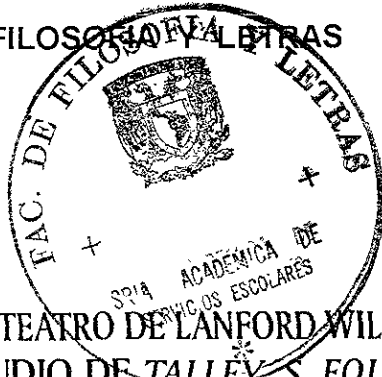


6  
2ej



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



UNA INTRODUCCION AL TEATRO DE LANFORD WILSON:  
TRADUCCION Y ESTUDIO DE TALLEY S FOLLY

## T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS  
MODERNAS (INGLESAS)

PRESENTA:  
GUILLERMO ELOY CUEVAS OROZCO

ASESOR:  
MTRO. ALFREDO MICHEL

MEXICO, D.F.

1998

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

269721





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos.

A mis padres, por su cariño y apoyo.

A mis hermanos, que siempre están conmigo.

A mis profesores de la facultad, en forma especial al maestro Alfredo Michel, asesor del presente trabajo.

## ÍNDICE.

Introducción.	1
Lanford Wilson.	16
<i>Locuras de familia.</i>	20
<i>Talley's Folly</i> y el humorismo de Lanford Wilson.	84
Notas sobre el proceso de traducción.	100
Bibliografía	116

## Introducción.

A pesar de la gran influencia que los Estados Unidos tienen en casi todas las áreas de actividad en nuestro mundo, y de la gran penetración del idioma inglés en el vocabulario cotidiano, no se puede decir que haya un conocimiento siquiera mediano de su sociedad, o si lo hay, está restringido a organizaciones de intercambio cultural y de educación superior muy específicos. Esta superficialidad generalizada se traduce en la imagen del país poderoso que oprime y provoca rechazo y cerrazón hacia su cultura en un extremo, o el deseo de pertenecer a ella en el otro; siendo ambos producto del desconocimiento de los propios valores, de las deficiencias en distintas áreas de la educación –que antes que la creatividad busca la imitación como principio– y del menosprecio del intercambio cultural, aspectos que impiden la formación de las identidades nacionales.

Esta imagen distorsionada, a la vez que aplasta, impide la comprensión necesaria de las sociedades entre sí. Se entiende entonces (puesto que la literatura –y en este caso el teatro– es un modo de expresión de los pueblos) la necesidad de la traducción, no como una solución a este gran problema de falta de comunicación que se vive en casi toda Latinoamérica con respecto a los Estados Unidos y al mundo de habla inglesa en general, sino como una aportación a la cultura –que contribuye a formar la conciencia propia de cada región– a partir del conocimiento de las vivencias y circunstancias de otra. Y qué mejor que a través del teatro; ser testigos de este acto de creación artística, donde se pueden sentir las grandes expresiones del espíritu humano.

El hecho de que existan dramaturgos que sostienen una postura a favor del lector más que del espectador –al decir que escriben para ser leídos antes que representados– no desvirtúa al teatro como tal. El teatro no puede verse en esencia como un arte literario, aunque así lo parecen sugerir tanto el escrito –elemento básico de la representación escénica– como la gran influencia que la crítica ha tenido en su difusión; es una realidad que el número de asistentes a la puesta en escena de una obra siempre excede al de sus posibles lectores. Además, existe, a pesar de todo, un elemento que lo llena de vitalidad: el talento de artistas

distintos al autor, quienes, aparte de reflejar una acción ya expresada en el texto, le dan cuerpo, voz e imaginación a lo que hasta entonces parecían sólo indicaciones vagas.

El texto de una obra puede considerarse similar en su falta de plenitud y claridad a una partitura musical que no ha sido ejecutada. Muchas veces debe estar subordinado a la actuación, al canto, al baile –que provocan el impacto emocional en el auditorio– sin embargo, es el punto de partida que anhela su culminación en la participación del espectador, el mismo que nos permite, en *Talley's Folly*, un primer contacto con Lanford Wilson y –a través de su vida y actividad como autor– con el teatro de los Estados Unidos en las últimas décadas.

El interés por traducir *Talley's Folly* no nace tanto por casualidad como por un deseo de conocer el ámbito cultural que lo hace posible a partir de uno de sus exponentes más representativos; indagar acerca de los motivos e inquietudes que lo impulsan, la visión o percepción que allí tienen de su realidad. Lanford Wilson es uno de los autores que puede llevarnos a buen fin en estos cuestionamientos. La sensibilidad, sinceridad y realismo que encontramos en sus obras son motivos válidos para considerarlo como un autor a partir del cual podemos elaborar con mejor criterio una idea de su sociedad.

No hay duda de que hay otros autores igualmente importantes que comparten con Wilson las cualidades mencionadas, sobre todo si hemos de considerarlo, igual que hace la crítica de su país, como parte de un movimiento generacional que surge de los traumas de la segunda guerra, un movimiