espectadores de la cultura de meta. La puesta en escena comprueba si las relaciones entre los signos textuales y teatrales del texto meta (en adelante, TM) funcionan.

- T4, la concreción de la escena tiene lugar cuando el espectador recibe T3. TO llega a su destino final: el espectador meta. T4 es la última fase de la enunciación receptora, pues el espectador se apropia del texto. También se puede entender como la reconstrucción de la situación de enunciación inicial.

Como señala Pavis, la traducción teatral no supone la mera producción de equivalencia semántica copiada mecánicamente del TO, sino que, como se explica a través de la anterior serie de concreciones, se la debe concebir como una apropiación de un texto por parte de otro. Esta idea queda también ilustrada mediante el concepto de «puesta en juego» expuesto a continuación.

La traducción como «puesta en juego» de Pavis

Con el fin de entender este planteamiento, resulta preciso definir qué se entiende por puesta en juego. La puesta en juego consiste en unir el texto hablado con los gestos que acompañan su enunciación.

Al concebir la traducción teatral como puesta en juego, a lo largo del proceso de traducción, el texto dramático recorre seis estados que el traductor debe conocer y tratar de la forma adecuada para obtener el resultado óptimo.

Los estados del texto dramático que propone Pavis (1989) son los siguientes:

1. Situación anterior a la escritura del texto dramático original, donde el gesto y el texto coexisten de manera no diferenciada. Esta situación presenta la imagen general de la obra, que aún no se ha enmarcado en un sistema cultural. Se trata de una situación preverbal, pues precede a la redacción del texto. Contiene el habla a modo de habla emitida dentro de una situación de enunciación como uno de los muchos elementos de esta situación global que precede al texto escrito. Por lo tanto, se trata de una situación que abarca gestos, actores, habla imaginada, vestuario, etc.

2. TO escrito. Es la huella lingüística que queda de los procesos preverbiales anteriores.

3. Puesta en juego del TO.

4. Puesta en juego del TM

5. TM escrito

6. Puesta en escena final

La tarea del traductor teatral comienza con el texto dramático escrito en la lengua de origen (2). Para llegar a TM (5), se debe desarrollar la puesta en juego de TO (3) y de TM (4). Es necesario regresar a una situación preverbal (oral y gestual) a través de la puesta en juego imaginaria de TO (3), que consiste en crear una situación de

enunciación en la que el texto se mezcle con la expresión corporal de los actores. Mediante este procedimiento se pretende obtener la equivalencia entre la enunciación gestual y las huellas lingüísticas de TO (2) y TM (5). El intercambio entre 3 y 4 (puesta en juego de TO y TM) se efectúa al comparar y certificar las relaciones entre las palabras y los objetos en las dos lenguas y culturas correspondientes, pues solo así se consigue transmitir a TM no solo el significado denotativo, sino también el connotativo de TO. Gracias a la puesta en juego de TO, se percibe la forma en que se asocia el elemento lingüístico a las enunciaciones gestuales. Una vez que dispongamos de una imagen visual de esta asociación en la cultura del TO, se puede llevar a cabo la traducción de la puesta en juego del TO (3) a la puesta en juego del TM (4), que exige la transmisión del vínculo entre texto y gesto de un sistema a otro, lo que resulta en la obtención de un equivalente del TO. Después de ejecutar la puesta en juego del TM (4), se transcribe a un sistema puramente lingüístico, el TM escrito (5). Cuando el TM se lleva al escenario, se vuelve a crear una situación de enunciación global y el texto llega a su destino final, la puesta en escena para el espectador meta (6).

Estrategias pragmáticas de Chesterman

Con el fin de realizar un análisis comparativo entre *Largo viaje hacia la noche* de O'Neill (2002), la traducción de Ana Antón-Pacheco para Ediciones Cátedra (2014) y la adaptación de Rigola (2006), hemos decidido aplicar las estrategias pragmáticas de Chesterman (1997) al TO y al TM para analizar qué estrategias han llevado a cabo Ana Antón-Pacheco y Álex Rigola para resolver los problemas que se hayan podido encontrar y crear así un TM adecuado.

Chesterman clasifica las estrategias lingüísticas en tres grupos principales en función del nivel de la manipulación a la que se somete el TO: estrategias gramaticales, semánticas y pragmáticas. En este apartado, hablaremos de las estrategias pragmáticas, que normalmente incluyen también modificaciones sintácticas y semánticas.

Las estrategias sintácticas manipulan el mensaje y las semánticas, el significado. Las estrategias pragmáticas manipulan el mensaje en sí mismo y atienden a la selección de información en el TM. Suelen derivar de la estrategia global que el traductor decide adoptar desde un primer momento para abordar un determinado texto.

Chesterman propone doce tipos de estrategias pragmáticas: filtro cultural, cambios en explícito, cambios de información, cambios interpersonales, cambios en el trato de la lengua, cambios de coherencia, traducción parcial, cambios en la transparencia del traductor, cambios de redacción y otros cambios pragmáticos.

El filtro cultural, también denominado naturalización, domesticación o adaptación, analiza cómo se traducen los elementos culturales del TO por equivalentes culturales o funcionales en el TM. En el proceso contrario, la extranjerización o exotización, los elementos culturales del TO no se adaptan al TM, sino que se transfieren directamente.

Los cambios en explícito se pueden llevar a cabo bien para explicitar un elemento o para implicarlo. La explicitación es la estrategia de traducción en la que el traductor añade al TM componentes explícitos que solo aparecen de forma implícita en el TO. La implicación es el procedimiento contrario.

Los cambios de información pueden referirse a la adición al TM de nueva información relevante para el lector meta que no está presente en el TO, o al método contrario, la omisión de información que aparece en el TO y que resulta irrelevante para el lector del TM.

Los cambios interpersonales alteran el grado de formalidad, cercanía, involucración, etc. En definitiva, cualquier cambio que afecte a la relación entre el autor y el lector. No obstante, en el caso de una obra de teatro, los efectos pragmáticos del lenguaje se dirimen en el plano de la ficción, es decir, entre los personajes.

Los cambios en el trato de la lengua suelen estar relacionados con otras estrategias. Por ejemplo, cambiar el modo verbal de indicativo a imperativo implica un cambio en el modo del habla, que pasa de una afirmación a una petición. En esta estrategia se incluyen también las preguntas retóricas o el cambio de estilo indirecto a indirecto y viceversa.

Los cambios de coherencia abarcan las modificaciones en la estructura lógica del texto y la segmentación de unidades de información. Por ejemplo, cuando el traductor opta por unir dos párrafos que en el TO aparecen separados.

La traducción parcial se refiere a traducción resumen, transcripciones, traducción de sonidos y subtítulos entre otros.

En los cambios en la transparencia del traductor, el traductor se hace presente en el TM a través de elementos como notas al pie o comentarios entre paréntesis. El traductor se interpone, de forma visible, entre el autor original y el lector del TM.

Los cambios de redacción comprenden todo tipo reediciones radicales que el traductor se ve obligado a realizar cuando el TO está mal escrito. Por ejemplo, reescribir o reordenar la información del TO.

Otros cambios pragmáticos incluyen la soluciones que adopta el traductor cuando, por ejemplo, el TO utiliza un dialecto que no puede reflejar en el TM o cuando no dispone el TM con el mismo diseño que el TO.

Tras haber identificado estas estrategias en las tres versiones de la obra con las que trabajamos, hemos elaborado un cotejo (Anexo 1) con ejemplos representativos de dichas estrategias en el que nos hemos fundamentado para redactar el análisis que expondremos más adelante.

Clasificación de los culturemas según Molina Martínez

Lucía Molina Martínez (2006) presenta un modelo de análisis descriptivo de los elementos culturales en la traducción en el que nos basamos en este trabajo con el fin advertir qué transformaciones han sufrido los elementos culturales de la obra hasta llegar a la adaptación. De este modo, analizaremos las estrategias que ha llevado a acabo Álex Rigola para adaptar la obra *Largo viaje del día hacia la noche*.

En primer lugar, es preciso concretar el término culturema, pues supone el concepto principal que vamos a tratar en adelante. Molina Martínez (2006) lo define como aquel «elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural específica en una cultura y que al ser transferido a otra cultura, puede provocar una transferencia nula o distinta al original».

Entendemos culturema como un concepto dinámico, no estático. Esto quiere decir que un culturema no se presenta siempre como tal en una cultura concreta (cultura de origen), no pertenece a ella, sino que surge en un contexto determinado de esta cultura de origen cuando se produce una transferencia cultural entre ella y la cultura

meta. Por lo tanto, esta situación cultural puntual que tiene lugar entre un texto y su traducción supone un problema de traducción entre la cultura A y B, aunque no necesariamente entre la cultura A y C.

Molina Martínez propone la siguiente clasificación de los culturemas: medio natural, patrimonio cultural, cultura social y cultura lingüística.

Medio natural. Esta categoría abarca tanto «los problemas derivados de las diferencias ecológicas entre las distintas zonas geográficas del globo» (flora, fauna, fenómenos atmosféricos, etc.), como los paisajes, no sólo los naturales, sino también los creados por el hombre. En este apartado se incluyen también los topónimos.

Patrimonio cultural. En esta categoría se recogen las referencias físicas o ideológicas que comparte una cultura. Estas referencias suelen atender a personajes reales o ficticios, hechos históricos, conocimiento religioso, festividades, creencias populares, folklore, obras y movimientos artísticos, cine, música, bailes, juegos, monumentos emblemáticos o lugares conocidos. La categoría de patrimonio cultural también incluye los aspectos relacionados con el urbanismo, viviendas, utensilios y objetos, instrumentos musicales, técnicas empleadas para la explotación de la tierra o la pesca, estrategias militares, medios de transporte, etc.

Cultura social. En esta categoría se ubican las convenciones y los hábitos sociales, que incluyen problemas vinculados con el tratamiento y la cortesía, con el modo de comer, de vestir y de hablar; costumbres, valores morales, saludos, gestos, contacto físico, relaciones familiares, lenguaje de la seducción etc. La cultura social también comprende las cuestiones relacionadas con la organización social, como pueden ser sistemas políticos, legales, educativos, organizaciones, oficios y profesiones, monedas, calendarios, eras y unidades de medida, entre otros aspectos.

Cultura lingüística. Esta categoría incluye transliteraciones, refranes, frases hechas, metáforas y asociaciones simbólicas, así como interjecciones, blasfemias e insultos, que pueden resultar más aceptados o tolerados en una cultura que en otra.

Tras haber identificado dichos culturemas en las tres versiones de la obra que nos ocupa, hemos elaborado un cotejo (Anexo 2) en el que nos basamos para realizar el análisis que comentamos a continuación.

ANÁLISIS

Como ya hemos mencionado en apartados anteriores del trabajo, consideramos que la traducción de teatro no termina en la edición publicada, sino en la representación de la obra. Por lo tanto, para poner en práctica este planteamiento, proponemos que el traductor forme parte activa de la creación teatral, por ejemplo, mediante su presencia y aportaciones en los ensayos.

En el presente análisis, estudiaremos el caso concreto de la obra *Largo viaje hacia la noche* de O'Neill (2002). Para ello, hemos realizado un cotejo de tres versiones de la obra: el texto original de O'Neill (2002), la adaptación de Álex Rigola (2006)¹, a quien queremos agradecer que nos haya facilitado dicho documento, y la traducción de Ana Antón-Pacheco para Ediciones Cátedra (2014) en la que se basa la adaptación.

En dicho cotejo hemos identificado las estrategias pragmáticas de Chesterman (Anexo 1), así como los culturemas de Molina Martínez (Anexo 2), con el objetivo de determinar qué aspectos se han modificado en la adaptación de Rigola en relación con la traducción de Ana Antón-Pacheco y por qué se ha decidido llevar a cabo dichas estrategias para su representación.

Análisis comparativo

Tras haber realizado el análisis comparativo de las distintas versiones, hemos clasificado en ocho categorías diferentes los aspectos que han sufrido un mayor proceso de adaptación: referencias religiosas, unidades de medida, eliminación de personajes, lenguaje vulgar, enfermedades, referencias geográficas, trato y nombres.

Referencias religiosas

En la adaptación de Rigola para el teatro *La Abadía*, observamos la supresión de la mayoría de las referencias religiosas que aparecen tanto en el original, como en la traducción de Antón-Pacheco. A continuación, expondremos a través de casos concretos cómo se ha llevado a cabo dicha estrategia.

¹ El texto de la adaptación de Álex Rigola con el que trabajamos es un documento privado, en el que, al cotejar las tres versiones, hemos corregido las pequeñas erratas que hemos encontrado. Al tratarse de un documento privado, no podemos adjuntar el texto completo en el trabajo por indicaciones del teatro, aunque si citamos los fragmentos pertinentes a nuestro análisis en los Anexos 1 y 2.

En el siguiente fragmento, Mary Tyrone habla de la «Santísima Virgen María» y de cómo algún día «Ella» le devolverá la «fe», por lo que las referencias religiosas aparecen de forma muy explícita. En el texto original aparecen conceptos como «She», «Her» o «Blessed Virgin Mary», así como términos de fuerte connotación religiosa, como pueden ser «faith», «pity», o «convent days»:

Nothing, I don't blame you. How could you believe me—when I can't believe myself? I've become such a liar. I never lied about anything once upon a time. Now I have to lie, especially to myself. But how can you understand, when I don't myself. I've never understood anything about it, except that one day long ago I found I could no longer call my soul my own.

She pauses—then lowering her voice to a strange tone of whispered confidence.

But some day, dear, I will find it again—some day when the Blessed Virgin Mary forgives me and gives me back the faith in Her love and pity I used to have in my convent days, and I can pray to Her again— when She sees no one in the world can believe in me even for a moment any more, then She will believe in me, and with Her help it will be so easy. I will hear myself scream with agony, and at the same time I will laugh because I will be so sure of myself.

Then as Edmund remains hopelessly silent, she adds sadly.

Of course, you can't believe that, either.

She rises from the arm of his chair and goes to stare out the windows at right with her back to him—casually.

Now I think of it, you might as well go uptown. I forgot I'm taking a drive. I have to go to the drugstore. You would hardly want to go there with me. You'd be so ashamed (O'Neill, 2002, p.96).

En la traducción de Ana Antón-Pacheco para Ediciones Cátedra, se respetan las referencias religiosas. El término «convent days» se ha traducido por «días de colegio», por lo que pierde el matiz religioso del original. Sin embargo, en esta versión se mantiene la connotación religiosa de términos como «Ella», «Santísima Virgen María», «fe» o «misericordia».

Nada. No tienes la culpa. ¿Cómo ibas a creerme cuando ni yo misma me fio de mí? Me he convertido en una embustera. Hubo un tiempo en que jamás mentía. Ahora tengo que

hacerlo, especialmente a mí misma. Pero no puedo esperar que me comprendas porque incluso yo no me entiendo. Nunca he entendido nada, excepto, una vez, hace mucho tiempo, cuando descubrí que mi alma ya no me pertenecía. *(Hace una pausa y baja la voz hasta lograr un tono confidencial.)* Pero algún día, cariño, volveré a encontrarla. Un día cuando todos estéis bien y vea que tú te encuentras fuerte y feliz y contento y yo ya no tenga que sentirme culpable... algún día... cuando la Santísima Virgen María me perdone y me devuelva la fe en su amor y en su misericordia que yo tenía en mis días de colegio. Cuando pueda volver a rezarle. Cuando ya nadie me crea. Ella sí me creará y con su ayuda será fácil. Me oiré a mí misma llorar de angustia, pero a la vez, reiré de gozo porque habré recuperado la confianza en mí misma. *(Al ver que EDMUND permanece silencioso, añade con tristeza.)* Naturalmente, esto tampoco te lo crees.

(Se levanta del brazo del sillón y se dirige a las ventanas de la derecha, dándole la espalda. Indiferente.)

Ahora que me acuerdo, podríamos ir al pueblo. Se me olvidaba que tengo que ir a la farmacia. Pero no querrás entrar conmigo. Te daría vergüenza (O'Neill, 2014, p.142).

En la adaptación de Rigola, se han suprimido todas las referencias religiosas y se ha mantenido únicamente la alusión al alma de Mary:

Nada. ¿Cómo ibas a crearme cuando ni yo misma me fío de mí? Y no puedo esperar que me comprendas porque incluso yo no me entiendo. Nunca he entendido nada, excepto, una vez, hace mucho tiempo, cuando descubrí que mi alma ya no me pertenecía. Ahora que me acuerdo, podríamos ir a la ciudad. Tengo que ir a buscar unos medicamentos. Pero no querrás venir conmigo. Te daría vergüenza (Rigola, 2006, p.39).

El siguiente fragmento alude a la lectura de la Biblia para indicar la devoción y dedicación con las que James Tyrone estudió las obras de Shakespeare. Por lo tanto, el peso del significado religioso del término podría no resultar tan evidente como en el ejemplo anterior. Asimismo, en este fragmento se menciona también la procedencia irlandesa del personaje y el problema que esto supone al querer trabajar como actor en la sociedad estadounidense del siglo XX:

I read all the plays ever written. I studied Shakespeare as you'd study the Bible. I educated myself. I got rid of an Irish brogue you could cut with a knife. I loved Shakespeare. I would have acted in any of his plays for nothing, for the joy of being

alive in his great poetry. And I acted well in him. I felt inspired by him (O'Neill, 2002, p. 153).

En la traducción de Antón-Pacheco se mantienen tanto la referencia religiosa a la Biblia, como la referencia cultural al acento irlandés de James Tyrone:

Leía todas las obras que se escribían. Estudié a Shakespeare como si fuera la Biblia. A base de estudio, conseguí perder aquel acento irlandés tan fuerte que tenía. Me encantaba Shakespeare. Habría participado en cualquiera de sus obras sólo por el placer de sentirme inmerso en su poesía. Yo lo hacía bien. Me inspiraba (O'Neill, 2014, p. 192).

La mención a la Biblia se omite por completo en la adaptación de Rigola: «Leía todas las obras que escribían. Y lo hacía bien. Me inspiraba» (Rigola, 2006, p.56). También se elimina la referencia al acento irlandés del personaje, aspecto que trataremos más adelante en el apartado de *Referencias geográficas*.

Como último ejemplo de la estrategia que sigue Rigola al suprimir las referencias religiosas en la adaptación, distinguimos la siguiente intervención. Observamos la expresión «por el amor de Dios», que en la actualidad ha perdido la connotación religiosa original y ha pasado a ser una interjección neutra que se emplea para indicar sorpresa o, como en el caso que aquí analizamos, para enfatizar una petición. En el texto original, O'Neill emplea la expresión «for the love of God», que, a pesar de ser una expresión habitual, sí podría tener una mayor connotación religiosa en la sociedad estadounidense del siglo XX: «Dear Mary! For the love of God, for my sake and the boy's sake and your own, won't you stop now?» (O'Neill, 2002, p. 87). En el texto de Antón-Pacheco, se ha traducido por «por amor de Dios», expresión que hoy en día carece de sentido religioso: «¡Querida Mary! Te lo pido por amor de Dios, por mí y por los chicos. ¡Déjalo ahora!» (O'Neill, 2014, p.134). Rigola, a pesar del uso actual de la expresión, decide suprimir la referencia a Dios: «¡Mary! Te lo pido por mí y por los chicos. ¡Déjalo ahora!» (Rigola, 2006, p. 36)

Llama la atención que Rigola decidida eliminar hasta las más sutiles referencias religiosas, pues resultan conceptos que se presentan cercanos a la cultura española, y por lo tanto, un público español podría comprenderlos a la perfección. Tras haber analizado la estrategia de omisión que exponemos en los casos anteriores, suponemos

que, dado que la adaptación de Rigola transcurre en la actualidad, se podrían haber suprimido dichas alusiones debido a que la cultura española actual no otorga tanto peso a las cuestiones religiosas como la cultura estadounidense del siglo XX. También se podría haber decidido adoptar esta estrategia con el fin de no despertar polémica entre los espectadores, quienes podrían haber considerado que la representación estaba dirigida a un público de determinadas creencias.

Unidades de medida

Otro de los aspectos que nos llama la atención de la adaptación de Rigola es la alteración de las unidades de medida, tanto monetarias como de peso. En el siguiente ejemplo, observamos cómo Rigola omite la referencia a la cantidad de peso que ha engordado Mary. En el texto original, O'Neill especifica que Mary ha engordado 20 libras: «You're a fine armful now. Mary, with those twenty pounds you've gained» (O'Neill, 2002, p. 14). Ana Antón-Pacheco, en la traducción de Ediciones Cátedra, decide domesticar el texto, para lo que convierte las libras en kilos con el fin de acercar el texto al lector español. La conversión real de 20 libras sería de 9 kilos, no obstante, Antón-Pacheco redondea la cifra a 10 kilos, puesto que se trata de una estimación aproximada: «Ahora da gusto abrazarte, Mary. Has engordado casi diez kilos» (O'Neill, 2014, p. 78). La estrategia que se lleva a cabo en la adaptación de Rigola consiste en eliminar la referencia a la cantidad de peso que ha engordado Mary: «Ahora da gusto abrazarte, Mary» (Rigola, 2006, p. 2).

Deducimos que se podría haber utilizado este recurso en la adaptación de la obra con el propósito de no condicionar el aspecto de la actriz que interpretase a Mary Tyrone. Otro motivo de tal omisión podría residir en evitar la combinación de dos unidades de medida pertenecientes a sistemas diferentes, puesto que, como veremos más adelante, las unidades monetarias se mantienen en dólares, igual que en la versión original. Por lo tanto, la utilización de dólares y de kilos en la misma obra podría resultar incongruente para el espectador español.

Asimismo, también se presentan cambios en cuanto al valor de las unidades monetarias. En la adaptación se incrementa la cantidad de dólares con respecto al original y a la traducción de Antón-Pacheco. No obstante, el dólar se mantiene como unidad monetaria tanto en la versión de Ana Antón-Pacheco como en la adaptación de

Rigola, al contrario que ocurría con el ejemplo anterior de la unidad de peso, que al naturalizarse se expresaba en kilos.

En el siguiente ejemplo, advertimos que, según el texto original, las propiedades de James Tyrone se encuentran valoradas en un cuarto de millón de dólares: «Yes, on property valued at a quarter of a million» (O'Neill, 2002, p. 147). Debido a que la expresión «un cuarto de millón» no resulta natural en español. Esta podría suponer la razón por la que Antón-Pacheco opta por modificar el valor de las propiedades, que en esta versión se valoran en «medio millón» de dólares: «Tus propiedades valen medio millón de dólares...» (O'Neill, 2014, p. 185). En la adaptación de Rigola, el valor de las mismas aumenta hasta superar el millón de dólares: «Tus propiedades valen más de 1 millón de dólares...» (Rigola, 2006, p. 53).

Apreciamos el mismo fenómeno en el siguiente caso. En la versión original, Jamie vuelve borracho por la noche a casa y le explica a Edmund que ha pagado un precio bastante elevado para que una de las prostitutas lo acompañase a una habitación: «Well, that made me feel sorry for Fat Violet, so I squandered two bucks of your dough to escort her upstairs» (O'Neill, 2002, p. 163). En la traducción de Ana Antón-Pacheco se mantiene tanto el tono informal del término «bucks», que se traduce por «pavos», como la cantidad que paga: «Bueno, pues me dio lástima de Violeta la Gorda y le solté dos pavos para que me permitiera el placer de acompañarla arriba» (O'Neill, 2014, p. 202). Sin embargo, en la adaptación de 2006, Rigola decide aumentar el precio que Jamie ofrece por los servicios de la prostituta: «Bueno, pues me dio lástima de ella y le solté 50 pavos para que me permitiera el placer de acompañarla arriba» (Rigola, 2006, p. 59).

Asimismo, distinguimos la misma estrategia en el siguiente fragmento. El texto original alude al bajo importe que supone la consulta del médico al que suele recurrir la familia: «Hardy only charges a dollar. That's what makes you think he's a fine doctor!» (O'Neill, 2002, p. 31). La traducción de Ana Antón-Pacheco conserva el mismo precio de la consulta que el original: «¡Tu única razón para decir que Hardy es un buen médico es que sólo cobra un dólar por la consulta!» (O'Neill, 2014, p. 91). De nuevo, Rigola incrementa el precio que se indica en el original y en la traducción hasta alcanzar los

diez dólares: «¡Tu única razón para decir que Hardy es buen médico es que sólo cobra 10 dólares por la consulta!» (Rigola, 2006, p.12).

Como último ejemplo de esta estrategia, señalamos la siguiente frase de la obra: «I suppose you'll divide that ten dollars your father gave you with Jamie» (O'Neill, 2002, p. 97). Aquí, Mary le sugiere a su hijo Edmund que comparta el dinero que le ha dado su padre con su hermano Jamie, puesto que, en el contexto de la obra, se entiende que diez dólares suponen una suma generosa de dinero. En la traducción de Ana Antón-Pacheco, se mantiene la misma cantidad: «Supongo que te repartirás con Jamie los diez dólares que te ha dado tu padre» (O'Neill, 2014, p. 142). Sin embargo, Rigola adopta la misma estrategia que hemos observado hasta ahora en los ejemplos anteriores y aumenta el valor con relación al original y a la traducción de Antón-Pacheco: «Supongo que te arrepentirás con Jamie los 200 dólares que te ha dado tu padre» (Rigola, 2006, p. 39).

En la sociedad del siglo XXI, no tendría sentido afirmar que una consulta médica cuesta un dólar, puesto que resultaría inverosímil. Sin embargo, una consulta de diez dólares supondría una opción más acorde con la realidad actual. En el caso en el que Jamie paga dos dólares por el servicio de la prostituta, el contexto da a entender que la cantidad que ofrece resulta superior a la remuneración habitual. Hoy en día, dos dólares no causarían esa impresión, por lo que esta podría ser la razón por la que Rigola decide modificar la suma y adaptarla a cincuenta dólares. Lo mismo ocurre con el dinero que Edmund ha de compartir con su hermano, pues, en la sociedad actual, diez dólares no resultan una cantidad tan elevada ni un gesto tan generoso por parte del padre como doscientos dólares.

En conclusión, después de estudiar todos los casos anteriores en los que se producen cambios referentes a las unidades de medida, consideramos que esta estrategia se debe a que, puesto que la acción teatral de la adaptación se desarrolla en la época actual, Rigola pretende causar el mismo efecto en el espectador español actual que la obra original en el espectador estadounidense del siglo XX.

Eliminación de personajes

En la adaptación de Rigola apreciamos una alteración significativa con respecto a la obra original y a la traducción de Antón-Pacheco, pues algunos de los personajes

secundarios desaparecen. Llama en especial la atención la eliminación del personaje de Cathleen, la doncella. En el fragmento que analizaremos a continuación, Mary y Cathleen mantienen una conversación que resulta de gran importancia para la obra, pues Mary comenta su pasado antes de conocer a James Tyrone, confiesa sus sueños frustrados e incluso habla de sus problemas de salud:

MARY

Amused – girlishly.

That foghorn! Isn't it awful, Cathleen?

CATHLEEN

Talks more familiarly than usual, but never with intentional impertinence because she sincerely likes her mistress.

It is indeed, Ma'am. It's like a banshee.

MARY

Goes on as if she hadn't heard. In nearly all following dialogue there is the feeling that she has Cathleen with her merely as an excuse to keep talking.

I don't mind it tonight. Last night it drove me crazy. I lay awake worrying until I couldn't stand it any more.

CATHLEEN

Bad cess to it. I was scared out of my wits riding back from town. I thought that ugly monkey, Smythe, would drive us in a ditch or against a tree. You couldn't see your hand in front of you. I'm glad you had me sit in back with you, Ma'am. If I'd been in front with that monkey— He can't keep his dirty hands to himself. Give him half a chance and he's pinching me in the leg or you-know-where— asking your pardon, Ma'am, but it's true.

MARY

Dreamily.

It wasn't the fog I minded, Cathleen. I really love the fog (O'Neill, 2002, p. 100) [...].

El diálogo entre Mary y Cathleen del original se reproduce en su totalidad en la traducción de Ana Antón-Pacheco:

MARY.—(*Divertida, en tono infantil.*) ¡El faro! ¿No te parece horrible, Cathleen?

CATHLEEN.—(*En un tono más familiar que el habitual, aunque sin parecer descarada, porque ciertamente siente cariño por su señora.*) Claro que sí. Parece un alma en pena.

MARY.—(*Continúa como si no la hubiera oído. Durante casi toda la escena MARY da la impresión de no prestar atención a la muchacha, a quien tiene consigo casi con una excusa para poder hablar con alguien.*) Esta noche no me molesta. Pero anoche casi me vuelvo loca. Estuve despierta toda la noche.

CATHLEEN.—Dichoso faro. ¿Sabe que he pasado mucho miedo cuando volvíamos de la ciudad? Creía que ese idiota de Smythe nos iba a estrellar contra un árbol o nos caeríamos a una zanja. No se veía uno sus propias narices. Le agradezco mucho que me dejara ir con usted en el asiento de atrás. Si llego a ir delante... Ese imbécil... No sabe tener las manos quietas. Como te descuides, empieza a pellizcarte el trasero o, bueno, ya sabe... con perdón, señora, pero es verdad.

MARY.—(*Soñadora*) No es la niebla lo que me angustia, Cathleen. La verdad es que me encanta (O'Neill, 2014, p. 146) [...].

Sin embargo, como observamos a continuación, en la adaptación de Rigola, la conversación entre Mary y Cathleen se convierte en un monólogo:

No es la niebla lo que me angustia. La verdad es que me encanta. Oculta el mundo. Lo esconde. Por eso he ido a comprar la medicina. Te lleva hasta donde no te pueden alcanzar. Sólo es real la felicidad pasada. Y tengo que tomarla, porque si no, no se me quita el dolor ¡Mis pobres manos! Eran manos de músico. Me encantaba el piano. La Madre Isabel decía que era la mejor estudiante de piano que había tenido. Me habría mandado a estudiar a Europa después de que saliera del colegio... y yo habría ido... o me habría hecho monja... de no haberme enamorado. ¡James Tyrone! Las chicas del colegio que le habían visto actuar estaban locas por él. Cómo me emocioné cuando mi padre me escribió diciendo que James y él se habían hecho amigos y que yo le iba a conocer cuando regresase a casa para las vacaciones. Enseñé la carta a todas las chicas y se morían de envidia. Mi padre me llevó al teatro a verle. Yo no podía dejar de mirarle. Y al terminar Papá me llevó a su camerino para saludarle. Estaba tan avergonzada que sólo sabía tartamudear y me puse colorada como una idiota. Pero él no parecía pensar que fuera tonta. Sé muy bien que se fijó en mí desde el momento en que nos conocimos. Era como un sueño. Como si perteneciera a otro mundo. Me enamoré en aquel mismo momento. Luego me dijo que él también. Se me olvidó todo aquello de ser monja o

pianista. Sólo quería convertirme en su esposa. Eres una estúpida sentimental (Rigola, 2006, p. 40).

También se advierte la omisión del personaje de Cathleen en otras partes de la obra, como por ejemplo, en el siguiente fragmento, en el que Mary habla de Cathleen con Jamie y se queja de su falta de obediencia: «I've told Cathleen time and again she must go wherever he is and tell him. The idea of screaming as if this were a cheap boardinghouse!» (O'Neill, 2002, p. 62). La referencia a la doncella se mantiene en la traducción de Ana Antón-Pacheco: «Le he dicho mil veces a Cathleen que vaya a buscarlo donde esté y que se lo diga allí. ¡Mira que ponerse a dar voces como si esto fuera una taberna!» (O'Neill, 2014, p. 116) En la adaptación de Rigola, el personaje de Cathleen desaparece, y además, cambia completamente el sentido de la frase. Mary ya no se queja de que Cathleen no le haga caso, sino de que James llega tarde a comer: «Le he dicho mil veces que no se retrase a la hora de comer» (Rigola, 2006, p. 25).

Otro ejemplo de la omisión del personaje de la doncella lo encontramos en la siguiente intervención de Mary: «Cathleen must be waiting to clear the table» (O'Neill, 2002, p. 15). La traducción de Antón-Pacheco conserva el mismo sentido que el original: «Cathleen estará esperando para quitar la mesa» (O'Neill, 2014, p. 79). En cambio, en esta ocasión, Rigola opta por omitir totalmente esta frase en la adaptación.

Según nuestro análisis, en la versión de Rigola no solo se eliminan las referencias a la doncella, sino también a otros personajes. En el siguiente ejemplo, advertimos la omisión de la figura de la cocinera. En el original, Mary anuncia a James que tiene que ir a hablar con la cocinera: «I must see the cook about dinner and the day's marketing» (O'Neill, 2002, p. 29). En la traducción de Antón-Pacheco, la escena es la misa: «Tengo que hablar de la comida con la cocinera y ver si hay que comprar algo» (O'Neill, 2014, p. 90). Sin embargo, Rigola modifica de nuevo el significado de la frase original. En vez de transmitir la idea de que hay otra persona que cocina para la familia Tyrone y que Mary va a hablar con ella, Rigola opta por que sea la propia Mary quien se encarga de cocinar: «Voy a preparar la comida» (Rigola, 2006, p. 11).

El siguiente fragmento resulta de especial interés, pues no solo hace referencia a la figura del chófer de la familia, sino que también trata una costumbre típica del siglo XX, que consistía en dar paseos en coche como actividad de ocio. Por lo tanto, el

análisis de este ejemplo nos permite observar qué estrategia se ha llevado a cabo tanto ante el personaje del chófer como ante el concepto de paseo en coche:

There's surely one thing you can do this afternoon that will be good for you, Mary. Take a drive in the automobile. Get away from the house. Get a little sun and fresh air.

Injuredly.

I bought the automobile for you. You know I don't like the damned things. I'd rather walk any day, or take a trolley.

With growing resentment.

I had it waiting for you when you came back from the sanatorium. I hoped it would give you pleasure and distract your mind. You used to ride in it everyday, but you've hardly used it at all lately. I paid a lot of money I couldn't afford, and there's the chauffeur I have to board and lodge and pay high wages whether he drives you or not.

Bitterly.

Waste! The same old waste that will land me in the poorhouse in my old age! What good did it do you? I might as well have thrown the money out the window (O'Neill, 2002, p. 86).

Ambas referencias se conservan en la traducción de Ana Antón-Pacheco:

Desde luego hay algo que podrías hacer esta tarde que te sentaría bien. Vete a dar un paseo en coche. Sal de casa. Toma un poco de aire y de sol. (*Herido.*) He comprado el coche por tí. Tú sabes que no me gustan esos trastos. Prefiero andar o coger el tranvía. (*Con creciente resentimiento.*) Aquí lo tenías cuando volviste del sanatorio. Yo esperaba que te distraería y te alegrarías. Antes solías ir de paseo todos los días, pero últimamente casi no lo has usado. Me costó un dinero que, en realidad, no me sobraba, y además tengo que mantener y alimentar al chófer y pagarle su sueldo tanto si lo usas como si no. (*Con amargura.*) ¡Un despilfarro! ¡Un despilfarro que terminará llevándome al asilo cuando sea viejo! ¿Y de qué ha servido? Lo mismo podría haber tirado el dinero por la ventana! (O'Neill, 2014, p. 133).

Rigola omite tanto la figura del chófer como la referencia a los paseos en coche. Esta estrategia se podría deber a la gran dificultad de este fragmento, puesto que se encuentra muy condicionado a la época en la que fue escrito el original. En la

actualidad, el coche se utiliza casi de forma exclusiva como medio de transporte para llegar a un destino determinado y no para pasear en él.

Consideramos que en la versión de Rigola se ha decidido eliminar a las figuras del personal de servicio de la casa, debido a que la adaptación se encuentra localizada en la época actual. Para una familia acomodada en los Estados Unidos del siglo XX resultaba habitual disponer de doncella, cocinera y chófer. Sin embargo, hoy en día, una familia de poder adquisitivo medio, como la familia Tyrone de la adaptación de Rigola, no contrataría a personal de asistencia doméstica, como podrían ser una cocinera o un chófer. Asimismo, dado que, como explicamos en la introducción de este trabajo, la duración de la obra original es de cuatro horas, la eliminación de alguno de los personajes y de sus diálogos reduciría la longitud de la representación, por lo que este también podría suponer un motivo por el que Rigola haya decidido seguir esta estrategia.

Otro personaje que se menciona en el original y que se omite en la adaptación es el padre de Mary. En la versión original, James le habla a Edmund del padre de Mary, de cómo no era tan perfecto como ella cuenta y de cómo murió a causa de la tuberculosis y de su adicción a la bebida:

Her father wasn't the great, generous, noble Irish gentleman she makes out. He was a nice enough man, good company and a good talker. I liked him and he liked me. He was prosperous enough, too, in his wholesale grocery business, an able man. But he had his weakness. She condemns my drinking but she forgets his. It's true he never touched a drop till he was forty, but after that he made up for lost time. He became a steady champagne drinker, the worst kind. That was his grand pose, to drink only champagne. Well, it finished him quick—that and the consumption— (O'Neill, 2002, p. 139).

En la traducción de Ana Antón-Pacheco apreciamos los mismos aspectos que en el original:

Su padre no era el gran caballero irlandés, noble y generoso, que ella dice. Era una persona agradable y un buen conversador. A mí me gustaba y yo le gustaba a él. Vivía bien gracias a su negocio de ultramarinos. Pero tenía sus debilidades. Ella se mete conmigo porque bebo, pero olvida que él también lo hacía. Cierto que no probó una gota hasta que tuvo cuarenta años, pero a partir de entonces bien se desquitó. Se convirtió en un asiduo bebedor de champán. Lo peor. Pero esa era parte de su «posse».

Sólo bebía champán. Bueno, pues bien pronto acabó con él. El champán y la tuberculosis... (O'Neill, 2014, p. 179)

La referencia a la muerte del padre de Mary por tuberculosis resulta un aspecto importante para el mensaje de la obra, pues aunque Mary se niegue a admitir la gravedad de la enfermedad de Edmund, en realidad sabe que este padece tuberculosis y por lo tanto, tiene miedo de que la enfermedad acabe con él, igual que le ocurrió a su padre. Rigola decide omitir este fragmento. Dado que, como expondremos más adelante, en la adaptación no se menciona en ningún momento la tuberculosis, opinamos que podría suponer la razón principal por la que Rigola decide suprimir esta referencia al padre de Mary y a su muerte por tuberculosis.

Lenguaje vulgar

En el siguiente apartado, trataremos la adición de insultos y palabrotas en la adaptación de Rigola, puesto que al realizar el cotejo de las tres versiones de la obra, nos hemos percatado de que en la adaptación hay una mayor presencia de blasfemias que en el texto original y en la traducción de Ana Antón-Pacheco.

En el siguiente ejemplo, James Tyrone se queja de que Edmund encuentre graciosa una situación que podría provocarle problemas legales: «What are you laughing at? There's nothing funny—A fine son you are to help that blackguard get me into a lawsuit!» (O'Neill, 2002, p. 26). James utiliza con sarcasmo la formulación «a fine son you are», que da a entender lo contrario a su traducción literal «eres un buen hijo». La traductora Antón-Pacheco opta por la expresión «¡Ten hijos para esto!». Podría utilizarla en forma de exclamación con el fin de compensar que la traducción no refleje la ironía del original: «¿De qué os reís? No le veo la gracia. ¡Ten hijos para esto! Me vas a meter en pleitos por culpa de ese traidor» (O'Neill, 2014, p. 88). Llama la atención la opción por la que se ha decantado Rigola en la adaptación, que añade el insulto «cabrones». Pues, a pesar de que transmite el desacuerdo de James con el comentario de Edmund, resulta mucho más violenta que en las dos versiones anteriores: «¿De qué os reís? No le veo la gracia. ¡Cabrones!» (Rigola, 2006, p. 9).

En el siguiente caso, Mary confiesa que no cree en los diagnósticos de los médicos y expresa lo mucho que le desagradan estos profesionales: «Doctor Hardy! I wouldn't believe a thing he said, if he swore on stack of Bibles! I know what doctors

are» (O'Neill, 2002, p. 27). Para ello utiliza la expresión «I know what doctors are», que da a entender que en su opinión todos los médicos son iguales. Antón-Pacheco lo traduce por «Conozco bien a los médicos», una traducción literal que transmite la opinión negativa sobre los médicos basada en malas experiencias anteriores de Mary: «¡El doctor Hardy! No creeré nada de lo que diga aunque lo jure sobre un montón de biblias. Conozco bien a los médicos» (O'Neill, 2014, p. 89). Rigola omite la parte en la que se muestra que Mary no cree en el juicio de los médicos. En compensación, añade a la traducción de Antón-Pacheco la palabra «mierda», que le otorga un tono coloquial y resalta el rechazo de Mary hacia los médicos: «¡El doctor Hardy! Conozco muy bien la mierda de los médicos» (Rigola, 2006, p. 10).

A continuación, analizaremos una intervención de Edmund que formula cuando llega borracho a casa y se golpea la rodilla con un perchero al entrar en el recibidor a oscuras: «I damned near busted my knee on the hat stand» (O'Neill, 2002, p.128). En la traducción de Antón-Pacheco, se omite el matiz que aporta el término «damned»: «Casi me parto la pierna contra el perchero» (O'Neill, 2014, p. 170). Dicha estrategia de omisión se podría deber a la decisión de la editorial de suprimir aquel lenguaje vulgar que, como en esta ocasión, no modifique en gran medida el significado de la frase con el propósito de conferirle a la obra un carácter más formal. Observamos que la adaptación de Rigola comienza con la exclamación «¡Joder!», que le atribuye al diálogo un estilo más espontáneo y natural, y además, consigue transmitir el matiz del término «damned» del original: «¡Joder! Casi me mato» (Rigola, 2006, p. 47). La adaptación no especifica en qué parte del cuerpo se ha hecho daño ni con qué objeto se ha golpeado. La omisión de la parte del cuerpo que sufre el golpe podría deberse a que no resulta necesaria durante la representación de la obra, puesto que el actor podría indicar con gestos dónde se ha hecho daño. En cuanto a la omisión del objeto con el que se golpea, se podría entender como una estrategia para evitar que el texto condicione el decorado de la escena. Así, el personaje podría golpearse con cualquier mueble que se encuentre en el escenario, o incluso tropezarse, y no necesariamente chocarse con un perchero.

El siguiente fragmento pertenece a una discusión entre James y Edmund en la que James pierde los nervios porque quiere que su hijo apague las luces y Edmund no le obedece:

Listen to me! I've put up with a lot from you because from the mad things you've done at times I've thought you weren't quite right in your head. I've excused you and never lifted my hand to you. But there's a straw that breaks the camel's back. You'll obey me and put out that light or, big as you are, I'll give you a thrashing that'll teach you—! (O'Neill, 2002, p.130).

En la traducción de Ana Antón-Pacheco, la última frase «thrashing that'll teach you» se traduce por «te doy una bofetada que...»:

¡Escúchame! Te he aguantado muchas cosas porque, a veces, he creído que tantas locuras sólo se pueden hacer si se está mal de la cabeza. Te las he excusado y jamás te he levantado la mano. Pero siempre hay una gota que colma el vaso. O me obedeces y apagas la luz o, a pesar de los años que tienes, te doy una bofetada que... (O'Neill, 2014, p. 171).

El sentido del original se ve modificado, puesto que «trashing» se refiere a una paliza que se recibe en todo el cuerpo y no en una zona concreta, mientras que «bofetada» es un término más específico que indica que el daño se recibe solo en la cara. Además, también se omite la segunda parte de la frase, «that'll teach you—!», que se sustituye por los puntos suspensivos. En texto de la adaptación comienza con un insulto que no aparece ni en el original ni en la traducción de Antón-Pacheco. Esta adición se podría entender como una estrategia para actualizar el texto y que así suene más coloquial. Asimismo, la utilización del término «capullo» también sirve para destacar el enfado de James Tyrone:

¡Escúchame! ¡Capullo! Te he aguantado muchas cosas porque, a veces, he creído que tantas locuras sólo se pueden hacer si se está mal de la cabeza. Pero siempre hay una gota que colma el vaso. O me obedeces y apagas esa luz o, a pesar de los años que tienes, te voy a dar una ostia que te va a llevar directo al cementerio... (Rigola, 2006, p. 48).

Rigola también modifica la última frase. Sustituye la palabra «bofetada» por «ostia», lo que endurece la enunciación, pues «ostia» resulta un término más agresivo y vulgar que «bofetada», que puede incluso resultar demasiado suave para esta escena. También varía el final de la oración, pues termina la frase de James Tyrone que en la traducción de Antón-Pacheco quedaba en el aire, y además mantiene los puntos suspensivos. Rigola opta por la expresión «llevar directo al cementerio», que, aunque en

este contexto cumple la misma función que «that'll teach you—!» en el original, resulta mucho más gráfica y más violenta.

En el siguiente ejemplo, Edmund está molesto por una advertencia que le ha hecho su padre para que tenga más sentido común: «To hell with sense! We're all crazy. What do we want with sense?» (O'Neill, 2002, p. 133). Antón-Pacheco traduce la expresión en inglés «to hell» por «al cuerno» en español: «¡Al cuerno el sentido común! Todos estamos locos. ¿Qué falta hace el sentido común? (O'Neill, 2014, p. 173). Puesto que hoy en día «al cuerno» puede resultar una expresión algo anticuada, Rigola utiliza la expresión «a la mierda»: «¡A la mierda el sentido común! ¡A la mierda! ¡Cabrón!» (Rigola, 2006, p. 50). Sin embargo, como ya hemos visto en los ejemplos anteriores, la adaptación tiende a añadir insultos que no aparecen ni en el original ni en la traducción de Antón-Pacheco. Rigola suprime las frases «Todos estamos locos» y «¿Qué falta hace el sentido común?», y en su lugar, vuelve a repetir la interjección «¡A la mierda!» y el insulto «¡Cabrón!», lo que deriva en un texto bastante más obsceno que el de las dos versiones comentadas previamente.

Por último, analizaremos la siguiente intervención de Jamie, que se tropieza al llegar a casa borracho: «Had serious accident. The front steps tried to trample on me» (O'Neill, 2002, p. 158). El lenguaje que se emplea en el texto original refleja el estado de embriaguez del personaje, aspecto que no resulta tan evidente en la traducción de Antón-Pacheco: «He tenido un grave tropiezo. Los escalones han querido atacarme» (O'Neill, 2014, p. 198). En la adaptación de Rigola se modifica por completo la primera parte de la enunciación: «¡Me cago en mi puto padre! Los escalones han querido atacarme» (Rigola, 2006, p. 57). Se sustituye «He tenido un grave tropiezo», una expresión muy formal y neutra, por «¡Me cago en mi puto padre!». Este cambio de registro puede compensar el hecho de que en la versión en castellano no se haya manifestado en el texto que el personaje se encuentra ebrio, puesto que el lenguaje vulgar sí podría implicar que Jamie está borracho. La adaptación consigue el mismo efecto que hemos observado en los ejemplos previos, pues el texto resulta mucho más coloquial y agresivo que en los otros textos.

Tras haber cotejado este aspecto en las tres versiones de la obra que analizamos en este trabajo, hemos llegado a la conclusión de que Rigola añade expresiones

vulgares, como insultos o blasfemias, con el objetivo de acercar el texto a la época actual. Otro motivo por el que se podría haber llevado a cabo esta estrategia sería para que las intervenciones de los actores resultaran más naturales, pues dichas adiciones suelen encontrarse en momentos en los que los personajes se sienten disgustados o molestos, por lo que parece lógico que empleen un lenguaje más emocional en dichas situaciones. No obstante, a veces las adiciones de lenguaje vulgar resultan innecesarias, lo que produce una adaptación en ocasiones demasiado grosera.

Enfermedades

Otro de los aspectos que más varía en la adaptación de Rigola con respecto a la traducción de Antón-Pacheco es que se omite la enfermedad que padece Edmund. Por ejemplo, mediante puntos suspensivos, como advertimos en el siguiente ejemplo, que pertenece a una conversación en la que Jamie y James hablan sobre el diagnóstico de la enfermedad de Edmund: «He think it's consumption, doesn't he, Papa?» (O'Neill, 2002, p. 30). En el texto original utiliza el término «consumption», que Ana Antón-Pacheco traduce por «tuberculosis»: «Pero cree que es tuberculosis, ¿no, papá?» (O'Neill, 2014, p. 91). En cambio, en la adaptación se omite el nombre de la enfermedad: «Pero cree que es...» (Rigola, 2006, p. 11). Los puntos suspensivos de la adaptación dan a entender que se trata de una enfermedad grave y habitual del siglo XXI, puesto que a Jamie no le hace falta especificar la enfermedad para que el padre sepa a cuál se refiere.

En el siguiente ejemplo, se omite de nuevo la designación de la enfermedad. La intervención corresponde a un diálogo entre Edmund y Mary en el que Edmund pretende que su madre sea consciente de la gravedad de su enfermedad: «Mama! It isn't a summer cold! I've got consumption!» (O'Neill, 2002, p. 177). El original, al igual que la traducción de Antón-Pacheco, explicita que no se trata de un simple resfriado de verano, sino que Edmund padece tuberculosis: «¡Mamá! ¡No es un catarro de verano! ¡Tengo tuberculosis!» (O'Neill, 2014, p. 214). En la adaptación, se omite la última oración de la intervención: «¡Mamá! ¡No es solo un catarro de verano!» (Rigola, 2006, p. 65). Mediante esta estrategia de omisión, Rigola da a entender que la enfermedad es más grave que un catarro, pero le da la opción al espectador de imaginarse de qué enfermedad se trata.

Tras haber analizado este aspecto en el cotejo de las tres versiones, hemos llegado a la conclusión de que, aunque en el original y en la traducción de Antón-Pacheco se habla de la tuberculosis, dado que la adaptación de Rigola se localiza en la época actual, no tendría sentido referirse a la tuberculosis como enfermedad mortal, puesto que en los países desarrollados, como Estados Unidos, la tasa de mortalidad por tuberculosis es muy baja. Por lo tanto, la estrategia que sigue Rigola consiste en mantener el suspense acerca de la enfermedad que ha contraído el protagonista, dejando esta cuestión siempre en el aire, lo que permite al espectador sacar sus propias conclusiones acerca de la enfermedad que padece Edmund.

Asimismo, en la adaptación también se omite la alusión a la morfina. En el original, se determina con claridad que Mary es adicta a la morfina: «After you found out she'd been made a morphine addict, why didn't you send her to a cure then, at the start, while she still had a chance?» (O'Neill, 2002, p. 143). La traducción de Ana Antón-Pacheco especifica también que la droga que utiliza Mary es la morfina: «¿Por qué no la enviaste a un sanatorio para que la trataran cuando te diste cuenta de que era una adicta a la morfina, eh?» (O'Neill, 2014, p. 182). Sin embargo, en la adaptación, se omite el término «morfina» y no se menciona a de qué droga se trata: «¿Por qué no la enviaste a un sanatorio para que la trataran cuando te diste cuenta?» (Rigola, 2006, p. 52). Al estar tener lugar la adaptación en el siglo XXI, Rigola podría haber decidido omitir las referencias a la morfina, debido a que esta era una droga habitual del siglo XX, pero no del siglo XXI.

Referencias geográficas

Después de haber realizado la comparación de las tres versiones de la obra, consideramos que cabe comentar la estrategia que se ha llevado a cabo en relación con las referencias a Irlanda, que aparecen numerosas veces en el original y en la traducción de Antón-Pacheco, puesto que la familia Tyrone vive en Estados Unidos pero es de procedencia irlandesa. También hemos apreciado algunas modificaciones en cuanto a las referencias a los Estados Unidos y a la sociedad de la época.

En el siguiente fragmento, James regaña a Jamie por haber hecho un comentario ofensivo sobre los campesinos irlandeses. Asimismo, también señala que la apariencia física de Jamie revela su procedencia irlandesa: «I have every hope Edmund will be

cured. And keep your dirty tongue off Ireland! You're a fine one to sneer, with the map of it on your face!» (O'Neill, 2002, p. 83). La traducción de Ana Antón-Pacheco mantiene la referencia tanto a Irlanda como al rostro típico irlandés de Jamie: «¡Espero de corazón que Edmund se cure! Y no menciones a Irlanda. La llevas en la cara, así que, más vale que te calles!» (O'Neill, 2014, p. 131). Sin embargo, en esta traducción se pierde el connotación negativa de la formulación «keep your dirty tongue off» del texto original, que en castellano se traduce por la expresión neutra «no menciones». En la adaptación, se suprime toda referencia tanto a Irlanda como al aspecto físico del personaje: «¡Espero de corazón que Edmund se cure!» (Rigola, 2006, p. 34). En este caso concreto, Rigola podría haber decidido no aludir a la apariencia del personaje para no condicionar el aspecto del actor.

Al igual que en el caso anterior, este ejemplo pertenece a un fragmento en el que James se enfada con Jamie por haber hablado mal de Irlanda: «And keep your dirty tongue off Ireland, with your sneers about peasants and bogs and hovels» (O'Neill, 2002, p. 34). En la traducción de Antón-Pacheco se mantiene la alusión a Irlanda: «¡Y no vuelvas a comparar a Irlanda con una pocilga!» (O'Neill, 2014, p. 94). Ana Antón-Pacheco generaliza los términos «peasants», «bogs» y «hovels» del original, que significan «casuchas», «ciénagas» y «campesinos» respectivamente, y en su lugar los traduce por «pocilga». No obstante, consigue transmitir la idea de un ambiente rural y poco civilizado. Rigola vuelve a adoptar la misma estrategia que en el caso anterior y omite esta referencia en la adaptación.

Por último, comentaremos el siguiente fragmento de la obra. En el original aparece la expresión «a king of America», que se refiere a un ciudadano estadounidense de alto nivel adquisitivo: «Yes. Harker will think you're no gentleman for harboring a tenant who isn't humble in the presence of a king of America» (O'Neill, 2002, p. 23). Dado el contexto, se entiende que esta expresión va destinada a un directivo millonario de una de las empresas más importantes del sector petrolífero en Estados Unidos del siglo XX. Ana Antón-Pacheco propone «rey del petróleo» para traducir este término: «Claro. Harker pensará que no es de caballeros tener de arrendatario a un patán como Shaughnessy que no se arredra ante un rey del petróleo» (O'Neill, 2014, p. 88). Nos parece una solución muy acertada, puesto que la traducción literal de la expresión

habría resultado incomprensible para el espectador español actual. Una vez más, Rigola opta por la omisión. Podría haber llevado a cabo dicha estrategia con el fin de evitar esta dificultad: «Claro. Harker pensará que no es de caballeros tener de arrendatario a un desgraciado como Shaughnessy» (Rigola, 2006, p. 8).

La estrategia que observamos en los casos anteriores en los que Rigola opta por omitir las referencias a Irlanda y a Estados Unidos podría deberse a que la adaptación se desarrolla en la actualidad. Las alusiones a la procedencia irlandesa de los personajes conllevan cierta connotación cultural significativa para el público estadounidense al que iba destinado originalmente la obra de O'Neill. No obstante, el espectador español del siglo XXI no comprendería estas referencias de igual forma que el público del siglo XX, y por lo tanto, el efecto que causarían no sería el mismo en la representación del siglo XX que el de la adaptación de Rigola. Asimismo, la situación del mercado petrolífero ha evolucionado en el último siglo, pues actualmente las zonas más ricas en petróleo pertenecen a los países árabes, y no a Estados Unidos, como indica el texto de O'Neill, por lo que se perdería el sentido del original si en la adaptación se hablara de Estados Unidos como «rey del petróleo». Estos podrían suponer los principales motivos por los que se han omitido tales referencias en esta última versión de la obra.

Trato

Otro de los aspectos que varía en la adaptación de Rigola con respecto a la traducción de Antón-Pacheco es el trato entre los personajes. En el siguiente ejemplo, James se dirige a su esposa para elogiar su buen aspecto, para ello utiliza la fórmula de cortesía «my lady»: «None of that, my lady! You're just right» (O'Neill, 2002, p. 14). Ana Antón-Pacheco mantiene la formalidad del original y opta por la traducción literal «señora mía»: «¡Nada de eso, señora mía! Estás perfecta» (O'Neill, 2014, p. 48). En la adaptación, James no utiliza ningún tratamiento concreto para dirigirse a Mary, sino que opina directamente sobre su aspecto: «Estás perfecta» (Rigola, 2006, p. 2). Esta estrategia consigue que el diálogo de la adaptación resulte más natural y espontáneo.

La siguiente frase corresponde un diálogo entre Edmund y James, en el que Edmund tranquiliza a su padre después de que este se arrepienta por haberle gritado: «Forget it, Papa» (O'Neill, 2002, p. 130) La traductora Ana Antón-Pacheco opta por una traducción literal de «Forget it»: «Olvídalo, papá» (O'Neill, 2014, p. 171). Aunque

quizás «Forget it» resulte una expresión más habitual en inglés que «Olvidalo» en castellano, ambas transmiten el mismo mensaje de perdón. En la adaptación de Rigola, «Olvidalo» se convierte en «Ok», lo que le aporta un tono mucho más coloquial y actual que la traducción de Antón-Pacheco: «Ok, papá» (Rigola, 2006, p. 49). De esta forma, la adaptación transmite la idea de que la discusión anterior con su padre queda olvidada, al igual que las dos versiones comentadas previamente.

El lenguaje empleado en la traducción de Antón-Pacheco en estos dos primeros ejemplos podría resultar demasiado arcaico para la vida familiar de hoy en día, por lo que Rigola decide omitir o modificar el tratamiento entre los personajes. Además, los diálogos podrían resultar a veces demasiado formales para la sociedad actual, puesto que en el siglo xx las relaciones familiares eran más distantes que ahora.

El siguiente caso corresponde a una intervención de Jamie cuando conversa con su hermano tras llegar borracho a casa: «Aw right, if you're shatisfied—let him get away with it. It's your funeral—I mean, I hope it won't be» (O'Neill, 2002, p. 161). La grafía del texto original refleja el estado de embriaguez en el que se encuentra Jamie, pues encontramos «Aw right» en vez de «All right», o «shatisfied» en vez de «satisfied». La ortografía de la traducción de Ana Antón-Pacheco no representa el estado de Jamie: «Bueno, bueno, como quieras... Allá tú. Es tu vida. Y nunca mejor dicho» (O'Neill, 2014, p. 200). No obstante, al inicio de la frase repite la partícula «bueno», a diferencia del original, lo que distiende el tono de la conversación. Asimismo, también se producen cambios en la última parte de la frase. El original alude al funeral de Edmund: «It's your funeral». Dado que en castellano una traducción literal de «It's your funeral» no sonaría natural, la traductora ha optado por la expresión común «Es tu vida», cuyo sentido es el mismo que el de la versión original, pues sugiere que Edmund debe tomar sus propias decisiones en lo referente a sus asuntos personales. En consecuencia a esta decisión de traducción, no tendría sentido traducir literalmente la continuación de la frase «I hope it won't be».

«It's your funeral—I mean, I hope it won't be» es un juego de palabras que relaciona la frase de Jamie con la mala salud de Edmund. Por lo tanto, la estrategia que adopta Antón-Pacheco para resolver este problema de traducción consiste en reproducir un juego de palabras equivalente en castellano: «Es tu vida. Y nunca mejor dicho». En

la adaptación, se omite el comienzo de la intervención con respecto a la traducción de Antón-Pacheco: «Allá tú. Es tu vida. Y nunca mejor dicho» (Rigola, 2006, p. 58). Esta estrategia podría deberse a que al llevar la adaptación a escena, el actor que interpretase el papel de Jamie daría a entender a través de su forma de actuar la ebriedad del personaje, por lo que no serían necesarias las indicaciones gráficas en el texto.

Otro aspecto que se ha modificado con respecto al trato entre los personajes de la obra es la violencia entre ellos. En las siguientes acotaciones observamos cómo Edmund golpea a su hermano Jamie por haber llamado loca a su madre: «*He slaps Jamie across the mouth with the back of his hand*» (O'Neill, 2002, p. 174). La traducción de Antón-Pacheco mantiene el sentido del original: «*[...] le abofetea en la boca con el envés de la mano*» (O'Neill, 2014, p. 211). Sin embargo, en la adaptación de Rigola se suprime la escena de violencia. En su lugar, Edmund insulta a Jamie: «¡Eres un cretino!» (Rigola, 2006, p. 63). Consideramos que esta estrategia se podría deber a que la violencia entre los miembros de la familia supone un tema controvertido en la actualidad, y por lo tanto, no se quiere representar esta escena sobre el escenario.

Por último, comentaremos la siguiente frase perteneciente a un discurso de Mary en el que explica cómo empeoró su salud al quedarse embarazada de Edmund: «*But bearing Edmund was the last straw*» (O'Neill, 2002, p. 89). En el original aparece la frase hecha «*to be the last straw*», que Antón-Pacheco traduce por su equivalente en castellano «la gota que colmó el vaso»: «Pero la gota de agua que colmó el vaso fue el nacimiento de Edmund» (O'Neill, 2014, p. 136). Sin embargo, esta expresión se omite en el texto de la adaptación: «Pero el nacimiento de Edmund» (Rigola, 2006, p. 36). La frase parece quedar sin terminar, por lo que deducimos que el actor compensaría la omisión modulando de voz de manera que diese a entender que el embarazo tuvo consecuencias negativas.

En definitiva, opinamos que los cambios que se producen en la adaptación en cuanto a los aspectos relacionados con el trato entre los personajes se llevarían a cabo con el fin de acercar la obra a la actualidad y conferirle un tono más coloquial. Por otro lado, los actores también podrían suplir algunas de las omisiones mediante sus interpretaciones.

Nombres

Uno de los aspectos que más nos han llamado la atención al analizar el cotejo de las tres versiones es la estrategia que se ha llevado a cabo a la hora de adaptar algunos nombres de empresas, lugares famosos, apodos, obras y personajes célebres.

En primer lugar, comentaremos cómo se ha tratado el nombre propio de una empresa en la adaptación. En el texto original, se menciona a la empresa petrolera estadounidense Standard Oil, que acabó por disolverse en 1911 tras haber obtenido el monopolio del sector: «He was delighted because he'd had a fight with your friend, Harker, the Standard Oil millionaire, and won a glorious victory» (O'Neill, 2002, p. 23). La traducción de Antón-Pacheco respeta la versión original y conserva el nombre de la empresa: «Había tenido una bronca con tu amigo Harker, ese millonario de la Standard Oil, y, al parecer, obtuvo una victoria aplastante» (O'Neill, 2014, p. 85). No obstante, Rigola decide modificar esta referencia y cambiar de empresa: «Había tenido una bronca con tu amigo Harker ese directivo de la Shell, y, al parecer, obtuvo una victoria aplastante» (Rigola, 2006, p. 7). Rigola sustituye «Standard Oil» por «Shell», una empresa del sector petrolífero muy conocida hoy en día. Deducimos que, en este caso, la estrategia de adaptación se debe a que la acción transcurre en la actualidad, y por lo tanto, no tendría sentido mencionar a una empresa que ya no existe.

En el siguiente ejemplo, el texto original hace referencia al Agujero negro de Calcuta, calabozo donde mantuvieron a un gran número de prisioneros de guerra británicos en el siglo XVIII (John Zephaniah Holwell, 1758): «Can't expect us to live in the Black Hole of Calcutta» (O'Neill, 2002, p. 159). Puesto que un público español no se encuentra familiarizado con este lugar, si se tradujera literalmente la alusión al Agujero negro de Calcuta podría no conseguirse el mismo efecto que busca el original, por lo que Antón-Pacheco lo traduce por «tinieblas del infierno»: «¡No querrá que vivamos en las tinieblas del infierno!» (O'Neill, 2014, p. 198). A pesar de no conservar la referencia al calabozo, la traducción de Antón-Pacheco transmite la idea de vivir en un lugar tenebroso y dañino, igual que el original. La adaptación de Rigola opta por la expresión «cuarto oscuro»: «¡No querrá que vivamos en un cuarto oscuro!» (Rigola, 2006, p. 57). La formulación «cuarto oscuro» resulta más espontánea y natural que «tinieblas del infierno», aunque se pierde ligeramente el matiz que transmiten las otras dos versiones en cuanto a las desgracias que ocurren en el cuarto oscuro.

A continuación, observamos cómo se ha adaptado el apodo del padre, «Old Man»: «It's a secret confab they don't want me to hear, I suppose. I'll bet they're cooking up some new scheme to touch the Old Man» (O'Neill, 2002, p. 15). Ana Antón-Pacheco lo traduce por «Viejo»: «Supongo que estarán tramando algo a espaldas mías. Algo especial dedicado al Viejo» (O'Neill, 2014, p. 79). Esta traducción literal de «Old Man» funciona en español, pues a veces se alude a la figura paterna empleando este término. Por lo tanto, Rigola lo mantiene en la adaptación: «¿Y estos? Supongo que estarán tramando algo a espaldas mías. Algo especial dedicado al Viejo» (Rigola, 2006, p. 3).

A continuación, observaremos cómo se ha adaptado el nombre que utiliza Jamie para hablar de su padre. Hemos encontrado tres ejemplos en los que se han adoptado tres estrategias diferentes para solucionar la misma dificultad.

Jamie se refiere a James Tyrone con el nombre de «Old Gaspard», personaje de una obra llamada *Les Cloches de Corneville*² o *The Bells of Corneville*, cuya traducción al español es *Las campanas de Corneville*, aunque en el texto original se refiere a ella como «The Bells»: «That means another cheap dump. Old Gaspard, the miser in "The Bells," that's a part he can play without make-up» (O'Neill, 2002, p. 161). Antón-Pacheco traduce estas referencias de forma literal, lo que coincide con los nombres utilizados en la versión en español de la obra citada: «O sea, a otro sitio igual de cochambroso. Si ya te digo que el papel que mejor le va es el de Gaspar, el viejo usurero de Las Campanas» (O'Neill, 2014, p. 200). Rigola decide omitir en esta ocasión la referencia a la obra, puesto que no es conocida por el público español actual y no provocaría el efecto deseado.

En el siguiente caso, Jamie recurre al mismo personaje que en el ejemplo anterior para referirse a su padre: «Did you tell Gaspard I got it out of Doc Hardy this sanatorium is a charity dump?» (O'Neill, 2002, p. 161). En el texto original, se utiliza

² De acuerdo con la nota al pie de Ana Antón-Pacheco en la versión de Ediciones Cátedra, la referencia de O'Neill a la obra *The Bells* y al personaje «Old Gaspard» pertenecen a la obra *Las Campanas*, melodrama de Leopold David Lewis (1828-1890), adaptación de *Le juif Polonais*, de Erckmann-Chatrion, 1871. Sin embargo, según nuestras investigaciones, en la obra de Leopold David Lewis no aparece ningún personaje llamado Gaspar. Por lo tanto, deducimos que el autor alude a la obra *Las Campanas de Corneville*, donde sí encontramos un personaje llamado Gaspar el avaro.

de nuevo el nombre de «Gaspard» para referirse a su padre, pero esta vez se omite el adjetivo «old» que sí utiliza en el ejemplo anterior. No obstante, Ana Antón-Pacheco opta por añadir el adjetivo «viejo» en la traducción: «¿Le has dicho al viejo Gaspar que le saqué a Hardy que ese sanatorio es una institución benéfica?» (O'Neill, 2014, p. 200). Esto podría parecer un poco contradictorio, puesto que en el ejemplo anterior, en el original aparece «Old Gaspard» y en la traducción, «Gaspar», y en cambio, en este caso, «Gaspard» se traduce por «viejo Gaspar». Sin embargo, tanto el original como la traducción de Antón-Pacheco alternan las dos formas de aludir al personaje, por lo que el efecto causado es el mismo. En la adaptación de Rigola, se omite el nombre de «Gaspar» y se mantiene el adjetivo «viejo»: «¿Le has dicho al viejo que le saqué a Hardy que ese hospital es una institución benéfica?» (Rigola, 2006, p. 58). Por lo tanto, se pierde la referencia a la obra *Las campanas de Corneville* y la implicación de que se trata de un personaje avaro. Asimismo, al seguir esta estrategia de adaptación y conservar únicamente el adjetivo «viejo» para referirse a James, parece que se vuelve a emplear el apodo analizado anteriormente. En el que el original utilizaba la expresión «Old Man» para referirse a James y en la adaptación encontrábamos «el Viejo», aunque la grafía no coincide, puesto que, en esta ocasión, «viejo» está escrito con minúscula.

Para finalizar con las referencias a este personaje, exponemos el siguiente ejemplo en el que se nombra tanto la obra «The Bells» como el personaje «Old Gaspard»: «Got a great idea for you, Papa. Put on revival of "The Bells" this season. Great part in it you can play without make-up. Old Gaspard, the miser!» (O'Neill, 2002, p. 172). En la traducción de Antón-Pacheco se mantienen las mismas referencias: «Se me ha ocurrido una gran idea, papá. ¿Por qué no repones Las Campanas esta temporada? Hay un papel que podrías hacer hasta sin maquillarte. El del viejo Gaspar, el usurero» (O'Neill, 2014, p. 210). Rigola decide sustituir al viejo Gaspar por el Mercader de Venecia: «Se me ha ocurrido una gran idea, papá. Hay un papel que podrías hacer hasta sin maquillarte. El putito Mercader de Venecia» (Rigola, 2006, p. 63). Deducimos que ha llevado a cabo esta estrategia porque *El Mercader de Venecia* es una obra mucho más conocida y, al igual que en la obra citada en el texto original, el protagonista es un especulador, rasgo por el que Jamie lo identifica con su padre. Por lo tanto, el efecto que se consigue en la adaptación es el mismo que se conseguiría en una representación del original en el siglo XX.

Comenzamos ahora con el análisis de la adaptación de personajes célebres. En la versión de O'Neill se menciona un personaje llamado Jack Johnson: «Harker had as much chance as I would with Jack Johnson» (O'Neill, 2002, p. 24). Edmund habla de él como si fuese alguien imposible de ganar en una pelea. En la versión de Ediciones Cátedra, Ana Antón-Pacheco explica en una nota al pie que Jack Johnson es un famoso boxeador del siglo xx. «Harker tenía tantas posibilidades de ganar como si yo me enfrentase a Jack Johnson²⁰. Nota al pie: ²⁰ Johnson se llamaba en realidad John Arthur (1878-1946), y se convirtió en el primer campeón de los pesos pesados de raza negra. Nacido en Texas, centró la atención en los promotores boxísticos, quienes buscaban una «esperanza blanca» que lo destronase. Perdió el título ante Jess Willard en Cuba el año 1915 y murió en la miseria» (O'Neill, 2014, p. 86). En la adaptación de Rigola se sustituye al boxeador Jack Johnson por Bruce Lee: «Entonces el pijo de Harker fue a armarle la bronca. Harker tenía tantas posibilidades de ganar como si yo me enfrentase a Bruce Lee» (Rigola, 2006, p. 8). De esta forma, consigue el mismo efecto que el texto original, puesto que el público español de hoy en día no sabe que Jack Johnson fue un campeón del boxeo, pero sí sabe que Bruce Lee era un excelente luchador.

En el siguiente ejemplo, observamos que el texto original hace referencia a Edwin Booth, un famoso actor estadounidense del siglo xix conocido por interpretar el papel de Hamlet (Encyclopedia Britannica, 1910. p. 239): «In 1874 when Edwin Booth came to the theater in Chicago where I was leading man, I played Cassius to his Brutus one night, Brutus to his Cassius the next, Othello to his Iago, and so on» (O'Neill, 2002, p. 153). La traducción de Antón-Pacheco conserva la referencia al actor Edwin Booth: «Una noche, cuando en 1874 Edwin Booth vino a Chicago para hacer el papel de Bruto con la compañía en la que yo estaba, yo hice Casio. Y la noche siguiente él hizo Casio y yo Bruto. Luego hice Otelo, cuando él hizo Yago...» (O'Neill, 2014, p. 193). En estas versiones, se habla de Edwin Booth como si se tratase de una eminencia del mundo del teatro. Si la adaptación conservara el nombre de este actor, podría no conseguir el mismo efecto que el original, puesto que los espectadores españoles de hoy en día no están familiarizados con él. Por lo tanto, Rigola sustituye a Edwin Booth por «Jason Robards», actor de finales del siglo xx que interpretaba a menudo las obras de O'Neill.: «Una noche, cuando Jason Robards vino a Chicago para hacer el papel de Bruto con la compañía en la que yo estaba, yo hice Casio. Y a la noche siguiente él hizo Casio y yo

Bruto» (Rigola, 2006, p. 56). Asimismo, dado que la acción de la adaptación se desarrolla en la actualidad, James Tyrone no podría haber conocido en su juventud a un actor del siglo xix, pero sí de finales del xx.

Después de haber analizado los casos de adaptación de nombres propios que aluden a realidades ajenas a la familia Tyrone, hemos llegado a la conclusión de que Rigola podría haber adaptado y modificado los nombres de dichas referencias porque, en muchas ocasiones, los del texto de O'Neill están sujetos a la época y la sociedad para la que fueron escritas originalmente. La adaptación ocurre en el presente, y por lo tanto, las referencias al mundo que rodea la acción de la representación también pertenecen a la época actual.

CONCLUSIÓN

En el siguiente capítulo expondremos las conclusiones a las que nos ha llevado el análisis de los cambios que presenta la adaptación de Rigola con respecto a la traducción de Antón-Pacheco comentados en el capítulo anterior. Deducimos que la mayoría de los cambios que observamos se han realizado con el objetivo de acercar la obra a la actualidad, dado que la distancia temporal entre la época en la que se sitúa el texto original (siglo xx) y en la que se localiza la adaptación (presente) supone la mayor dificultad a la que se enfrenta Rigola.

Sin embargo, la diferencia entre la cultura estadounidense y la española no resulta un problema tan complicado de hacer frente como podríamos haber pensado en un principio, puesto que ambas culturas pertenecen al mundo occidental y, además, la cultura española se ve constantemente influida por la de los Estados Unidos. Por consiguiente, hemos identificado pocos cambios que se deban a este aspecto. La adaptación en este caso concreto se adecúa a las expectativas del público meta y actúa como conductor entre las dos culturas (Pavis, 1989), que se comunican.

Asimismo, los cambios que hemos analizado en este trabajo también aportan naturalidad y espontaneidad a la adaptación. Entendemos que se han llevado a cabo con la intención de ajustar la obra a los medios y circunstancias en los que tiene lugar la representación, por ejemplo, mediante la eliminación de personajes o la supresión de diálogos con el fin de acortar la duración de la obra. También observamos que confieren a la representación un carácter más agresivo y coloquial que el que presenta la

traducción de Antón-Pacheco, que resulta un texto delicado y elegante. No obstante, la adaptación conserva el sentido trágico del original, pues logra transmitir la frustración y desgracia en las que se ven envueltos los personajes. A pesar de los cambios analizados, la versión de Rigola respeta los aspectos fundamentales que permiten transmitir las ideas originales de la obra de O'Neill.

Tras haber estudiado la relevancia de los cambios que se han efectuado para llevar al escenario la adaptación de *Largo viaje hacia la noche* y las implicaciones que estas variaciones suponen para la obra, concluimos que la presencia del traductor en el proceso de creación teatral resulta imprescindible. De esta forma, el traductor podría trabajar en colaboración con otros profesionales del teatro, como por ejemplo, el director, los actores o el escenógrafo. Así podrían decidir en conjunto los cambios pertinentes que ha de sufrir la representación con relación al texto en el que se basa para conseguir el efecto deseado por el director y al mismo tiempo respetar la intención del autor, pues ciertas modificaciones resultarían más o menos adecuadas dependiendo de la función de la obra original y de la traducción. Asimismo, el traductor podría ensayar los textos con los actores con el propósito de mejorarlos y discutir los cambios que se precisen.

Un posible aspecto que podría resultar interesante para futuras investigaciones sería analizar cómo afectan las estrategias de adaptación que hemos tratado en nuestro trabajo al *skopos* de las diferentes versiones de la obra. Este era también uno de los objetivos iniciales del presente trabajo, pero que, por cuestiones de extensión, no hemos podido incluir en el estudio.

BIBLIOGRAFÍA

Antón-Pacheco, A. (2014). Introducción. En E. O'Neill, *Largo viaje hacia la noche* (A. Antón-Pacheco, Trad., 8ª ed.). Madrid: Cátedra.

B., J. (8 de marzo de 2006). *ABC*. Recuperado el diciembre de 2014, de Álex Rigola vira hacia el teatro realista y pone en pie "Largo viaje hacia la noche", de Eugene O'Neill: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-08-03-2006/abc/Espectaculos/alex-rigola-vira-hacia-el-teatro-realista-y-pone-en-pie-largo-viaje-hacia-la-noche-de-eugene-o-neill_142649903830.html

Bassnett, S. (2014). The manipulation of literature: studies in literary translation. En T. Hermans, *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* (págs. 90-92). Nueva York: Routledge.

- Bassnett, S. (1990). Translating for the theater - Textual complexities. *Essays in Poetics*, 15 (1), 71-83.
- Bassnett, S. (1991). Translating for the theatre: The case against performability. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 4 (1), 99-111.
- Bassnett, S. (2014). *Translation studies* (4ª ed.). Routledge.
- Bassnett, S., & Lefevere, A. (1998). *Constructing cultures: Essays on literary translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Bisbort, A. (2001). *Famous last Words: Apt observations, pleas, curses, benedictions, sour notes, bon mots and insights from people on the brink of the departure*. Essex: Pomegranate Communications, Inc.
- Chesterman, A. (1997). *Memes of translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Encyclopedia Britannica. (1910). Edwin Booth. Cambridge: University Press.
- Fernández, A. O. (2010). «Escritura en voz alta»: una propuesta de método de traducción teatral. *Coloquio internacional de traducción*. Bariloche.
- Fernandes, A. B. (2010). Between words and silences: Translating for the stage and the enlargement of paradigms. *Scientia Traductionis* (7).
- Gussow, M. (27 de diciembre de 2000). Jason Robards, 78, pre-eminent O'Neill actor, dies. *The New York Times*.
- Holwell, J. Z. (1758). *A genuine narrative of the deplorable deaths of the English gentlemen and others who were suffocated in the Black Hole* (2ª ed.). (A. Millar, Ed.) Londres.
- Iliescu, C. (Ed.). (2005). *Duplicidad comunicativa y complicidad creadora en la traducción de teatro*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Johnston, D. (1996). *Stages of translation*. Scarborough: Absolute Press.
- Martínez, L. M. (2006). *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Mozo, J. L. (2006). *Madrid teatro*. Recuperado el diciembre de 2014, de Largo viaje hacia la noche. La fuerza de las palabras: <http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/2006/teatro183.htm>
- O'Neill, E. (2014). *Largo viaje hacia la noche* (8ª ed.). (A. Antón-Pacheco, Ed., & A. Antón-Pacheco, Trad.) Madrid.
- O'Neill, E. (2002). *Long day's journey into night* (2ª ed.). Yale: Yale University Press.
- Pavis, P. (1989). Problems of translating for the stage: Intercultural and post-modern theatre. En H. Scolnicov, & P. Holland, *The play out of context: Transferring plays from culture to culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rigola, À. (Dirección). (marzo de 2006). *Largo viaje hacia la noche*. La Abadía, Madrid.

Sande, J. R. (2006). *Madrid teatro*. Recuperado el diciembre de 2014, de Largo viaje hacia la noche- La familia Tyrone: <http://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/2006/entrevista118.htm>

Snell-Hornby, M. (1997). Is this a dagger which I see before me? The non-verbal language of drama. En F. Poyatos, *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media* (págs. 187-203). Londres: John Benjamins Publishing.

Teatro de La Abadía. (2006). *Teatro de La Abadía*. Recuperado el diciembre de 2014, de Programa de mano Largo viaje hacia la noche: http://www.teatroabadia.com/descargas/contenido/obras/la_viaje_programa.fh111.pdf

The Guide to Musical Theatre. (s.f.). *The guide to musical theatre*. Recuperado el marzo de 2015, de THE BELLS OF CORNEVILLE: http://www.guidetomusicaltheatre.com/shows_b/bells_of_corneville.htm

Tierra de fuego. (2006). *Tierra de fuego*. Recuperado el diciembre de 2014, de Teatro de la Abadía, Largo viaje hacia la noche de Eugene O'Neill: <http://www.tierradefuego.es/Largo-Viaje-hacia-la-Noche.html>

Torres, R. (9 de marzo de 2006). *El País*. Recuperado el diciembre de 2014, de Àlex Rigola dirige en La Abadía el texto más estremecedor de Eugene O'Neill: http://elpais.com/diario/2006/03/09/cultura/1141858814_850215.html

United States History. (s.f.). *United states history*. Recuperado el marzo de 2015, de Standard Oil trust: <http://www.u-s-history.com/pages/h1804.html>

ANEXO 1

Estrategias pragmáticas de Chesterman

Filtro cultural

EN	ES	ADAPTACIÓN
<i>JAMES TYRONE is sixty-five but looks ten years younger. About five feet eight, broad-shouldered and deep-chested, he seems taller and slenderer because of his bearing, which has a soldierly quality of head up, chest out, stomach in, shoulders squared. P.13</i>	<i>JAMES TYRONE tiene sesenta y cinco años, pero parece diez años más joven. Aunque sólo mide un metro y setenta y cinco centímetros, el aire marcial de su porte y sus anchos hombros, le hacen parecer mucho más alto. P.77</i>	<i>JAMES TYRONE tiene sesenta y cinco años, pero parece diez años más joven. Aunque sólo mide un metro y setenta y cinco centímetros, el aire marcial de su porte y sus anchos hombros, le hacen parecer mucho más alto. P.2</i>
You're a fine armful now. Mary, with those twenty pounds you've gained. P.14	Ahora da gusto abrazarte, Mary. Has engordado casi diez kilos. P.78	Ahora da gusto abrazarte, Mary. P.2
There's nothing like the first after-breakfast cigar, if it's a good one, and this new lot have the right mellow flavor. They're a great bargain, too. I got them dead cheap. It was McGuire put me on to them. P.15	Nada como un buen puro después del desayuno. Éstos tienen un sabor perfecto. Han resultado una ganga. Me salieron casi gratis. Mc Guire me puso sobre la pista. P.79	Nada como un buen puro después del desayuno. Éstos tienen un sabor perfecto. Y todo gracias a Mc Guire. P.3
After all, he was the one who advised me to buy that place on Chestnut Street and I made a quick turnover on it for a fine profit. P.15	Después de todo, sus consejos hicieron que comprara aquella casa de Chesnut Street y, cuando la vendí, me llevé un buen pellizco. P.79	Después de todo, sus consejos hicieron que comprara aquella casa de Chesnut Street y, cuando la vendí, me llevé un buen pellizco. P.3
What were you two grinning about like Cheshire cats when you came in? P.22	¿De qué os veníais riendo? P.85	¿De qué veníais riendo? P.7
Yesterday when I went for a walk I dropped in at the Inn— P.22	Ayer cuando salí a dar una vuelta, entré en la taberna... P.85	Ayer cuando salí a dar una vuelta, entré en el bar... P.7

He's not so funny when you're his landlord. He's a wily Shanty Mick, that one. P.22	Cuando se es su casero, deja de tenerla. Es un irlandés muy astuto. (Nota al pie: «a wily shanty Mick» en el original, expresión que resulta intraducible). P.85	Cuando se es su casero, deja de tenerla. P.7
He was delighted because he'd had a fight with your friend, Harker, the Standard Oil millionaire, and won a glorious victory. P.23	Había tenido una bronca con tu amigo Harker, ese millonario de Standard Oil, y, al parecer, obtuvo una victoria aplastante. P.86	Había tenido una bronca con tu amigo Harker, ese directivo de la Shell, y, al parecer, obtuvo una victoria aplastante. P.7
Harker had as much chance as I would with Jack Johnson. P.24	Harker tenía tantas posibilidades de ganar como si yo me enfrentase a Jack Johnson 20. (NP 20 Jack Johnson se llamaba en realidad John Arthur (1878-1946), y se convirtió en el primer campeón de los pesos pesados de raza negra. Nacido en Texas, centró la atención en los promotores boxísticos, quienes buscaban una <<esperanza blanca>> que lo destronase. Perdió el título ante Jess Willard en Cuba el año 1915 y murió en la miseria. P.86	Entonces el pijo de Harker fue a armarle la bronca. Harker tenía tantas posibilidades de ganar como si yo me enfrentase a Bruce Lee. P.8
With Irish blarney. P.28	<i>(Galante.) P.89</i>	<i>Galante. P.10</i>
Laughs and an Irish lilt comes into her voice. P.28	<i>(Sonríe. Su voz de niña se tiñe de un cantarín acento irlandés.) P.90</i>	<i>Sonríe. P.11</i>
What's the matter with Hardy? He's always been our doctor up here. P.30	¿Qué tiene Hardy de malo? Siempre que estamos aquí, vamos a su consulta. P.91	¿Qué tiene Hardy de malo? Siempre que estamos aquí, vamos a su consulta. P.12
Even in this hick burg he's rated third class! He's a cheap old quack! P.30	¡Incluso en este agujero se le considera un matasanos! P.91	¡Incluso en este agujero se le considera un matasanos! P.12
At the end of each season you're penniless! P.32	Al acabar la temporada siempre estás sin un céntimo. P.92	Al acabar la temporada siempre estás sin un

		céntimo. P.13
And what could the finest specialist in America do for Edmund, after he's deliberately ruined his health by the mad life he's led ever since he was fired from college? P.34	Además, ¿qué podría hacer el mejor especialista del país por Edmund después de que se ha dedicado a destrozarse su salud con la vida que ha llevado desde que le expulsaron de la Universidad? P.93	Además, ¿qué podría hacer el mejor especialista del país si Edmund se ha dedicado a destrozarse su salud con la vida que ha llevado? P.14
In that filthy old suit I've tried to make him throw away. P.44	¡Con ese traje viejo y asqueroso que tantas veces he intentado tirar a la basura! P.102	¡Con ese mono asqueroso que tantas veces he intentado tirar a la basura! P.18
Hold your foul tongue and your rotten Broadway loafer's lingo! P.78	¡Cierra la boca y no uses ese asqueroso lenguaje de Broadway! P.127	OM
I have every hope Edmund will be cured. And keep your dirty tongue off Ireland! You're a fine one to sneer, with the map of it on your face! P.83	¡Espero de corazón que Edmund se cure! Y no menciones a Irlanda. La llevas en la cara, así que, más vale que te calles! P.131	¡Espero de corazón que Edmund se cure! P.34
I've got to go to a sanatorium. P.121	Tengo que ir a un sanatorio. P.164	Tengo que ingresar en un hospital. P.45
I've spent thousands upon thousands in cures! P.144	Me he gastado miles de dólares en hospitales. P.182	Me he gastado miles de dólares en hospitales. P.52
What if it is run by the state? P.147	¿Qué hay de malo en que sea una institución pública? P.185	¿Qué hay de malo en que sea una institución pública? P.53
Yes, on property valued at a quarter of a million. P.147	Tus propiedades valen medio millón de dólares... P.185	Tus propiedades valen más de 1 millón de dólares... P.53
All I told them was I couldn't afford any millionaire's sanatorium because I was land poor. P.147	Lo único que les dije fue que no puedo permitirme enviarte a un sanatorio para millonarios porque no tengo dinero. P.185	Lo único que les dije fue que no puedo permitirme enviarte a un sanatorio para millonarios porque no tengo dinero. P.59

<p>I won't go to any damned state farm just to save you a few lousy dollars to buy more bum property with! P.148</p>	<p>¡No pienso ir a ese sanatorio estatal para que te ahorres unos cuantos dólares y luego los inviertas en más tierras de mierda! P.186</p>	<p>No pienso ir a ese sanatorio estatal para que te ahorres unos cuantos dólares y luego los inviertas en más tierras de mierda. P.54</p>
<p>That God-damned play I bought for a song and made such a great success in—a great money success—it ruined me with its promise of an easy fortune. I didn't want to do anything else, and by the time I woke up to the fact I'd become a slave to the damned thing and did try other plays, it was too late. They had identified me with that one part, and didn't want me in anything else. They were right, too. I'd lost the grater talent I once had through years of easy repetition, never learning a new part, never really working hard. P.152</p>	<p>Aquella maldita obra cuyos derechos compré por casi nada y que luego fue éxito tan grande – y de taquilla también– acabó con mi carrera al proporcionarme una fortuna de una forma tan sencilla. No quería hacer ninguna otra obra, así que cuando quise darme cuenta, el papel me había tiranizado. Entonces intenté hacer otras, pero era demasiado tarde. Me habían identificado con el papel y el público no me quería ver en ningún otro. No les faltaba razón. Después de tantos años repitiéndolo, sin molestarme en aprender otro, sin trabajar en serio, perdí el talento que tenía al principio. P.192</p>	<p>Aquella serie fue un éxito tan grande que acabó con mi carrera. No quería hacer nada más, así que cuando quise darme cuenta, el personaje me había tiranizado. Después de tantos años, sin molestarme en subir a los escenarios, sin trabajar en serio, perdí el talento que tenía al principio. P.56</p>
<p>In 1874 when Edwin Booth came to the theater in Chicago where I was leading man, I played Cassius to his Brutus one night, Brutus to his Cassius the next, Othello to his Iago, and so on. P.153</p>	<p>Una noche, cuando en 1874 Edwin Booth vino a Chicago para hacer el papel de Bruto con la compañía en la que yo estaba, yo hice Casio. Y la noche siguiente él hizo Casio y yo Bruto. Luego hice Otelo, cuando él hizo Yago... P.193</p>	<p>Una noche, cuando Jason Robards vino a Chicago para hacer el papel de Bruto con la compañía en la que yo estaba, yo hice Casio. Y a la noche siguiente él hizo Casio y yo Bruto. P.56</p>
<p>Well, that made me feel sorry for Fat Violet, so I squandered two bucks of your dough to escort her upstairs. P.163</p>	<p>Bueno, pues me dio lástima de Violeta la Gorda y le solté dos pavos para que me permitiera el placer de acompañarla arriba. P.202</p>	<p>Bueno, pues me dio lástima de ella y le solté 50 pavos para que me permitiera el placer de acompañarla arriba. P.59</p>
<p>I had a talk with Mother</p>	<p>He estado hablando con la</p>	<p>He estado hablando con la</p>

Elizabeth. P.178	Madre Isabel. P.215	Madre Isabel. P.65
------------------	---------------------	--------------------

Cambios en explícito

EN	ES	ADAPTACIÓN
He think it's consumption, doesn't he, Papa? P.30	Pero cree que es tuberculosis, ¿no, papá? P.91	Pero cree que es... P.11
Be always drunken. Nothing else matters: that is the only question. If you would not feel the horrible burden of Time weighing on your shoulders and crushing you to the earth, be drunken continually. Drunken with what? With wine, with poetry, or with virtue, as you will. But be drunken. And if sometimes, on the stairs of a palace, or on the green side of a ditch, or in the dreary solitude of your own room, you should awaken and the drunkenness be half or wholly slipped away from you, ask of the wind, or of the wave, or of the star, or of the bird, or of the clock, of whatever flies, or sighs, or rocks, or sings, or speaks, ask what hour it is; and the wind, wave, star, bird, clock, will answer you: "It is the hour to be drunken! Be drunken, if you would not be martyred slaves of Time; be drunken continually! With wine, with poetry, or with virtue, as you will." P.135	Siempre has de estar embriagado. Lo demás carece de importancia: esto es lo único importante. Si no deseas sentir el horrible peso del tiempo sobre tus hombros, aplastándote contra la tierra, no dejes de estar ebrio. ¿Qué beber? Vino, poesía, virtud... Según lo desees. Pero embriágate. Y si alguna vez despiertas en las escaleras de un palacio, en la verde ladera de un camino o en la angustiosa soledad de tu habitación y te sientes abandonado por la embriaguez, pregunta al viento, a las olas, a las estrellas, a los pájaros, al reloj, a cualquier cosa que levante el vuelo, suspire, se meza, cante o hable, pregunta qué hora es. Y viento, ola, estrella, pájaro o reloj te contestará: «¡Es hora de embriagarse! ¡Embriágate si no quieres ser un mártir esclavizado por el tiempo! ¡No dejes de estar ebrio! A tu placer, de vino, de poesía, o de virtud». (Nota al pie ⁹⁶ : Tomado de la traducción de Baudelaire de Arthur Symmons	"Siempre has de estar embriagado. Lo demás carece de importancia: esto es lo único importante. Si no deseas sentir el horrible peso del tiempo sobre tus hombros, aplastándote contra la tierra, no dejes de estar ebrio. ¿Pero de qué? de vino, de poesía, o de virtud... Según lo desees, a tu placer. Pero embriágate." Charles Baudelaire. P.50

	[...]) P.175	
Among the souses in the hotel bar, I suppose! P.143	¡Entre los borrachos que vivían en el hotel, supongo! P.182	¡Entre los borrachos que vivían en el hotel, supongo! P.51
After you found out she'd been made a morphine addict, why didn't you send her to a cure then, at the start, while she still had a chance? P.143	¿Por qué no la enviaste a un sanatorio para que la trataran cuando te diste cuenta de que era una adicta a la morfina, eh? P.182	¿Por qué no la enviaste a un sanatorio para que la trataran cuando te diste cuenta? P.52
But to think when it's a question of your son having consumption, you can show yourself up before the whole town as such a stinking old tightwad! P.148	¡Pero que, a costa de la tuberculosis de tu hijo, toda la ciudad se entere de que eres un viejo roñoso y no te importe!... P.186	¡Pero que, a costa de la enfermedad de tu hijo, toda la ciudad se entere de que eres un avaro y no te importe! P.54
I read all the plays ever written. I studied Shakespeare as you'd study the Bible. I educated myself. I got rid of an Irish brogue you could cut with a knife. I loved Shakespeare. I would have acted in any of his plays for nothing, for the joy of being alive in his great poetry. And I acted well in him. I felt inspired by him. P.153	Leía todas las obras que se escribían. Estudié a Shakespeare como si fuera la Biblia. A base de estudio, conseguí perder aquel acento irlandés tan fuerte que tenía. Me encantaba Shakespeare. Habría participado en cualquiera de sus obras sólo por el placer de sentirme inmerso en su poesía. Yo lo hacía bien. Me inspiraba. P.192	Leía todas las obras que escribían. Y lo hacía bien. Me inspiraba. P.56
Go to Mamie Burns? P.161	¿Has estado en casa de Mamie Burns? P.200	¿Has estado en casa de Mamie? P.58
And then this stuff of you getting consumption. It's got me licked. P.166	Y luego lo de la tuberculosis. Me ha hecho polvo. P.204	Y luego lo tuyo. Me ha hecho polvo. P.60
The Mad Scene. Enter Ophelia! 174	La escena de la locura. ¡Entra Ofelia! P.211	La escena de la locura. ¡Entra la zumbada de Ofelia! P.63

Mama! It isn't a summer cold! I've got consumption! P.177	¡Mamá! ¡No es un catarro de verano! ¡Tengo tuberculosis! P.214	¡Mamá! ¡No es solo un catarro de verano! P.65
---	--	---

Cambios de información

EN	EN	ADAPTACIÓN
Harker will think you're no gentleman for harboring a tenant who isn't humble in the presence of a king of America. P.23	Harker pensará que no es de caballeros tener de arrendatario a un patán como Shaughnessy que no se arredra ante un rey del petróleo. P.86	OM
Never mind the Socialist gabble. P.23	Esas paparruchas socialistas no vienen a cuento. P.86	OM
If I need any further proof that our ruling plutocrats, especially the ones who inherited their boodle, are not mental giants, that would clinch it. P.24	Si hiciesen falta pruebas de que los oligarcas de este país –y muy especialmente los que han heredado la pasta– tienen menos seso que un mosquito, este sería el dato definitivo. P.86	OM

<p>There's surely one thing you can do this afternoon that will be good for you, Mary. Take a drive in the automobile. Get away from the house. Get a little sun and fresh air.</p> <p><i>Injuredly.</i></p> <p>I bought the automobile for you. You know I don't like the damned things. I'd rather walk any day, or take a trolley.</p> <p><i>With growing resentment.</i></p> <p>I had it waiting for you when you came back from the sanatorium. I hoped it would give you pleasure and distract your mind. You used to ride in it everyday, but you've hardly used it at all lately. I paid a lot of money I couldn't afford, and there's the chauffeur I have to board and lodge and pay high wages whether he drives you or not.</p> <p><i>Bitterly.</i></p> <p>Waste! The same old waste that will land me in the poorhouse in my old age! What good did it do you? I might as well have thrown the money out the window.</p> <p>P.86</p>	<p>Desde luego hay algo que podrías hacer esta tarde que te sentaría bien. Vete a dar un paseo en coche. Sal de casa. Toma un poco de aire y de sol. (<i>Herido.</i>) He comprado el coche por ti. Tú sabes que no me gustan esos trastos. Prefiero andar o coger el tranvía. (<i>Con creciente resentimiento.</i>) Aquí lo tenías cuando volviste del sanatorio. Yo esperaba que te distraería y te alegrarías. Antes solías ir de paseo todos los días, pero últimamente casi no lo has usado. Me costó un dinero que, en realidad, no me sobraba, y además tengo que mantener y alimentar al chófer y pagarle su sueldo tanto si lo usas como si no. (<i>Con amargura.</i>) ¡Un despilfarro! ¡Un despilfarro que terminará llevándome al asilo cuando sea viejo! ¿Y de qué ha servido? Lo mismo podría haber tirado el dinero por la ventana! P.133</p>	<p>OM</p>
---	--	-----------

<p><i>Her arms drop hopelessly and she turns away—with detachment.</i></p> <p>Try to go for a drive this afternoon, you mean? Why, yes, if you wish me to, although it makes me feel lonelier than if I stayed here. There is no one I can invite to drive with me, and I never know where to tell Smythe to go. If there was a friend's house where I could drop in and laugh and gossip awhile. But, of course, there isn't.</p> <p><i>Her manner becoming more and more remote.</i></p> <p>At the Convent I had so many friends. Girls whose families lived in lovely homes. I used to visit them and they'd visit me in my father's home. But, naturally, after I married an actor—you know how actors were considered in those days—a lot of them gave me the cold shoulder. And then, right after we were married, there was the scandal of that woman who had been your mistress, suing you. From then on, all my old friends either pitied me or cut me dead. I hated the ones who cut me much less than the pitters. P.88</p>	<p><i>(Deja caer los brazos sin esperanza y se vuelve fríamente.)</i> ¿Ir a dar una vuelta esta tarde? Claro que sí, si eso es lo que quieres, aunque me sentiría menos sola si me quedase aquí. No tengo a nadie a quien invitar a venir conmigo y nunca sé dónde decir a Smythe que vaya. Si por lo menos tuviera amigas... Iría a verlas, charlaríamos y nos reiríamos un rato. Pero, claro, no tengo ninguna. Nunca las he tenido. <i>(Su comportamiento se hace cada vez más distante.)</i> En el colegio, tenía tantas amigas... Sus familias vivían en unas casas preciosas. Yo iba a pasar temporadas con ellas y ellas venían a casa de papá. Pero, claro, como me casé con un actor —y ya sabes la fama que entonces tenían los actores—, muchas empezaron a mirarme por encima del hombro. Y luego, nada más casarnos, vino el escándalo de aquella amante tuya que te quería demandar. A partir de entonces, todas mis amigas me ignoraron o me compadecieron. Yo odiaba a las que me ignoraban mucho más que a las que me tenían lástima. P.135</p>	<p>OM</p>
--	--	-----------

Her father wasn't the great, generous, noble Irish gentleman she makes out. He was a nice enough man, good company and a good talker. I liked him and he liked me. He was prosperous enough, too, in his wholesale grocery business, an able man. But he had his weakness. She condemns my drinking but she forgets his. It's true he never touched a drop till he was forty, but after that he made up for lost time. He became a steady champagne drinker, the worst kind. That was his grand pose, to drink only champagne. Well, it finished him quick—that and the consumption— P.139	Su padre no era el gran caballero irlandés, noble y generoso, que ella dice. Era una persona agradable y un buen conversador. A mí me gustaba y yo le gustaba a él. Vivía bien gracias a su negocio de ultramarinos. Pero tenía sus debilidades. Ella se mete conmigo porque bebo, pero olvida que él también lo hacía. Cierto que no probó una gota hasta que tuvo cuarenta años, pero a partir de entonces bien se desquitó. Se convirtió en un asiduo bebedor de champán. Lo peor. Pero esa era parte de su «posse». Sólo bebía champán. Bueno, pues bien pronto acabó con él. El champán y la tuberculosis... P.179/180	OM
What do you say to a play or two of Casino, lad? P.140	¿Qué tal si echamos un par de manitas a las cartas, muchacho? P.180	OM
Oscar Wilde's "Reading Gaol" has the dope twisted. P.169	Oscar Wilde en <i>La Prisión de Reading</i> no sabía lo que decía. P.207	OM
<i>He slaps Jamie across the mouth with the back of his hand. P.174</i>	<i>EDMUND, más rápido, le abofetea en la boca con el envés de la mano.) P.211</i>	¡Eres un cretino! P.63

Cambios interpersonales

EN	ES	ADAPTACIÓN
I've gotten too fat, you mean, dear. P.14	Me he puesto demasiado gorda ¿verdad querido? P.78	Me he puesto demasiado gorda. P.2
None of that, my lady! You're just right. P.14	¡Nada de eso, señora mía! Estás perfecta. P.48	Estás perfecta. P.2

It's a secret confab they don't want me to hear, I suppose. I'll bet they're cooking up some new scheme to touch the Old Man. P.15	Supongo que estarán tramando algo a espaldas mías. Algo especial dedicado al Viejo. P.79	¿Y estos? Supongo que estarán tramando algo a espaldas mías. Algo especial dedicado al Viejo. P.3
It's on me. I'll bet that much. It's always on the Old Man. P.18	De mí. Me apuesto lo que quieras. Siempre que se ríen es del Viejo. P.81	De mí. Me apuesto lo que quieras. Siempre que se ríen es del Viejo. P.4
Now don't start in on poor Jamie, dear. P.18	Bueno, no empieces a meterte con el pobre Jamie, querido. P.81	Bueno, no empieces a meterte con el pobre Jamie. P.5
Now, James! You mustn't be so touchy. P.21	Bueno, bueno, James, no seas picajoso. P.84	Bueno, bueno, James, no te piques. P.6
The Kid is damned sick. P.27	El chico está fatal. P.88	El chico está fatal. P.9
I was with Edmund when he went to Doc Hardy on Monday. P.30	El lunes pasado fui con Edmund a ver al doctor Hardy y estaba hecho un lío. P.91	El lunes pasado fui con Edmund a ver al doctor Hardy y estaba hecho un lío. P.11
Yes, dear? What is it? P.77	Sí, querido. ¿Qué quieres? P.127	Sí, querido. ¿Qué quieres? P.31
Another shot in the arm! P.78	¡A pincharse otra vez! P.127	¡Venga! ¡A darle otra vez! P.32
No, please wait a little while, dear. P.86	No, por favor, espera un ratito, cariño. P.133	No, por favor, espera un ratito, cariño. P.35
Dear Mary! For the love of God, for my sake and the boy's sake and your own, won't you stop now? P.87	¡Querida Mary! Te lo pido por amor de Dios, por mí y por los chicos. ¡Déjalo ahora! P.134	¡Mary! Te lo pido por mí y por los chicos. ¡Déjalo ahora! P.36
You're welcome, lad. P.93	De nada, muchacho. P.139	De nada, hijo. P.38
How do you feel, dear? P.94	¿Cómo te encuentras, cariño? P.140	¿Cómo te encuentras, cariño? P.39
Do you remember our wedding, dear? P.116	¿Te acuerdas de nuestra boda, cariño? P.160	¿Te acuerdas de nuestra boda, cariño? P.43
Don't mind her, lad. P.119	No le hagas caso, muchacho. P.162	No le hagas caso, muchacho. P.44

Forget it, Papa. P.130	Olvidalo, papá. P.171	Ok, papá. P.49
Listen, Kid, you'll be going away. May not get another chance to talk. P.168	Mira, chico, te vas a marchar y a lo mejor no tenemos ocasión de hablar. P.207	Mira, chico, te vas a marchar y a lo mejor no tenemos ocasión de hablar. P.61
Know you absolve me, don't you, Kid? P.170	Pero tú me absolverás. ¿No, chico? P.208	Pero tú me absolverás. ¿No, chico? P.62

Cambios en el trato

EN	ES	ADAPTACIÓN
I couldn't. If you could only hear yourself once– P.18	¿Que exagero? Si te pudieras oír... P.81	¿Que exagero? Si te pudieras oír... P.4
Yes, it's terrible the way we all pick on you, isn't it? You're so abused! P.18	Sí. Todos te tomamos el pelo muchísimo... Yo que tú no lo permitiría... P.81	Sí. Todos te tomamos el pelo muchísimo. P.4
Yes, dear? What is it? P.77	Sí, querido. ¿Qué quieres? P.127	Sí, querido. ¿Qué quieres? P.31
Dear Mary! For the love of God, for my sake and the boys' sake and your own, won't you stop now? P.87	¡Querida Mary! Te lo pido por amor de Dios, por mí y por los chicos. ¡Déjalo ahora! P.134	¡Mary! Te lo pido por mí y por los chicos. ¡Déjalo ahora! P.36
I was so healthy before Edmund was born. You remember, James. There wasn't a nerve in my body. P.89	Era tan fuerte antes de que naciera Edmund... ¿Te acuerdas, James? Jamás me ponía nerviosa. P.136	Era tan fuerte antes de que naciera Edmund... ¿Te acuerdas, James? Jamás me ponía nerviosa. P.36
Mary! For God's sake, forget the past! P.90	¡Por amor de Dios, Mary! Olvídate del pasado. P.136	¡Por amor de Dios, Mary! ¿Es que no puedes olvidar? P.36
It's a lie! I did want him! P.91	¡Mentira! ¿Quién ha dicho que yo no quería? P.138	¡Mentira! ¿Quién ha dicho que yo no quería? P.37
It never should have gotten a hold on her! P.142	¿Y por qué empezó a tomarlo? P.181	¿Y por qué empezó a tomarlo? P.51
You can't deny it's the truth about the state farm, can	¡Así que es verdad! P.185	¡Así que es verdad! P.53

you? P.147		
God, don't I know how you feel! Stop it, Jamie! P.166	¿Es que crees que no sé cómo te sientes, Jamie? ¡Cállate! P.204	¿Es que crees que no sé cómo te sientes, Jamie? P.60

Cambios de coherencia

EN	ES	ADAPTACIÓN
<p><i>In the right wall, rear, is a screen door leading out on the porch which extends halfway around the house. Farther forward, a series of three windows looks over the front lawn to the harbor and the avenue that runs along the waterfront. A small wicker table and an ordinary oak desk area against the wall, flanking the windows.</i></p> <p><i>In the left wall,[...] and reread.</i></p> <p><i>The hardwood floor is nearly covered by a rug, inoffensive in design and color. At center is a round table with a green shaded reading lamp, the cord plugged in one of the four sockets in the chandelier above. Around the table within reading-light range are four chairs, three of them wicker armchairs, the fourth (at right front of table) a varnished oak rocker with leather bottom.</i></p> <p><i>It is around 8.30. Sunshine comes through the windows at right. P.11-12</i></p>	<p><i>En la pared derecha, al fondo, una puerta corredera conduce al porche que rodea toda la casa. Más acá hay tres ventanales que dan al jardín desde los que se divisa el puerto y el paseo que corre paralelo a la orilla del mar. Entre las ventanas hay dos mesitas, una de bambú y otra de roble, apoyadas contra la pared.</i></p> <p><i>En la pared opuesta unas ventanas simétricas [...] leídos una y otra vez.</i></p> <p><i>El suelo, de madera, está cubierto por una alfombra de color y diseño indeterminados. En el centro de la habitación hay una mesa redonda sobre la que reposa una lámpara con una pantalla verde. Esta lámpara está enchufada directamente a uno de los cuatro casquillos de otra que pende sobre la mesa. Dentro del área iluminada por la pantalla hay tres sillones de mimbre y una mecedora de roble tapizada en cuero, situada a la derecha de la</i></p>	<p>A la izquierda hay un ventanal que da al jardín desde los que se divisa el puerto y el paseo que corre paralelo a la orilla del mar.</p> <p>En el fondo, tres ventanales dan a la parte trasera del jardín. El suelo, de madera, está cubierto por una alfombra de color y diseño indeterminados. En el centro de la habitación hay una mesa sobre la que reposa una lámpara. Aproximadamente son las ocho y media de la mañana. El sol entra por las ventanas de la derecha. P.1</p>

	<p><i>mesa.</i></p> <p><i>Aproximadamente son las ocho y media de la mañana. El sol entra por las ventanas de la derecha. P.76</i></p>	
<p>Mary is fifty-four, about medium height. She still has a young, graceful figure, a trifle plump, but showing little evidence of middle-aged waist and hips, although she is not tightly corseted. Her face is distinctly Irish in type. It must once have been extremely pretty, and is still striking. It does not match her healthy figure but is thin and pale with the bone structure prominent. Her nose is long and straight, her mouth wide with full, sensitive lips. She uses no rouge or any sort of make-up. Her high forehead is framed by thick, pure white hair. Accentuated by her pallor and white hair, her dark brown eyes appear black. They are unusually large and beautiful, with black brows and long curling lashes.</p> <p>What strikes one immediately is her extreme nervousness. Her hands are never still. They were once beautiful hands, with long tapering fingers, but rheumatism has knotted the joints and warped the fingers,</p>	<p>MARY <i>tiene cincuenta y cuatro años. De estatura media, todavía posee una figura joven y graciosa, quizá un poquito gruesa, aunque, a pesar de no ir encorsetada, sus caderas y su cintura no han perdido su apariencia juvenil. Su rostro es indiscutiblemente irlandés. En tiempos hubo de ser extremadamente hermoso y todavía es llamativo. En contraste con su aspecto saludable, el rostro parece pálido y demacrado. Tiene los pómulos prominentes, la nariz larga y recta, la boca grande y los labios gruesos y sensuales. No lleva maquillaje alguno. Su amplia frente está enmarcada por abundantes cabellos blancos. Los ojos, de color castaño oscuro, parecen negros al verse acentuados por la palidez de su rostro y los blancos cabellos. Son de un tamaño poco corriente y muy hermosos. Las cejas las tiene oscuras y rizadas las largas pestañas.</i></p> <p><i>Inmediatamente llama la atención su gran nerviosismo. Sus manos jamás permanecen en reposo. Una vez fueron</i></p>	<p>Va sencillamente vestida, pero las ropas que lleva le sientan bien. El pelo parece cuidadosamente arreglado.</p> <p>Su cualidad más agradable es un sencillo encanto, propio de la colegiala joven y tímida que aún no ha muerto en su interior, su innata inocencia de espíritu.</p> <p>P.1</p>

<p>so that now they have an ugly crippled look. one avoids looking at them, the more so because one is conscious she is sensitive about their appearance and humiliated by her inability to control the nervousness which draws attention to them.</p> <p>She is dressed simply but with a sure sense of what becomes her. Her hair is arranged with fastidious care. Her voice is soft and attractive. When she is merry, there is a touch of Irish lilt in it.</p> <p>Her most appealing quality is the simple, unaffected charm of a shy convent-girl youthfulness she has never lost—an innate unworldly innocence. P.12-13</p>	<p><i>hermosas. Los dedos, largos y delgados, aparecen ahora retorcidos a causa de una artritis que les ha conferido un aspecto más bien desagradable. Como es consciente de ello, así como de no controlar los movimientos nerviosos de sus dedos, la gente evita mirarlos.</i></p> <p><i>Va sencillamente vestida, pero las ropas que lleva le sientan bien. El pelo parece cuidadosamente arreglado hasta el menor detalle. Su voz es suave y agradable y cuando está de buen humor se percibe en ella un cantarín acento irlandés.</i></p> <p><i>Su cualidad más agradable es un sencillo encanto, propio de la colegiala joven y tímida que aún no ha muerto en su interior, su innata inocencia de espíritu. P.77</i></p>	
<p>He'll turn out all right in the end, you wait and see. P.18</p>	<p>Ya verás como acaba por salir adelante. P.81</p>	<p>Ya verás como acaba por salir adelante. P.5</p>
<p>Anyway, you've got to be fair, Mama. It may have been all his fault in the beginning, but you know that later on, even if he'd wanted to, we couldn't have had people here—</p> <p><i>He flounders guiltily.</i></p> <p>I mean, you wouldn't have wanted them. P.46</p>	<p>Tienes que ser justa, mamá. A lo mejor la culpa fue suya al principio, pero ya sabes que luego, aunque hubiese querido él, no habrías podido recibir visitas... (<i>Culpable, intenta arreglarlo.</i>) Vaya, que no te habría apetecido. P.104</p>	<p>Tienes que ser justa, mamá. A lo mejor la culpa fue suya al principio, pero ya sabes que luego, aunque él hubiese querido, no habrías podido recibir visitas. (<i>Culpable, intenta arreglarlo.</i>) P.19</p>

<p>Nothing, I don't blame you. How could you believe me—when I can't believe myself? I've become such a liar. I never lied about anything once upon a time. Now I have to lie, especially to myself. But how can you understand, when I don't myself. I've never understood anything about it, except that one day long ago I found I could no longer call my soul my own. She pauses—then lowering her voice to a strange tone of whispered confidence. But some day, dear, I will find it again—some day when the Blessed Virgin Mary forgives me and gives me back the faith in Her love and pity I used to have in my convent days, and I can pray to Her again—when She sees no one in the world can believe in me even for a moment any more, then She will believe in me, and with Her help it will be so easy. I will hear myself scream with agony, and at the same time I will laugh because I will be so sure of myself. Then as Edmund remains hopelessly silent, she adds sadly. Of course, you can't believe that, either. She rises from the arm of his chair and goes to stare out the windows at right with her back to him—</p>	<p>Nada. No tienes la culpa. ¿Cómo ibas a creerme cuando ni yo misma me fio de mí? Me he convertido en una embustera. Hubo un tiempo en que jamás mentía. Ahora tengo que hacerlo, especialmente a mí misma. Pero no puedo esperar que me comprendas porque incluso yo no me entiendo. Nunca he entendido nada, excepto, una vez, hace mucho tiempo, cuando descubrí que mi alma ya no me pertenecía. <i>(Hace una pausa y baja la voz hasta lograr un tono confidencial.)</i> Pero algún día, cariño, volveré a encontrarla. Un día cuando todos estéis bien y vea que tú te encuentras fuerte y feliz y contento y yo ya no tenga que sentirme culpable... algún día... cuando la Santísima Virgen María me perdone y me devuelva la fe en su amor y en su misericordia que yo tenía en mis días de colegio. Cuando pueda volver a rezarle. Cuando ya nadie me crea. Ella sí me creará y con su ayuda será fácil. Me oiré a mí misma llorar de angustia, pero a la vez, reiré de gozo porque habré recuperado la confianza en mí misma. <i>(Al ver que EDMUND permanece silencioso, añade con tristeza.)</i> Naturalmente, esto tampoco te lo crees. <i>(Se levanta del brazo del</i></p>	<p>Nada. ¿Cómo ibas a creerme cuando ni yo misma me fio de mí? Y no puedo esperar que me comprendas porque incluso yo no me entiendo. Nunca he entendido nada, excepto, una vez, hace mucho tiempo, cuando descubrí que mi alma ya no me pertenecía. Ahora que me acuerdo, podríamos ir a la ciudad. Tengo que ir a buscar unos medicamentos. Pero no querrás venir conmigo. Te daría vergüenza. P.39</p>
---	---	---

casually. Now I think of it, you might as well go uptown. I forgot I'm taking a drive. I have to go to the drugstore. You would hardly want to go there with me. You'd be so ashamed. P.96	<i>sillón y se dirige a las ventanas de la derecha, dándole la espalda. Indiferente.)</i> Ahora que me acuerdo, podríamos ir al pueblo. Se me olvidaba que tengo que ir a la farmacia. Pero no querrás entrar conmigo. Te daría vergüenza. P.142	
He's a liar if he said— P.148	Si dijo que... es un embustero... P.186	Si dijo que... es un embustero... P.54
That means another cheap dump. Old Gaspard, the miser in "The Bells," that's a part he can play without make-up. P.161	O sea, a otro sitio igual de cochambroso. Si ya te digo que el papel que mejor le va es el de Gaspar, el viejo usurero de <i>Las Campanas</i> . P.200	OM
Got a great idea for you, Papa. Put on revival of "The Bells" this season. Great part in it you can play without make-up. Old Gaspard, the miser! P.172	Se me ha ocurrido una gran idea, papá. ¿Por qué no repones <i>Las Campanas</i> esta temporada? Hay un papel que podrías hacer hasta sin maquillarte. El del viejo Gaspar, el usurero. P.210	Se me ha ocurrido una gran idea, papá. Hay un papel que podrías hacer hasta sin maquillarte. El puto <i>Mercader de Venecia</i> . P.63

Traducción parcial

EN	ES	ADAPTACIÓN
<i>In the right wall, rear, is a screen door leading out on the porch which extends halfway around the house. Farther forward, a series of three windows looks over the front lawn to the harbor and the avenue that runs along the waterfront. A</i>	<i>En la pared derecha, al fondo, una puerta corredera conduce al porche que rodea toda la casa. Más acá hay tres ventanales que dan al jardín desde los que se divisa el puerto y el paseo que corre paralelo a la orilla del mar. Entre las ventanas hay dos</i>	<i>A la izquierda hay un ventanal que da al jardín desde los que se divisa el puerto y el paseo que corre paralelo a la orilla del mar. En el fondo, tres ventanales dan a la parte trasera del jardín. El suelo, de madera, está cubierto por una</i>

<p><i>small wicker table and an ordinary oak desk area against the wall, flanking the windows. In the left wall,[...] and reread. The hardwood floor is nearly covered by a rug, inoffensive in design and color. At center is a round table with a green shaded reading lamp, the cord plugged in one of the four sockets in the chandelier above. Around the table within reading-light range are four chairs, three of them wicker armchairs, the fourth (at right front of table) a varnished oak rocker with leather bottom. It is around 8.30. Sunshine comes through the windows at right. P.11-12</i></p>	<p><i>mesitas, una de bambú y otra de roble, apoyadas contra la pared. En la pared opuesta unas ventanas simétricas [...] leídos una y otra vez. El suelo, de madera, está cubierto por una alfombra de color y diseño indeterminados. En el centro de la habitación hay una mesa redonda sobre la que reposa una lámpara con una pantalla verde. Esta lámpara está enchufada directamente a uno de los cuatro casquillos de otra que pende sobre la mesa. Dentro del área iluminada por la pantalla hay tres sillones de mimbre y una mecedora de roble tapizada en cuero, situada a la derecha de la mesa. Aproximadamente son las ocho y media de la mañana. El sol entra por las ventanas de la derecha. P.76</i></p>	<p><i>alfombra de color y diseño indeterminados. En el centro de la habitación hay una mesa sobre la que reposa una lámpara. Aproximadamente son las ocho y media de la mañana. El sol entra por las ventanas de la derecha. P.1</i></p>
---	---	--

Mary is fifty-four, about medium height. She still has a young, graceful figure, a trifle plump, but showing little evidence of middle-aged waist and hips, although she is not tightly corseted. Her face is distinctly Irish in type. It must once have been extremely pretty, and is still striking. It does not match her healthy figure but is thin and pale with the bone structure prominent. Her nose is long and straight, her mouth wide with full, sensitive lips. She uses no rouge or any sort of make-up. Her high forehead is framed by thick, pure white hair. Accentuated by her pallor and white hair, her dark brown eyes appear black. They are unusually large and beautiful, with black brows and long curling lashes.

What strikes one immediately is her extreme nervousness. Her hands are never still. They were once beautiful hands, with long tapering fingers, but rheumatism has knotted the joints and warped the fingers, so that now they have an ugly crippled look. one avoids looking at them, the more so because one is conscious she is sensitive

MARY tiene cincuenta y cuatro años. De estatura media, todavía posee una figura joven y graciosa, quizá un poquito gruesa, aunque, a pesar de no ir encorsetada, sus caderas y su cintura no han perdido su apariencia juvenil. Su rostro es indiscutiblemente irlandés. En tiempos hubo de ser extremadamente hermoso y todavía es llamativo. En contraste con su aspecto saludable, el rostro parece pálido y demacrado. Tiene los pómulos prominentes, la nariz larga y recta, la boca grande y los labios gruesos y sensuales. No lleva maquillaje alguno. Su amplia frente está enmarcada por abundantes cabellos blancos. Los ojos, de color castaño oscuro, parecen negros al verse acentuados por la palidez de su rostro y los blancos cabellos. Son de un tamaño poco corriente y muy hermosos. Las cejas las tiene oscuras y rizadas las largas pestañas.

Inmediatamente llama la atención su gran nerviosismo. Sus manos jamás permanecen en reposo. Una vez fueron hermosas. Los dedos, largos y delgados, aparecen ahora retorcidos a causa de una artritis que les ha conferido un aspecto más bien desagradable. Como es consciente de ello, así como de

Va sencillamente vestida, pero las ropas que lleva le sientan bien. El pelo parece cuidadosamente arreglado.

Su cualidad más agradable es un sencillo encanto, propio de la colegiala joven y tímida que aún no ha muerto en su interior, su innata inocencia de espíritu.
P.1

<p><i>about their appearance and humiliated by her inability to control the nervousness which draws attention to them.</i></p> <p><i>She is dressed simply but with a sure sense of what becomes her. Her hair is arranged with fastidious care. Her voice is soft and attractive. When she is merry, there is a touch of Irish lilt in it.</i></p> <p><i>Her most appealing quality is the simple, unaffected charm of a shy convent-girl youthfulness she has never lost—an innate unworldly innocence. P.12-13</i></p>	<p><i>no controlar los movimientos nerviosos de sus dedos, la gente evita mirarlos.</i></p> <p><i>Va sencillamente vestida, pero las ropas que lleva le sientan bien. El pelo parece cuidadosamente arreglado hasta el menor detalle. Su voz es suave y agradable y cuando está de buen humor se percibe en ella un cantarín acento irlandés.</i></p> <p><i>Su cualidad más agradable es un sencillo encanto, propio de la colegiala joven y tímida que aún no ha muerto en su interior, su innata inocencia de espíritu. P.77</i></p>	
<p>Anyway, you've got to be fair, Mama. It may have been all his fault in the beginning, but you know that later on, even if he'd wanted to, we couldn't have had people here—</p> <p><i>He flounders guiltily.</i></p> <p>I mean, you wouldn't have wanted them. P.46</p>	<p>Tienes que ser justa, mamá. A lo mejor la culpa fue suya al principio, pero ya sabes que luego, aunque hubiese querido él, no habrías podido recibir visitas... (<i>Culpable, intenta arreglarlo.</i>) Vaya, que no te habría apetecido. P.104</p>	<p>Tienes que ser justa, mamá. A lo mejor la culpa fue suya al principio, pero ya sabes que luego, aunque él hubiese querido, no habrías podido recibir visitas. (<i>Culpable, intenta arreglarlo.</i>) P.19</p>
<p>Nothing, I don't blame you. How could you believe me—when I can't believe myself? I've become such a liar. I never lied about anything once upon a time. Now I have to lie, especially to myself. But how can you understand, when I don't myself. I've never</p>	<p>Nada. No tienes la culpa. ¿Cómo ibas a creerme cuando ni yo misma me fío de mí? Me he convertido en una embustera. Hubo un tiempo en que jamás mentía. Ahora tengo que hacerlo, especialmente a mí misma. Pero no puedo esperar que me <i>crippled</i> comprendas porque incluso yo</p>	<p>Nada. ¿Cómo ibas a creerme cuando ni yo misma me fío de mí? Y no puedo esperar que me comprendas porque incluso yo no me entiendo. Nunca he entendido nada, excepto, una vez, hace mucho tiempo, cuando descubrí que mi alma ya no me</p>

<p>understood anything about it, except that one day long ago I found I could no longer call my soul my own.</p> <p><i>She pauses—then lowering her voice to a strange tone of whispered confidence.</i></p> <p>But some day, dear, I will find it again—some day when the Blessed Virgin Mary forgives me and gives me back the faith in Her love and pity I used to have in my convent days, and I can pray to Her again—when She sees no one in the world can believe in me even for a moment any more, then She will believe in me, and with Her help it will be so easy. I will hear myself scream with agony, and at the same time I will laugh because I will be so sure of myself.</p> <p><i>Then as Edmund remains hopelessly silent, she adds sadly.</i></p> <p>Of course, you can't believe that, either.</p> <p><i>She rises from the arm of his chair and goes to stare out the windows at right with her back to him—casually.</i></p> <p>Now I think of it, you might as well go uptown. I forgot I'm taking a drive. I have to go to the drugstore. You</p>	<p>no me entiendo. Nunca he entendido nada, excepto, una vez, hace mucho tiempo, cuando descubrí que mi alma ya no me pertenecía. (<i>Hace una pausa y baja la voz hasta lograr un tono confidencial.</i>) Pero algún día, cariño, volveré a encontrarla. Un día cuando todos estéis bien y vea que tú te encuentras fuerte y feliz y contento y yo ya no tenga que sentirme culpable... algún día... cuando la Santísima Virgen María me perdone y me devuelva la fe en su amor y en su misericordia que yo tenía en mis días de colegio. Cuando pueda volver a rezarle. Cuando ya nadie me crea. Ella sí me creará y con su ayuda será fácil. Me oiré a mí misma llorar de angustia, pero a la vez, reiré de gozo porque habré recuperado la confianza en mí misma. (<i>Al ver que EDMUND permanece silencioso, añade con tristeza.</i>) Naturalmente, esto tampoco te lo crees.</p> <p>(<i>Se levanta del brazo del sillón y se dirige a las ventanas de la derecha, dándole la espalda. Indiferente.</i>)</p> <p>Ahora que me acuerdo, podríamos ir al pueblo. Se me olvidaba que tengo que ir a la farmacia. Pero no querrás entrar conmigo. Te daría vergüenza. P.142</p>	<p>pertenecía. Ahora que me acuerdo, podríamos ir a la ciudad. Tengo que ir a buscar unos medicamentos. Pero no querrás venir conmigo. Te daría vergüenza. P.39</p>
---	---	---

would hardly want to go there with me. You'd be so ashamed. P.96		
--	--	--

Cambios en transparencia

EN	ES	ADAPTACIÓN
As the curtain rises, the family have just finished breakfast. MARY TYRONE and her husband enter together from the back parlor, coming from the dining room. P.12	<p><i>Al levantarse el telón, la familia acaba de terminar de desayunar. MARY TYRONE⁷ y su marido entran por el saloncito del fondo procedentes del comedor.</i></p> <p>⁷La figura de Mary Tyrone está basada en la de la propia madre del autor, Mary Ellen Quinlan O'Neill, hija del matrimonio constituido por Thomas y Bridget Quinlan, de origen irlandés como los O'Neill. Ella Quinlan y James O'Neill contrajeron matrimonio el 14 de Junio de 1877 en St. Ann's Church de Nueva York. Ella Quinlan había nacido el 13 de Agosto de 1857 en New Haven, Conneticut. Tenía un hermano de nombre William. P.76</p>	<p>Al levantarse el telón, la familia acaba de terminar de desayunar. MART TYRONE⁶ y su marido están en escena. P.1</p> <p>⁶La figura de Mary Tyrone está basada en la de la propia madre del autor, Mary Ellen Quinlan O'Neill, hija del matrimonio constituido por Thomas y Bridget Quinlan, de origen irlandés como los O'Neill. Ella Quinlan y James O'Neill contrajeron matrimonio el 14 de Junio de 1877 en St. Ann's Church de Nueva York. Ella Quinlan había nacido el 13 de Agosto de 1857 en New Haven, Conneticut. Tenía un hermano de nombre</p>
It's more than you're worth, and you couldn't get that if it wasn't for me. If you weren't my son, there isn't a manager in the business who would give you a part, your reputation stinks so. P.32	<p>Más de lo que mereces y gracias a mí. Si no fueras mi hijo ni un solo empresario te daría un papel con esa fama que tienes²⁶. P.92</p> <p>²⁶Jamie subsistía gracias a los contratos que le conseguía su</p>	<p>Más de lo que mereces y gracias a mí. Si no fueras mi hijo ni un solo empresario te daría un papel con esa fama que tienes¹⁸. P.13</p> <p>¹⁸Jamie subsistía gracias a los contratos que le</p>

	padre. Durante los períodos en que trabajaron juntos, sucedieron numerosos incidentes causados por las frecuentes borracheras de ambos. P.92	conseguía su padre. Durante los períodos en que trabajaron juntos, sucedieron numerosos incidentes causados por las frecuentes borracheras de ambos. P.13
--	--	---

Cambios de redacción

EN	ES	ADAPTACIÓN
Living room of James Tyrone's summer home on a morning in August, 1912. P.11	<i>Sala de estar de la residencia de verano de JAMES TYRONE. Una mañana de agosto de 1219. P.75</i>	Sala de estar de la residencia de verano de JAMES TYRONE. P.0
<i>Mary and the second girl, Cathleen, are discovered. The latter is standing at left of table. She holds an empty whiskey glass in her hand as if she'd forgotten she had it. She shows the effects of drink. Her stupid, good-humored face wears a pleased and flattered simper.</i> <i>Mary is paler than before and her eyes shine with unnatural brilliance. The strange detachment in her manner has intensified. She has hidden deeper within herself and found refuge and release in a dream where present reality is but an appearance to be accepted and dismissed unfeelingly—even with a hard cynicism—or entirely ignored. There is at times an</i>	<i>MARY y la doncella, CATHLEEN, están en escena. Esta última se encuentra a la izquierda de la mesa. Tiene en la mano un vaso de whisky vacío, dando la impresión de que lo ha olvidado. Muestra los efectos de la bebida. En su rostro, simple y simpático, se aprecia una expresión complacida y satisfecha.</i> <i>MARY está más pálida que antes y sus ojos tienen un brillo artificial. Su aire de distanciamiento es más intenso. Se ha sumergido más en sí misma, encontrando refugio y alivio en su sueño donde la realidad del presente no es sino una apariencia que se puede aceptar o desechar impunemente—incluso cínicamente- o ser totalmente</i>	<i>MARY está en escena. MARY está más pálida que antes y sus ojos tienen un brillo artificial. Su aire de distanciamiento es más intenso. Se ha sumergido más en sí misma, encontrando refugio y alivio en su sueño donde la realidad del presente no es sino una apariencia que se puede aceptar o desechar impunemente—incluso cínicamente- o ser totalmente ignorada. A veces adopta un aire alegre y jovial, como si, en espíritu, pudiera convertirse de nuevo, sencilla y tranquilamente, en la parlanchina colegiala, alegre y confiada, de sus días escolares. Se encuentra en pie mirando al exterior.</i>

<p><i>uncanny gay, free youthfulness in her manner, as if in spirit she were released to become again, simply and without self-consciousness, the naive, happy, chattering schoolgirl of her convent days. She wears the dress into which she had changed for her drive to town, a simple, fairly expensive affair, which would be extremely becoming if it were not for the careless, almost slovenly way she wears it. Her hair is no longer fastidiously in place. It has a slightly disheveled, lopsided look.</i></p> <p><i>She talks to Cathleen with a confiding familiarity, as if the second girl were an old, intimate friend. As the curtain rises, she is standing by the screen door looking out. A moan of the foghorn is heard. P.99</i></p>	<p><i>ignorada. A veces adopta un aire alegre y jovial, como si, en espíritu, pudiera convertirse de nuevo, sencilla y tranquilamente, en la parlanchina colegiala, alegre y confiada, de sus días escolares. Lleva el vestido que se puso para ir al pueblo, una prenda sencilla y bastante cara, que le sentaría muy bien si no fuera por la forma descuidada, casi desaliñada, en que lo lleva. Ya no tiene el pelo cuidadosamente peinado, sino desgreñado, y el moño ligeramente torcido. Trata a CATHLEEN con gran familiaridad, como si la doncella fuera una vieja amiga. Al levantarse el telón, se encuentra en pie junto a la puerta corrediza mirando el exterior. Se escucha el lamento del faro. P.145</i></p>	<p>P.40</p>
---	--	-------------

Otros

EN	ES	ADAPTACIÓN
<p><i>With strange objective calm.</i></p> <p>Why? How can I? The past is the present, isn't it? It's the future, too. We all try to lie out of that but life won't let us.</p> <p><i>Going on</i></p> <p>. I blame only myself. I swore after Eugene died I would never have another baby. I was to blame for his death. If I hadn't left him with my mother to join you on the road, because you wrote telling me you missed me and were so lonely, Jamie would never have been allowed, when he still had measles, to go in the baby's room.</p> <p><i>Her face hardening.</i></p> <p>I've always believed Jamie did it on purpose. He was jealous of the baby. He hated him.</p> <p><i>As Tyrone starts to protest.</i></p> <p>Oh, I know Jamie was only seven, but he was never stupid. He'd been warned it might kill the baby. He knew. I've never been able to forgive him for that. P.90</p>	<p><i>(Extrañamente calmada y tranquila.)</i> ¿Por qué? ¿Cómo voy a olvidarlo? El pasado es el presente, ¿no? También es el futuro. Todos nos queremos engañar, pero la vida no nos lo permite. <i>(Continúa.)</i> Sólo yo tengo la culpa. Juré que no volvería a tener más hijos cuando Eugene murió. Yo fui la única culpable de su muerte. Si no le hubiera dejado con mi madre para irme contigo de gira... Me escribiste diciendo que te sentías solo y me echabas de menos... Nunca debieron dejar entrar a Jamie, que tenía sarampión, en la habitación del niño... <i>(Se endurece su rostro.)</i> Creo que Jamie lo hizo a propósito. Le tenía envidia. Le odiaba. <i>(TYRONE empieza a protestar.)</i> Aunque Jamie sólo tenía siete años, no era tonto. Le habían dicho que el niño podría morir. Lo sabía. Nunca se lo he podido perdonar. P.137</p>	<p><i>(Extrañamente calmada y tranquila.)</i> ¿Por qué? ¿Cómo voy a olvidarlo? El pasado es el presente, ¿no? También es el futuro. Todos nos queremos engañar, pero la vida no nos lo permite. <i>(Continúa.)</i> Sólo yo tengo la culpa. Juré que no volvería a tener más hijos cuando Eugene murió. Yo fui la única culpable de su muerte. Si no le hubiera dejado con mi madre para irme contigo de gira... Nunca debieron dejar entrar a Jamie, que tenía sarampión, en la habitación del niño... <i>(Se endurece su rostro.)</i> Creo que Jamie lo hizo a propósito. P.37</p>

That lash drink's getting me. This one ought to put the lights out. Did you tell Gaspard I got it out of Doc Hardy this sanatorium is a charity dump? P.161	Parece que la estoy cogiendo. Ésta me tumba. ¿Le has dicho al viejo Gaspar que le saqué a Hardy que ese sanatorio es una institución benéfica? P.200	¿Le has dicho al viejo que le saqué a Hardy que ese hospital es una institución benéfica? P.58
<i>Shrugs his shoulders—thickly.</i> Aw right, if you're shatisfied—let him get away with it. It's your funeral—I mean, I hope it won't be. P.161	<i>(Se encoge de hombros. Con voz pastosa.)</i> Bueno, bueno, como quieras... Allá tú. Es tu vida. Y nunca mejor dicho. P.200	Allá tú. Es tu vida. Y nunca mejor dicho. P.58
<i>Nods his head drunkenly.</i> Egzactly! Hell of a good time, at that. You should have stuck around with me, Kid. P.163	<i>(Asiente con la cabeza. Se le traba la lengua al hablar.)</i> ¡Exactamente! Me lo he pasado de miedo. Deberías haber venido conmigo, chico. P.202	<i>(Asiente con la cabeza.)</i> ¡Exactamente! Me lo he pasado de miedo. P.60

ANEXO 2

Culturemas de Molina Martínez

Medio natural

EN	ES	ADAPTACIÓN
<i>In the right wall, rear, is a screen door leading out on the porch which extends halfway around the house. Farther forward, a series of three windows looks over the front lawn to the harbor and the avenue that runs along the waterfront. P.11</i>	<i>En la pared derecha, al fondo, una puerta corredera conduce al porche que rodea toda la casa. Más acá hay tres ventanales que dan al jardín desde los que se divisa el puerto y el paseo que corre paralelo a la orilla del mar. P.75</i>	<i>A la izquierda hay un ventanal que da al jardín desde los que se divisa el puerto y el paseo que corre paralelo a la orilla del mar. En el fondo, tres ventanales dan a la parte trasera del jardín. P.1</i>

<i>He comes around in back of her and selects a cigar from a box on the table and cuts off the end with a little clipper. P.14</i>	<i>Él pasa por detrás para coger un puro de una caja que está sobre la mesa. P.79</i>	<i>(TYRONE coge un puro de una caja que está sobre la librería). P.3</i>
After all, he was the one who advised me to buy that place on Chestnut Street and I made a quick turnover on it for a fine profit. P.15	Después de todo, sus consejos hicieron que comprara aquella casa de Chesnut Street y, cuando la vendí, me llevé un buen pellizco. P.79	Después de todo, sus consejos hicieron que comprara aquella casa de Chesnut Street y, cuando la vendí, me llevé un buen pellizco. P.3
But land is land, and it's safer than the stocks and bonds of Wall Street swindlers. P.15	Pero los terrenos son mucho más seguros que los valores y los bonos que venden los estafadores de Wall Street. P.80	Pero los terrenos son mucho más seguros que las acciones que venden los estafadores de Wall Street.P3
Yesterday when I went for a walk I dropped in at the Inn— P.22	Ayer cuando salí a dar una vuelta, entré en la taberna... P.85	Ayer cuando salí a dar una vuelta, entré en el bar... P.7
Yes. Harker will think you're no gentleman for harboring a tenant who isn't humble in the presence of a king of America. P.23	Claro. Harker pensará que no es de caballeros tener de arrendatario a un patán como Shaughnessy que no se arredra ante un rey del petróleo. P.88	Claro. Harker pensará que no es de caballeros tener de arrendatario a un desgraciado como Shaughnessy. P.8
Well, you remember, Papa, the ice pond on Harker's estate is right next to the farm, and you remember Shaughnessy keeps pigs. P.23	Bueno, pues como sabéis, el estanque de la finca de Harker linda con la granja de Shaughnessy, que se dedica a la cría de cerdos. P.86	Como sabéis, la piscina de la finca de Harker linda con la granja de cerdos de Shaughnessy. P.8

<p>He began by shouting that he was no slave Standard Oil could trample on. He was King of Ireland, if he had his rights, and scum was scum to him, no matter how much money it had stolen from the poor. P.24</p>	<p>Empezó a decirle que no era un esclavo de Standard Oil y que le traía sin cuidado, que descendía de un rey de Irlanda y que los magnates como Harker eran todos de la misma calaña porque se habían forrado a costa de robar el dinero a los pobres. P.87</p>	<p>Empezó a decirle que no era un esclavo de la Shell y que los magnates como Harker eran todos de la misma calaña porque se habían forrado a costa de robar el dinero de los pobres. P.8</p>
<p>And what could the finest specialist in America do for Edmund, after he's deliberately ruined his health by the mad life he's led ever since he was fired from college? P.34</p>	<p>Además, ¿qué podría hacer el mejor especialista del país por Edmund después de que se ha dedicado a destrozar su salud con la vida que ha llevado desde que le expulsaron de la Universidad? P.93</p>	<p>Además, ¿qué podría hacer el mejor especialista del país si Edmund se ha dedicado a destrozar su salud con la vida que ha llevado?</p>
<p>I know it's an Irish peasant idea consumption is fatal. P.34</p>	<p>Ya sé lo que los campesinos irlandeses piensan de la tuberculosis: que no tiene remedio. P.94</p>	<p>OM</p>
<p>And keep your dirty tongue off Ireland, with your sneers about peasants and bogs and hovels. P.34</p>	<p>¡Y no vuelvas a comparar a Irlanda con una pocilga! P.94</p>	<p>OM</p>
<p>You should have remained a bachelor and lived in second-rate hotels and entertained your friends in barrooms! P.69</p>	<p>¡Deberías haberte quedado soltero viviendo en hoteluchos de mala muerte y yéndote de borrachera con tus amigos! P.121</p>	<p>¡Deberías haberte quedado soltero y viviendo en hoteluchos de mala muerte y yéndote con tus amigos de borrachera! P.28</p>
<p>Well, for God's sake, pick out a good place and not some cheap dump! P.82</p>	<p>Bueno, pues elige un buen sitio; que no sea un cuchitril. P.130</p>	<p>Bueno, pero elige un buen sitio; que no sea un cuchitril. P.33</p>

<p>I have every hope Edmund will be cured. And keep your dirty tongue off Ireland! You're a fine one to sneer, with the map of it on your face. P.83</p>	<p>¡Espero de corazón que Edmund se cure! Y no menciones a Irlanda. La llevas en la cara, así que más vale que te calles! P.131</p>	<p>¡Espero de corazón que Edmund se cure! P.34</p>
<p><i>With an actor's heartiness. P.91</i></p>	<p><i>Con forzada naturalidad. P.138</i></p>	<p><i>Con forzada naturalidad. P.38</i></p>
<p><i>Dusk is gathering in the living room, an early dusk due to the fog, which has rolled in from the Sound and is like a white curtain drawn down outside the windows. From a lighthouse beyond the harbor's mouth, a foghorn is heard at regular intervals, moaning like a mournful whale in labor, and from the harbor itself, intermittently, comes the warning ringing of bells on yachts at anchor. P.99</i></p>	<p><i>La oscuridad ha empezado a invadir la habitación. Una oscuridad temprana debido a la niebla que se ha levantado en la bahía y que produce el efecto de unas cortinas blancas corridas al otro lado de las ventanas.</i></p> <p><i>Se oye con regularidad la sirena de un faro situado en la bocana del puerto que gime como una ballena herida. Del puerto, asimismo, procede el tañir de las campanas de los yates anclados. P.145</i></p>	<p><i>Una oscuridad temprana debido a la niebla que se ha levantado en la bahía y que produce el efecto de unas cortinas blancas corridas al otro lado de las ventanas. P.44</i></p>
<p>The girls in the Convent who had seen him act, or seen his photographs, used to rave about him. P.107</p>	<p>Las chicas del colegio que le habían visto actuar o en fotografía estaban locas por él. P.152</p>	<p>Las chicas del colegio que le habían visto actuar estaban locas por él. P.40</p>
<p>I've got to go to a sanatorium. P.121</p>	<p>Tengo que ir a un sanatorio. P.164</p>	<p>Tengo que ingresar en un hospital. P.45</p>
<p>We'll have them all on! Let them burn! To hell with them! The poorhouse is the end of the road, and it might as well be sooner as later! P.130</p>	<p>¡Encendamos todas! ¡Que brillen! ¡Que se vayan al cuerno! ¡Si voy a acabar en un asilo, cuanto antes mejor! P.172</p>	<p>¡Encendamos todas! ¡Que brillen! ¡Si voy a acabar en un asilo, cuanto antes mejor! P.49</p>

<p>Then it doesn't take a soothsayer to tell he's probably in the whorehouse. P.131</p>	<p>Entonces no hace falta ser adivino para saber que está en el burdel. P.172</p>	<p>Entonces no hace falta ser adivino para saber que está en el burdel. P.50</p>
<p>The hardest thing to take is the blank wall she builds around her. Or it's more like a bank of fog in which she hides and loses herself. Deliberately, that's the hell of it! You know something in her does it deliberately— to get beyond our reach, to be rid of us, to forget we're alive! It's as if, in spite of loving us, she hated us! P.142</p>	<p>Lo peor es tener que aceptar que se aísle detrás de un muro. Es como si se ocultara dentro de una muralla de niebla para perderse tras ella. ¡Y deliberadamente, eso es lo malo! ¡Hay algo en ella que la impulsa a huir de nosotros, a librarse de nuestra presencia, a olvidar que existimos! ¡Es como si, a pesar de amarnos, también nos odiara! P.181</p>	<p>Lo peor es tener que aceptar que se aísle detrás de un muro. ¡Hay algo en ella que la impulsa a huir de nosotros! ¡Es como si, a pesar de amarnos, también nos odiara! P.51</p>
<p>Among the souses in the hotel bar, I suppose! P.143</p>	<p>¡Entre los borrachos que vivían en el hotel, supongo! P.183</p>	<p>¡Entre los borrachos que vivían en el hotel, supongo! P.51</p>
<p>No home except this summer dump in a place she hates and you've refused even to spend money to make this look decent, while you keep buying more property, and playing sucker for every con man with a gold mine, or a silver mine, or any kind of get-rich-quick swindle! P.144</p>	<p>Ni siquiera le has dado un hogar, aparte de este caserón destartado en un pueblo que odia y que te has negado a adecentar para hacerlo habitable. Pero, eso sí, ¡tú sigues comprando fincas y creyendo en esas historias que te cuenta cualquier golfo que dice tener una mina de oro, o de plata o de cualquier cosa que te suene a dinero rápido! P.183</p>	<p>Ni siquiera le has dado un hogar, aparte de este caserón destartado en un pueblo que odia y que te has negado a adecentar para hacerlo habitable. P.52</p>

For the money! That is, for nothing, or practically nothing. Don't lie, Papa! You know damned well Hilltown Sanatorium is a state institution! Jamie suspected you'd cry poorhouse to Hardy and he wormed the truth out of him. P.146	El que más te conviene a ti. Prácticamente no te va a costar nada. O casi nada. ¡No me mientas, papá! Tú sabes muy bien que el Sanatorio de Hilltown es una institución de caridad. Jamie sospechaba que ibas a irle a Hardy con el cuento del asilo y le sacó la verdad. P.185	El que más te conviene a ti. Sabes muy bien que el Sanatorio de Hilltown es una institución de caridad. Jamie sospechaba que ibas a irle a Hardy con el cuento de que no tienes dinero y le sacó la verdad. P.53
Can't expect us to live in the Black Hole of Calcutta. P.159	¡No querrá que vivamos en las tinieblas del infierno! P.198	¡No querrá que vivamos en un cuarto oscuro! P.57
What did you do uptown tonight? Go to Mamie Burns? P.161	¿Qué has estado haciendo en el pueblo? ¿Has estado en casa de Mamie Burns? P.200	¿Qué has estado haciendo en la ciudad? ¿Has estado en casa de Mamie? P.58
I'll be the lover of the fat woman in Barnum and Bailey's circus! P.164	¡Me convertiré en el amante de la mujer gorda del circo Barnum! 139 (Nota al pie 139: Referencia al famoso circo norteamericano.)	OM

Patrimonio cultural

EN	ES	ADAPTACIÓN
<p><i>Against the wall between the doorways is a small bookcase, with a picture of Shakespeare above it, containing novels by Balzac, Zola, Stendhal, philosophical and sociological works by Schopenhauer, Nietzsche, Marx, Engels, Kropotkin, Max Stirner, plays by Ibsen, Shaw, Strindberg, poetry by Swinburne, Rosetti, Wilde, Ernest Dowson, Kipling, etc. [...] Farther back is a large, glassed-in bookcase with sets of Dumas, Victor Hugo, Charles Lever, three sets of Shakespeare, The World's Best Literature in fifty large volumes, Hume's History of England, Thier's History of the Consulate and Empire, Smollett's History of England, Gibbon's Roman Empire and miscellaneous volumes of old plays, poetry, and several histories of Ireland. P.11</i></p>	<p><i>Entre las dos puertas, apoyada en la pared, hay una pequeña librería sobre la que descansa un retrato de Shakespeare. Contiene novelas de Balzac, Zola y Stendhal, obras filosóficas y sociológicas de Schopenhauer, Nietzsche y Marx, Engels, Kropotkin y Max Stirner, teatro de Ibsen, Shaw y Strindberg, poemas de Swinburne, Rosetti, Wilde, Ernest, Dowson, Kipling, etc. [...] Más hacia el fondo hay una gran librería con puertas de cristal que contiene obras de Dumas, Victor Hugo, Charles Lever, una enciclopedia de Literatura Universal encuadrada en cincuenta tomos, tres colecciones de Shakespeare, la Historia de Inglaterra de Hume, la Historia del Consulado y del Imperio de Thiers, la Historia de Inglaterra de Smollett, El Imperio Romano de Gibbon y varias obras de teatro clásico y de poesía, así como diversas Historias de Irlanda. P.75-76</i></p>	<p><i>Una librería contiene novelas de Balzac, Zola y Stendhal, obras filosóficas y sociológicas de Schopenhauer, Nietzsche y Marx, Engels, Kropotkin y Max Stirner, teatro de Ibsen, Shaw y Strindberg, poemas de Swinburne, Rosetti, Wilde, Ernest Dowson, Kipling, Dumas, Victor Hugo, Charles Lever, una enciclopedia de Literatura Universal encuadrada en cincuenta tomos, tres colecciones de Shakespeare, la Historia de Inglaterra de Hume la Historia del Consulado y del Imperio de Thiers, la Historia de Inglaterra de Smollett, El Imperio Romano de Gibbon y varias obras de teatro clásico y de poesía, así como diversas Historias de Irlanda. P.1</i></p>
<p><i>Not that he indulges in any of the deliberate temperamental posturings of the stage star. He is by nature and preference a simple, unpretentious man, whose</i></p>	<p><i>No es que muestre la afectación propia de un actor de teatro ya que tanto por naturaleza como por inclinación es una persona sencilla y nada pretenciosa</i></p>	<p><i>No es que muestre la afectación propia de un actor de teatro ya que tanto por naturaleza como por inclinación es una persona sencilla y nada pretenciosa</i></p>

<i>inclinations are still close to his humble beginnings and his Irish farmer forebears. P.13</i>	<i>cuyos gustos no se hallan muy lejos del origen humilde de sus antepasados irlandeses. P.77</i>	<i>cuyos gustos no se hallan muy lejos del origen humilde de sus antepasados irlandeses. P.2</i>
What were you two grinning about like Cheshire cats when you came in? What was the joke? P.22	¿De qué veníais riendo? P.85	¿De qué veníais riendo? P.7
He's not funny when you're his landlord. He's a wily Shanty Mick, that one. He could hide behind a corkscrew. P.22	Cuando se es su casero, deja de tenerla. Es un irlandés muy astuto ¹⁸ . Capaz de engañar al mismísimo diablo. (Nota al pie ¹⁸ : "A wily shanty Mick" en el original, expresión que resulta intraducible"). P.85	Cuando se es su casero, deja de tenerla. P.7
He was delighted because he'd had a fight with your friend, Harker, the Standard Oil millionaire, and won a glorious victory. P.23	Había tenido una bronca con tu amigo Harker, ese millonario de la Standard Oil, y, al parecer, obtuvo una victoria aplastante. P.85-86	Había tenido una bronca con tu amigo Harker, ese directivo de la Shell, y, al parecer, obtuvo una victoria aplastante. P.7
Yes. Harker will think you're no gentleman for harboring a tenant who isn't humble in the presence of a king of America. P.23	Claro. Harker pensará que no es de caballeros tener de arrendatario a un patán como Shaughnessy que no se arredra ante un rey del petróleo. P.86	Claro. Harker pensará que no es de caballeros tener de arrendatario a un desgraciado como Shaughnessy. P.8
Harker had as much chance as I would with Jack Johnson. P.24	Harker tenía tantas posibilidades de ganar como si yo me enfrentase a Jack Johnson ²⁰ . (Nota al pie 20: Jack Johnson se llamaba en realidad John Arthur (1878-1946), y se convirtió en el primer campeón de los pesos pesados de raza negra. Nacido en Texas, centró la atención en los promotores boxísticos, quienes buscaban una "esperanza blanca" que lo	Harker tenía tantas posibilidades de ganar como si yo me enfrentase a Bruce Lee. P.8

	destronase. Perdió el título ante Jess Willard en Cuba el año 1915 y murió en la miseria. P.87	
He began by shouting that he was no slave Standard Oil could trample on. He was a King of Ireland, if he had his rights, and scum was scum to him, no matter how much money it had stolen from the poor. P.24	Empezó a decirle que no era un esclavo de la Standard Oil y que le traía sin cuidado, que descendía de un rey de Irlanda y que los magnates como Harker eran todos de la misma calaña porque se habían forrado a costa de robar el dinero a los pobres. P.87	Empezó a decirle que no era un esclavo de la Shell y que los magnates como Harker eran todos de la misma calaña porque se habían forrado a costa de robar el dinero a los pobres. P.8
I expect a salary of at least one large iron man at the end of the week—to carouse on! P.41	¡Espero cobrar el sábado un buen jornal para poder irme de juerga! P.99	¡Espero cobrar el sábado una buena pasta para poder irme de juerga! P.16
There go the Chatfields in their new Mercedes. It's a beautiful car, isn't it? Not like our secondhand Packard. P.44	Ahí van los Chatfield en su Mercedes nuevo. Es bonito ¿verdad? No como nuestro Packard de segunda mano. P.101	Ahí van los Chatfield en su Mercedes nuevo. Es bonito ¿verdad? P.18

<p>There's surely one thing you can do this afternoon that will be good for you, Mary. Take a drive in the automobile. Get away from the house. Get a little sun and fresh air.</p> <p><i>Injuredly.</i></p> <p>I bought the automobile for you. You know I don't like the damned things. I'd rather walk any day, or take a trolley.</p> <p><i>With growing resentment.</i></p> <p>I had it waiting for you when you came back from the sanatorium. I hoped it would give you pleasure and distract your mind. You used to ride in it everyday, but you've hardly used it at all lately. I paid a lot of money I couldn't afford, and there's the chauffeur I have to board and lodge and pay high wages whether he drives you or not.</p> <p><i>Bitterly.</i></p> <p>Waste! The same old waste that will land me in the poorhouse in my old age! What good did it do you? I might as well have thrown the money out the window.</p> <p>P.86</p>	<p>Desde luego hay algo que podrías hacer esta tarde que te sentaría bien. Vete a dar un paseo en coche. Sal de casa. Toma un poco de aire y de sol. (<i>Herido.</i>) He comprado el coche por ti. Tú sabes que no me gustan esos trastos. Prefiero andar o coger el tranvía. (<i>Con creciente resentimiento.</i>) Aquí lo tenías cuando volviste del sanatorio. Yo esperaba que te distraería y te alegrarías. Antes solías ir de paseo todos los días, pero últimamente casi no lo has usado. Me costó un dinero que, en realidad, no me sobraba, y además tengo que mantener y alimentar al chófer y pagarle su sueldo tanto si lo usas como si no. (<i>Con amargura.</i>) ¡Un despilfarro! ¡Un despilfarro que terminará llevándome al asilo cuando sea viejo! ¿Y de qué ha servido? Lo mismo podría haber tirado el dinero por la ventana! P.133</p>	<p>OM</p>
---	--	-----------

<p>Nothing, I don't blame you. How could you believe me—when I can't believe myself? I've become such a liar. I never lied about anything once upon a time. Now I have to lie, especially to myself. But how can you understand, when I don't myself. I've never understood anything about it, except that one day long ago I found I could no longer call my soul my own. She pauses—then lowering her voice to a strange tone of whispered confidence. But some day, dear, I will find it again—some day when the Blessed Virgin Mary forgives me and gives me back the faith in Her love and pity I used to have in my convent days, and I can pray to Her again—when She sees no one in the world can believe in me even for a moment any more, then She will believe in me, and with Her help it will be so easy. I will hear myself scream with agony, and at the same time I will laugh because I will be so sure of myself. Then as Edmund remains hopelessly silent, she adds sadly. Of course, you can't believe that, either. She rises from the arm of his chair and goes to stare out the windows at right with her back to him—casually. Now I</p>	<p>Nada. No tienes la culpa. ¿Cómo ibas a creerme cuando ni yo misma me fio de mí? Me he convertido en una embustera. Hubo un tiempo en que jamás mentía. Ahora tengo que hacerlo, especialmente a mí misma. Pero no puedo esperar que me comprendas porque incluso yo no me entiendo. Nunca he entendido nada, excepto, una vez, hace mucho tiempo, cuando descubrí que mi alma ya no me pertenecía. <i>(Hace una pausa y baja la voz hasta lograr un tono confidencial.)</i> Pero algún día, cariño, volveré a encontrarla. Un día cuando todos estéis bien y vea que tú te encuentras fuerte y feliz y contento y yo ya no tenga que sentirme culpable... algún día... cuando la Santísima Virgen María me perdone y me devuelva la fe en su amor y en su misericordia que yo tenía en mis días de colegio. Cuando pueda volver a rezarle. Cuando ya nadie me crea. Ella sí me creará y con su ayuda será fácil. Me oiré a mí misma llorar de angustia, pero a la vez, reiré de gozo porque habré recuperado la confianza en mí misma. <i>(Al ver que EDMUND permanece silencioso, añade con tristeza.)</i> Naturalmente, esto tampoco te lo crees.</p>	<p>Nada. ¿Cómo ibas a creerme cuando ni yo misma me fio de mí? Y no puedo esperar que me comprendas porque incluso yo no me entiendo. Nunca he entendido nada, excepto, una vez, hace mucho tiempo, cuando descubrí que mi alma ya no me pertenecía. Ahora que me acuerdo, podríamos ir a la ciudad. Tengo que ir a buscar unos medicamentos. Pero no querrás venir conmigo. Te daría vergüenza. P.39</p>
--	--	---

<p>think of it, you might as well go uptown. I forgot I'm taking a drive. I have to go to the drugstore. You would hardly want to go there with me. You'd be so ashamed. P.96</p>	<p><i>(Se levanta del brazo del sillón y se dirige a las ventanas de la derecha, dándole la espalda. Indiferente.)</i></p> <p>Ahora que me acuerdo, podríamos ir al pueblo. Se me olvidaba que tengo que ir a la farmacia. Pero no querrás entrar conmigo. Te daría vergüenza. P.142</p>	
<p>It's the three Gorgons in one. You look in their faces and turn to stone. Or it's Pan. You see him and you die –that is, inside you– and have to go on living as a ghost. P.133</p>	<p>Es lo que sucede con las Gorgonas: si las miras de frente te conviertes en piedra. O como con Pan: su visión te produce la muerte y te conviertes en un espectro para el resto de tu vida. P.174</p>	OM
<p>What do you say to a play or two of Casino, lad? P.140</p>	<p>¿Qué tal si echamos un par de manitas a las cartas, muchacho? P.180</p>	OM
<p>In 1874 when Edwin Booth came to the theater in Chicago where I was leading man, I played Cassius to his Brutus one night, Brutus to his Cassius the next, Othello to his Iago, and so on. P.153</p>	<p>Una noche, cuando en 1874 Edwin Booth vino a Chicago para hacer le papel de Bruto con la compañía en la que yo estaba, yo hice Casio. Y a la noche siguiente él hizo Casio y yo Bruto. Luego hice Otelo, cuando él hizo Yago... P.193</p>	<p>Una noche, cuando Jason Robards vino a Chicago para hacer el papel de Bruto con la compañía en la que yo estaba, yo hice Casio. Y a la noche siguiente él hizo Casio y yo Bruto. P.56</p>
<p>You don't mind if I turn them out, do you? We don't need them, and there's no use making the Electric Company rich. P.154</p>	<p>No te importa que las apague ¿verdad? No hacen falta tantas bombillas encendidas, así que para qué vamos a regalar el dinero a la compañía eléctrica. P.194</p>	<p>No hacen falta tantas bombillas encendidas, así que para qué vamos a regalar dinero a la compañía eléctrica. P.57</p>
<p>Did you tell Gaspard I got it out of Doc Hardy this sanatorium is a charity dump? P.161</p>	<p>¿Le has dicho al viejo Gaspar que le saqué a Hardy que ese sanatorio es una institución benéfica? P.200</p>	<p>¿Le has dicho al viejo que le saqué a Hardy que ese hospital es una institución benéfica? P.58</p>

That means another cheap dump. Old Gaspard, the miser in "The Bells," that's a part he can play without make-up. P.161	O sea, a otro sitio igual de cochambroso. Si ya te digo que el papel que mejor le va es el de Gaspar, el viejo usurero de <i>Las Campanas</i> . P.200	OM
Guess which one of Mamie's charmers I picked to bless me with her woman's love. It'll hand you a laugh, Kid. I picked Fat Violet. P.162	¿A que no sabes a cuál de las vampiresas de Mamie elegí para que me bendijera con su amor? Pues a Violeta la Gorda. P.201	A que no sabes cuál de las vampiresas de Mamie elegí para que me bendijera con su amor? Pues a Violeta la Gorda. P.59
Well, that made me feel sorry for Fat Violet, so I squandered two bucks of your dough to escort her upstairs. P.163	Bueno, pues me dio lástima de Violeta la Gorda y le solté dos pavos para que me permitiera el placer de acompañarla arriba. P.202	Bueno, pues me dio lástima de ella y le solté 50 pavos para que me permitiera el placer de acompañarla arriba. 59
Poor Vi! I'll bet you recited Kipling and Swinburne and Dowson and gave her "I have been faithful to thee, Cynara, in my fashion." P.163	¡Pobre Vi! Seguro que empezaste a recitarle a Kipling, a Swinburne y a Dowson y le dedicaste eso de "Siempre, Cynara, te he sido fiel a mi manera..." P.202	¡Pobre Violeta! Seguro que empezaste a recitarle a Shakespeare y a Whitman. P.59
At the Last Judgment, you'll be around telling everyone it's in the bag. P.168	¡El Día del Juicio Final andarás por ahí diciendo que todo estaba amañado! P.206	OM
And I'll be right. Slip a piece of change to the Judge and be saved, but if you're broke you can go to hell! P.168	Pues no iba a dejar de tener razón. Si untas al Juez, te absuelve, pero si no tienes pasta, a la puta mierda. P.206	OM
Oscar Wilde's "Reading Gaol" has the dope twisted. P.169	Oscar Wilde en <i>La Prisión de Reading</i> no sabía lo que decía. P.208	OM
Got a great idea for you, Papa. Put on revival of "The Bells" this season. Great part in it you can play without make-up. Old Gaspard, the miser! P.172	Se me ha ocurrido una gran idea, papá. ¿Por qué no repones <i>Las Campanas</i> esta temporada? Hay un papel que podrías hacer hasta sin maquillarte. El del viejo	Se me ha ocurrido una gran idea, papá. Hay un papel que podrías hacer hasta sin maquillarte. El puto <i>Mercader de Venecia</i> . P.63

	Gaspar, el usurero. P.210	
I had a talk with Mother Elizabeth. P.178	He estado hablando con la Madre Isabel. P.215	He estado hablando con la Madre Isabel. P.65

Cultura social

EN	ES	ADAPTACIÓN
<i>Her most appealing quality is the simple, unaffected charm of a shy convent-girl youthfulness she has never lost—an innate unworldly innocence. P.13</i>	<i>Su cualidad más agradable es un sencillo encanto, propio de la colegiala joven y tímida que aún no ha muerto en su interior, su innata inocencia de espíritu. P.77</i>	<i>Su cualidad más agradable es un sencillo encanto, propio de la colegiala joven y tímida que aún no ha muerto en su interior, su innata inocencia de espíritu. P.2</i>
<i>About five feet eight, P.13</i>	<i>Aunque sólo mide un metro y setenta y cinco centímetros, P.77</i>	<i>Aunque sólo mide un metro y setenta y cinco centímetros, P.2</i>
You're a fine armful now, Mary, with those twenty pounds you've gained. P.14	Ahora da gusto abrazarte, Mary. Has engordado casi diez kilos. P.78	Ahora da gusto abrazarte, Mary. P.2
I've gotten too fat, you mean, dear. P.14	Me he puesto demasiado gorda ¿verdad querido? Creo que debería adelgazar un poco. P.78	Me he puesto demasiado gorda. Creo que debería adelgazar un poco. P.2
None of that, my lady! You're just right. P.14	¡Nada de eso, señora mía! Estás perfecta. P.78	Estás perfecta. P.2
Cathleen must be waiting to clear the table. P.15	Cathleen estará esperando para quitar la mesa. P.79	OM
I'll bet they're cooking up some new scheme to touch the Old Man. P.15	Algo especial dedicado al Viejo. P.79	Algo especial dedicado al Viejo. P.3
It's on me. I'll bet that much. It's always on the Old Man. P.18	De mí. Me apuesto lo que quieras. Siempre que se ríen es del Viejo. P.81	De mí. Me apuesto lo que quieras. Siempre que se ríen es del Viejo. P.4

Now don't start in on poor Jamie, dear. P.14	Bueno, no empieces a meterte con el pobre Jamie, querido. P.81	Bueno, no empieces a meterte con el pobre Jamie. P.5
<i>He is dressed in an old sack suit, P.19</i>	<i>Lleva un traje viejo. P.83</i>	<i>Lleva ropa vieja. P.5</i>
Now, James! You mustn't be so touchy. P.21	Bueno, bueno, James, no seas picajoso. P.84	Bueno, bueno, James, no te piques. P.6
He's not so funny when you're his landlord. P.22	Cuando se es su casero, deja de tenerla. P.85	Cuando se es su casero, deja de tenerla. P.7
Never mind the Socialist gabble. I don't care to listen— P.23	Esas paparruchas socialistas no vienen a cuento. No pienso aguantar que... P.86	No pienso aguantar que... P.8
If I needed any further proof that our ruling plutocrats, especially the ones who inherited their boodle, are not mental giants, that would clinch it. P.24	Si hiciesen pruebas de que los oligarcas de este país –y muy especialmente los que han heredado la pasta– tienen menos seso que un mosquito, este sería el dato definitivo. P.86	OM
Then he accused Harker of making his foreman break down the fence to entice the pigs into the ice pond in order to destroy them. P.24	Luego le dijo que su capataz había roto la cerca, porque el propio Harker se lo había mandado para que los cerdos se ahogaran en el estanque. P.87	Luego acusó a Harker de haber roto la cerca para que los cerdos se ahogaran. P.8
Keep your damned Socialist anarchist sentiments out of my affairs! P.26	¡No mezcles mis asuntos con tus opiniones socialistas y anarquistas! P.88	¡No te atreverías! P.9
The Kid is damned sick. P.27	El chico está fatal. P.88	El chico está fatal. P.9
I must see the cook about dinner and the day's marketing. P.29	Tengo que hablar de la comida con la cocinera y ver si hay que comprar algo. P.90	Voy a preparar la comida. P.11

I was with Edmund when he went to Doc Hardy on Monday. P.30	El lunes pasado fui con Edmund a ver al doctor Hardy y estaba hecho un lío. P.91	El lunes pasado fui con Edmund a ver al doctor Hardy y estaba hecho un lío. P.11
Hardy only charges a dollar. That's what makes you think he's a fine doctor! P.31	¡Tu única razón para decir que Hardy es un buen médico es que sólo cobra un dólar por la consulta! P.91	¡Tu única razón para decir que Hardy es buen médico es que sólo cobra 10 dólares por la consulta! P.12
If you weren't my son, there isn't a manager in the business who would give you a part, your reputation stinks so. P.32	Si no fueras mi hijo ni un solo empresario te daría un papel con esa fama que tienes. P.92	Si no fueras mi hijo ni un solo empresario te daría un papel con esa fama que tienes. P.13
At the end of each season you're penniless! P.32	Al acabar la temporada siempre estás sin un céntimo. P.92	Al acabar la temporada siempre estás sin un céntimo. P.13
In that filthy old suit I've tried to make him throw away. P.44	¡Con ese traje viejo y asqueroso que tantas veces he intentado tirar a la basura! P.102	¡Con ese mono asqueroso que tantas veces he intentado tirar a la basura! P.18
I've told Cathleen time and again she must go wherever he is and tell him. The idea of screaming as if this were a cheap boardinghouse! P.62	Le he dicho mil veces a Cathleen que vaya a buscarlo donde esté y que se lo diga allí. ¡Mira que ponerse a dar voces como si esto fuera una taberna! P.116	Le he dicho mil veces que no se retrase a la hora de comer. P.25
Yes, dear? What is it? P.77	Sí, querido. ¿Qué quieres? P.127	Sí, querido. ¿Qué quieres? P.31
Another shot in the arm! P.78	¡A pincharse otra vez! P.127	¡Venga! ¡A darle otra vez! P.32
No, please wait a little while, dear. P.86	No, por favor, espera un ratito, cariño. P.133	No, por favor, espera un ratito, cariño. P.35
Dear Mary! For the love of God, for my sake and the boy's sake and your own, won't you stop now? P.87	¡Querida Mary! Te lo pido por amor de Dios, por mí y por los chicos. ¡Déjalo ahora! P.134	¡Mary! Te lo pido por mí y por los chicos. ¡Déjalo ahora! P.36

I hope you'll lay in a good stock ahead so we'll never have another night like the one when you screamed for it, and ran out of the house in your nightdress half crazy, to try and throw yourself off the dock! P.89	No vaya a ser que nos des otra noche como aquella que te pasaste gritando porque no tenías y saliste corriendo de la casa en camisón. Te pusiste como loca y casi te tiras al mar. P.136	No vaya a ser que nos des otra noche como aquella que te la pasaste gritando porque no tenías y saliste corriendo de la casa en pelotas. P.36
<i>He pulls out a small roll of bills from his pants pocket and carefully selects one. P.92</i>	<i>Saca un rollo de billetes del bolsillo del pantalón y cuidadosamente elige uno. P.139</i>	<i>Saca un rollo de billetes del bolsillo del mono. P.38</i>
You're welcome, lad. P.93	De nada, muchacho. P.139	De nada, hijo. P.38
How do you feel, dear? P.94	¿Cómo te encuentras, cariño? P.140	¿Cómo te encuentras, cariño? P.39
I suppose you'll divide that ten dollars your father gave you with Jamie. P.97	Supongo que te repartirás con Jamie los diez dólares que te ha dado tu padre. P.142	Supongo que te arrepentirás con Jamie los 200 dólares que te ha dado tu padre. P.39
<i>There is at times an uncanny gay, free youthfulness in her manner, as if in spirit she were released to become again, simply and without self-consciousness, the naive, happy, chattering schoolgirl of her convent days. P.99</i>	<i>A veces adopta un aire alegre y jovial, como si, en espíritu, pudiera convertirse de nuevo, sencilla y tranquilamente, en la parlanchina colegiala, alegre y confiada, de sus días escolares. P.145</i>	<i>A veces adopta un aire alegre y jovial, como si, en espíritu, pudiera convertirse de nuevo, sencilla y tranquilamente, en la parlanchina colegiala, alegre y confiada, de sus días escolares. P.40</i>
<i>Her manner drifts back to the shy, gay convent girl. P.116</i>	<i>Vuelve a adoptar el aire tímido de sus días juveniles. P.160</i>	<i>Vuelve a adoptar el aire tímido de sus días juveniles. P.43</i>
Do you remember our wedding, dear? P.116	¿Te acuerdas de nuestra boda, cariño? P.160	¿Te acuerdas de nuestra boda, cariño? P.43
Don't mind her, lad. P.119	No le hagas caso, muchacho. P.162	No le hagas caso, muchacho. P.44
Forget it, Papa. P.130	Olvidalo, papá. P.171	Ok, papá. P.49

You'd think the only happy days she's ever known were in her father's home, or at the Convent, praying and playing the piano. P.139	Parece que la única época feliz que haya conocido fuera en casa de su padre. O rezando o tocando el piano en su colegio. P.179	Parece que la única época feliz que haya conocido fuera en casa de su padre. O rezando o tocando el piano en su colegio. P.51
I'm a property owner. I help to support it. I'm taxed to death– P.147	Como terrateniente, pago mis buenos impuestos y ayudo a su mantenimiento. P.185	Como terrateniente, pago mis buenos impuestos y ayudo a su mantenimiento. P.53
Yes, on property valued at a quarter of a million. P.147	Tus propiedades valen medio millón de dólares... P.185	Tus propiedades valen más de 1 millón de dólares... P.53
Well, that made me feel sorry for Fat Violet, so I squandered two bucks of your dough to escort her upstairs. P.163	Bueno, pues me dio lástima de Violeta la Gorda y le solté dos pavos para que me permitiera el placer de acompañarla arriba. P.202	Bueno, pues me dio lástima de ella y le solté 50 pavos para que me permitiera el placer de acompañarla arriba. P.59
<i>He punches his brother in the face, a blow that glances off the cheekbone. For a second Jamie reacts pugnaciously and half rises from his chair to do battle, but suddenly he seems to sober up to a shocked realization of what he has said and he sinks back limply. P.165</i>	<i>(Le da a su hermano un puñetazo en el rostro. Durante un segundo, JAMIE parece que va a devolvérselo, pero de repente se da cuenta con asombro de lo que ha dicho y vuelve a sentarse desmadejado.) P.203</i>	OM
Listen, Kid, you'll be going away. May not get another chance to talk. P.168	Mira, chico, te vas a marchar y a lo mejor no tenemos ocasión de hablar. P.207	Mira, chico, te vas a marchar y a lo mejor no tenemos ocasión de hablar. P.61
Know you absolve me, don't you, Kid? P.170	Pero tú me absolverás. ¿No, chico? P.208	Pero tú me absolverás. ¿No, chico? P.62
What the hell are you staring at? P.171	¿Qué coño miras? P.209	¿Qué coño miras, mamón! P.63

<i>He slaps Jamie across the mouth with the back of his hand. P.174</i>	<i>([...], le abofetea en la boca con el envés de la mano.) P.211</i>	¡Eres un cretino! P.63
---	---	------------------------

Cultura lingüística

EN	ES	ADAPTACIÓN
<i>[...] and doesn't give a damn how he looks. P.13</i>	<i>[...] y le importa un rábano el aspecto que pueda tener. P.78</i>	<i>[...] y le importa un rábano el aspecto que pueda tener. P.2</i>
I know it's a waste of breath trying to convince you you're not a cunning real estate speculator. P.15	Ya sé que es inútil intentar convencerte de que no tienes ojo para los negocios. P.79	Ya sé que es inútil intentar convencerte de que no tienes ojo para los negocios. P.3
What are you laughing at? There's nothing funny—A fine son you are to help that blackguard get me into a lawsuit! P.26	¿De qué os reís? No le veo la gracia. ¡Ten hijos para esto! Me vas a meter en pleitos por culpa de ese traidor. P.88	¿De qué os reís? No le veo la gracia. ¡Cabrones! P.9
Doctor Hardy! I wouldn't believe a thing he said, if he swore on stack of Bibles! I know what doctors are. P.27	¡El doctor Hardy! No creeré nada de lo que diga aunque lo jure sobre un montón de biblias. Conozco bien a los médicos. P.89	¡El doctor Hardy! Conozco muy bien la mierda de los médicos. P.10
You can't change the leopard's spots. P.31	No se puede hacer cambiar a la gente. P.92	No se puede hacer cambiar a la gente. P.12
As it is, I have to humble my pride and beg for you, saying you've turned over a new leaf, although I know it's a lie! P.32	Así que tengo que tragarme mi orgullo y ponerme a mendigar trabajo para ti diciendo que has hecho borrón y cuenta nueva, aunque bien sé que no es cierto. P.92	OM
"Ingratitude, the vilest weed that grows"! P.33	"La ingratitud, la peor de las plagas". P.93	"La ingratitud, la peor de las plagas". P.14

You damned fool! No one was to blame. P.40	¡Imbécil! Nadie tuvo la culpa. P.98	¡Imbécil! Nadie tuvo la culpa. P.16
The bastard of a doctor was! P.40	La culpa fue de aquel hijo de puta del médico. P.98	La culpa fue de aquel hijo de puta del médico. P.16
From what Mama's said, he was another cheap quack like Hardy! P.40	Según mamá, era otro matasanos como Hardy. P.98	Según mamá, era otro matasanos como Hardy. P.16
You evil minded loafer! P.40	¡Mal hijo! ¡Inútil! P.98	OM
For Pete's sake, who ever heard of them outside this hick burg? P.44	¡Si nadie los conoce fuera de este poblacho! P.102	OM
And now to cover up from his eagle eye. P.56	Ahora hay que ocultárselo a Ojo de Águila. P.111	Ahora hay que ocultárselo a Ojo de Águila. P.21
The way I feel I don't care if I ever eat again. P.57	Tal como me siento, me importa un rábano no volver a comer en mi vida. P.112	Tal como me siento, me importa una mierda no volver a comer en mi vida. P.22
I've never lectured you, but Doctor Hardy was right when he told you to cut out the redeye. P.57	Nunca te he echado sermones, pero el doctor Hardy tiene razón cuando te advirtió que dejaras de beber. P.112	Nunca te he echado sermones, pero el doctor Hardy tiene razón cuando dice que no bebas. P.22
I guess I'm a damned suspicious louse. P.60	Supongo que soy un desconfiado de mierda. P.114	Supongo que soy un desconfiado de mierda. P.23
Good heavens, how down in the mouth you look, Jamie. P.61	¡Dios mío, Jamie! Pareces preocupadísimo. P.115	¡Dios mío, Jamie! Pareces preocupadísimo. P.24
That accounts for your sinking into the dumps, doesn't it? P.62	Eso es lo que te ha puesto de mal humor ¿eh? P.115	Eso es lo que te ha puesto de mal humor ¿eh? P.25
You won't be singing a song yourself soon. P.69	Ya lo verás dentro de un rato. P.120	Lo verás dentro de nada. P.28

You ought to be kicked out in the gutter! P.78	¡Debería echarte a la calle a patadas! P.128	¡Debería echarte a la calle a patadas! P.32
Christ, if I felt the way you do-! P.78	¡Dios! Si yo llegase a decir esas cosas... P.128	¡Dios! Si yo llegase a decir esas cosas... P.32
Well, don't give Hardy your old over-the-hills-to-the-poorhouse song about taxes and mortgages. P.82	Pues no le largues a Hardy esas historias de que estás a punto de que te lleven a un asilo porque los impuestos y las hipotecas te han arruinado. P.130	Pues no le largues a Hardy esas historias de que estás a punto de que te lleven a un asilo porque los impuestos y las hipotecas te han arruinado. P.34
But bearing Edmund was the last straw. P.89	Pero la gota de agua que colmó el vaso fue el nacimiento de Edmund. P.136	Pero el nacimiento de Edmund. P.36
"How sharper than a serpent's tooth it is"- P.92	«Mucho más doloroso que la mordedura de la serpiente...». P.139	«Mucho más doloroso que la mordedura de la serpiente...». P.38
"To have a thankless child." P.92	«Es la ingratitud de un hijo». P.139	«Es la ingratitud de un hijo». P.38
No! That's a rotten crack. P.92	Perdona. Es un golpe bajo. P.139	Perdona. Es un golpe bajo. P.38
By God, look at the time! I'll have to shake a leg. P.94	¡Dios mío, se me ha hecho tardísimo! Voy a tener que darme prisa. P.140	¡Dios mío, se me ha hecho tardísimo! Voy a tener que darme prisa. P.38
He still has some money left, I suppose, and it's burning a hole in his pocket. P.124	Supongo que todavía le quedará dinero y no parará hasta gastárselo. P.166	Supongo que todavía le quedará dinero y no parará hasta gastárselo. P.46
I damned near busted my knee on the hat stand. P.128	Casi me parto la pierna contra el perchero. P.170	¡Joder! Casi me mato. P.47
I don't give a damn what other people do. P.128	¡Me importa un pito lo que hacen los otros! P.170	¡Me importa un pito lo que hacen los otros! P.48
One bulb! Christ, don't be such a cheap skate! P.128	¡Por una puta bombilla! ¡Mira que eres roñoso! P.170	¡Por una puta bombilla! ¡Mira que eres rata! P.48

<p>Listen to me! I've put up with a lot from you because from the mad things you've done at times I've thought you weren't quite right in your head. I've excused you and never lifted my hand to you. But there's a straw that breaks the camel's back. You'll obey me and put out that light or, big as you are, I'll give you a thrashing that'll teach you—! P.130</p>	<p>¡Escúchame! Te he aguantado muchas cosas porque, a veces, he creído que tantas locuras sólo se pueden hacer si se está mal de la cabeza. Te las he excusado y jamás te he levantado la mano. Pero siempre hay una gota que colma el vaso. O me obedeces y apagas la luz o, a pesar de los años que tienes, te doy una bofetada que... P.171</p>	<p>¡Escúchame! ¡Capullo! Te he aguantado muchas cosas porque, a veces, he creído que tantas locuras sólo se pueden hacer si se está mal de la cabeza. Pero siempre hay una gota que colma el vaso. O me obedeces y apagas esa luz o, a pesar de los años que tienes, te voy a dar una ostia que te va a llevar directo al cementerio... P.48</p>
<p>Oh, for Pete's sake, Papa! If you're going to start that stuff, I'll beat it. P.131</p>	<p>¡Vamos, papá! Si empiezas con eso, me largo. P.172</p>	<p>Si empiezas con eso, me largo. P.50</p>
<p>Ah! Now you're talking! P.132</p>	<p>Eso es otra cosa. P.173</p>	<p>Eso es otra cosa. P.50</p>
<p>Enough is <i>not</i> as good as a feast. P.132</p>	<p>Bastante no es suficiente. P.173</p>	<p>Bastante no es suficiente. P.50</p>
<p>To hell with sense! We're all crazy. What do we want with sense? P.133</p>	<p>¡Al cuerno el sentido común! Todos estamos locos. ¿Qué falta hace el sentido común? P.173</p>	<p>¡A la mierda el sentido común! ¡A la mierda! ¡Cabrón! P.50</p>
<p>I did pack a wallop, all right. On you, too. <i>He grins with affectionate teasing.</i> Even if you've never missed a performance! P.134</p>	<p>¡Buena la he cogido! ¡Y tú tampoco lo haces mal! (<i>Le guiña un ojo con cariño.</i>) ¡Aunque no hayas tenido que suspender ni una sola función! P.175</p>	<p>¡Coño, buena la he cogido! ¡Y tú tampoco lo haces mal! ¡Aunque no hayas tenido que suspender ni una sola función!... P.50</p>

<p>Be always drunken. Nothing else matters: that is the only question. If you would not feel the horrible burden of Time weighing on your shoulders and crushing you to the earth, be drunken continually. Drunken with what? With wine, with poetry, or with virtue, as you will. But be drunken. And if sometimes, on the stairs of a palace, or on the green side of a ditch, or in the dreary solitude of your own room, you should awaken and the drunkenness be half or wholly slipped away from you, ask of the wind, or of the wave, or of the star, or of the bird, or of the clock, of whatever flies, or sighs, or rocks, or sings, or speaks, ask what hour it is; and the wind, wave, star, bird, clock, will answer you: "It is the hour to be drunken! Be drunken, if you would not be martyred slaves of Time; be drunken continually! With wine, with poetry, or with virtue, as you will." P.135</p>	<p>Siempre has de estar embriagado. Lo demás carece de importancia: esto es lo único importante. Si no deseas sentir el horrible peso del tiempo sobre tus hombros, aplastándote contra la tierra, no dejes de estar ebrio. ¿Qué beber? Vino, poesía, virtud... Según lo deseas. Pero embriágate. Y si alguna vez despiertas en las escaleras de un palacio, en la verde ladera de un camino o en la angustiosa soledad de tu habitación y te sientes abandonado por la embriaguez, pregunta al viento, a las olas, a las estrellas, a los pájaros, al reloj, a cualquier cosa que levante el vuelo, suspire, se meza, cante o hable, pregunta qué hora es. Y viento, ola, estrella, pájaro o reloj te contestará: "¡Es hora de embriagarse!" ¡Embriágate si no quieres ser un mártir esclavizado por el tiempo! ¡No dejes de estar ebrio! A tu placer, de vino, de poesía, o de virtud". (Nota al pie 96: Tomado de la traducción de Baudelaire de Arthur Symmons [...]) P.175</p>	<p>Siempre has de estar embriagado. Lo demás carece de importancia: esto es lo único importante. Si no deseas sentir el horrible peso del tiempo sobre tus hombros, aplastándote contra la tierra, no dejes de estar ebrio. ¿Pero de qué? de vino, de poesía, o de virtud... Según lo deseas, a tu placer. Pero embriágate." Charles Baudelaire. P.50</p>
<p>I wouldn't worry about the virtue part of it, if I were you. P.135</p>	<p>Yo que tú no me preocuparía de la virtud. P.175</p>	<p>Yo que tú no me preocuparía de la virtud. ¡Maricón! P.50</p>
<p>It's the damned poison. P.142</p>	<p>Es ese maldito veneno. P.181</p>	<p>Ese maldito veneno. P.51</p>
<p>I know your system! P.143</p>	<p>¡Conozco tus trucos! P.182</p>	<p>¡Conozco tus trucos! P.51</p>

<p>You've dragged her around the road, season after season, on one-night stands, with no one she could talk to, waiting night after night in dirty hotel rooms for you to come back with a bun on after the bars closed! P.144</p>	<p>¡Tú que la has arrastrado de acá para allá, una noche aquí y otra allí, temporada tras temporada, esperándote noche tras noche en hoteluchos sucios hasta que llegabas con una buena trompa después de que hubieran cerrado todos los bares! P.183</p>	<p>¡Tú que la has arrastrado de acá para allá, esperándote noche tras noche en hoteluchos sucios hasta que llegabas con una buena borrachera!P52</p>
<p>Christ, is it any wonder she didn't want to be cured. P.144</p>	<p>¡Coño, no es de extrañar que no quisiera curarse! P.183</p>	<p>¡Coño, no es de extrañar que no quisiera curarse! P.52</p>
<p>Jesus, when I think of it I hate your guts. P.144</p>	<p>¡Cuando lo pienso, odio hasta el aire que respiras! P.183</p>	<p>¡Cuando lo pienso, odio hasta el aire que respiras! P.52</p>
<p>You're no great shakes as a son. It's a case of "A poor thing but mine own." P.145</p>	<p>No eres como para estar orgulloso, pero, al fin y al cabo, eres mi hijo. P.184</p>	<p>No eres como para estar orgulloso, pero, al fin y al cabo, eres mi hijo. P.52</p>
<p>God, Papa, ever since I went to sea and was on my own, and found out what hard work for little pay was, and what it felt like to be broke, and starve, and camp on park benches because I had no place to sleep, I've tried to be fair to you because I Knew what you'd been up against as a kid. P.148</p>	<p>¡Por Dios, papá, que desde que me embarqué y me vi solo y comprendí lo que es trabajar como una mula por un jornal indecente, y estar sin blanca y morirte de hambre y tener que dormir en el banco de un parque porque no tienes a dónde ir, he estado intentando respetarte porque me di cuenta de lo que habías pasado de niño! P.186</p>	<p>¡Por Dios, papá, que desde que me embarqué y me vi solo y comprendí lo que es trabajar como una mula por un sueldo indecente, he estado intentando respetarte porque me di cuenta de lo que habías pasado de niño! P.54</p>
<p>Christ, you have to make allowances in this damned family or go nuts! P.148</p>	<p>¡Dios, en esta casa, o pasas las cosas por alto o te vuelves loco! P.186</p>	<p>¡Dios, en esta casa, o pasas las cosas por alto o te vuelves loco! P.54</p>

I have tried to make allowances for myself when I remember all the rotten stuff I've pulled! P.148	He intentado justificarme ante mí mismo las guarradas que os he hecho. P.186	He intentado justificarme ante mí mismo las guarradas que os he hecho. P.54
To hell with that! P.148	¡Me importa un carajo! P.186	¡Me importa un carajo! P.54
Jesus, Papa, haven't you any pride or shame? P.148	Papá, coño, ¿es que no te queda orgullo ni amor propio? P.186	Papá, coño, ¿es que no te queda orgullo ni amor propio? P.54
I don't give a damn what it costs. P.148	Me importa un rábano lo que cueste. P.186	Me importa un rábano lo que cueste. P.55
It doesn't matter a damn now, anyway. P.152	Además, ya me importa un bledo. P.191	Además, ya me importa una mierda. P.55
I'd worked like hell. P.153	Claro que había trabajado como un burro. P.192	Claro que había trabajado como un burro. P.56
What the devil are you laughing at? P.154	¿De qué coño te ríes? P.194	¿De qué coño te ríes? P.57
He must have a peach of a bun on. P.157	Debe haberla cogido buena. P.197	Debe haberla cogido buena. P.57
He has a tongue like an adder when he is drunk. I'd only lose my temper. P.157	Cuando está borracho tiene una lengua de víbora y no quiero perder los estribos. P.197	Cuando está borracho tiene una lengua de víbora y no quiero perder los estribos. P.57
Had serious accident. The front steps tried to trample on me. P.158	He tenido un grave tropiezo. Los escalones han querido atacarme. P.198	¡Me cago en mi puto padre! Los escalones han querido atacarme. P.57
What a bastard to have for a father! P.160	¡Tenemos un padre que es un canalla! P.199	¡Tenemos un padre que es un canalla! P.58
Christ, if you put him in a book, no one would believe it! P.160	Hay que verlo para creerlo. P.199	Hay que verlo para creerlo. P.58
Oh, shut up, will you. P.161	¡Cállate, coño! P.200	¡Cállate, coño! P.58

What is a man without a good woman's love? A God-damned hollow shell. P.162	¿Qué serían los hombres sin el amor de una mujer? Pájaros sin alas.	¿Qué serían los hombres sin el amor de una mujer? Pájaros sin alas. P.59
By the time I hit Mamie's dump I felt very sad about myself and all the other poor bums in the world. P.162	Cuando llegué al antro de Mamie, sentía mucha pena de mí mismo y de todos los inútiles de este puñetero mundo. P.201	Cuando llegué al antro de Mamie, sentía mucha pena de mí mismo y de todos los inútiles de este puñetero mundo. P.59
[...] she was going to give Fat Violet the gate. P.163	[...] iba a tener que poner a Violeta la Gorda en la puta calle. P.59	[...] iba a tener que poner a Violeta la Gorda en la puta calle. P.59
Sure—with the Old Master, John Barleycorn, playing soft music. She stood it for a while. Then she got good and sore. Got the idea I took her upstairs for a joke. She gave me a grand bawling out. P.163	¡Claro! Con la curda llorona que llevaba! Ella se lo tomó bien un rato. Pero luego se cabreó. Creía que yo estaba cachondeándome y empezó a chillarme. P.202	Ella se lo tomó bien un rato. Pero luego se cabreó. Creía que yo estaba cachondeándome y empezó a chillarme y a llorar. P.60
Except Mamie Burns thought I'd gone bughouse. P.163	Sólo que Mamie Burns debe creer que he perdido un tornillo. P.202	Sólo que Mamie Burns debe creer que he perdido un tornillo. P.60
Hell of a good time, at that. P.163	Me lo he pasado de miedo. P.202	Me lo he pasado de miedo. P.60
But God, Jamie, no matter how drunk you are, it's no excuse! P.165	¡Joder, Jamie, aunque estés como una cuba no tienes ningún derecho! P.204	¡Joder, Jamie, aunque estés como una cuba no tienes ningún derecho! P.60
I suppose it's because I feel so damned sunk. P.165	Creo que todo es porque estoy muy jodido. P.204	Creo que todo es porque estoy muy jodido. P.60
Six months and you'll be in the pink. P.168	En seis meses estarás en la calle. P.206	OM

<p>I know that's not your fault, but all the same, God damn you, I can't help hating your guts—! P.169</p>	<p>Ya sé que no tienes la culpa, pero es igual, ¡vete a hacer puñetas, te odio...! P.207</p>	<p>Sé que no tienes la culpa, pero es igual, ¡vete a tomar por culo...! P.62</p>
<p>I'll be waiting to welcome you with that "my old pal" stuff, and give you the glad hand, and at the first good chance I get stab you in the back, P.170</p>	<p>Te recibiré con los brazos abiertos y, en cuanto te descuides, ¡zas!, puñalada por la espalda. P.208</p>	<p>OM</p>
<p>Clarence is come, false, fleeting, perjured Clarence, That stabbed me in the field by Tewksbury. Seize on him, Furies, take him into torment." P.171</p>	<p>Ha llegado Clarence, el falso, huidizo y perjuro Clarence, que me apuñaló en los campos de Tewksbury. Apoderaos de él, Furias, y llevadlo al tormento. P.209</p>	<p>Ha llegado Clarence, el falso, huidizo y perjuro Clarence, que me apuñaló en los campos de Tewksbury. Apoderaos de él, Furias, y llevadlo al tormento. P.63</p>
<p>"Look in my face. My name is Might-Have-Been; I am also called No More, Too Late, Farewell." P.171</p>	<p>Mira mi rostro. Me llamo Podría-haber-sido. También me llamo No-más, Demasiado Tarde, Adiós. P.209</p>	<p>Mira mi rostro. Me llamo Podría-haber-sido. También me llamo No-más, Demasiado Tarde, Adiós. P.63</p>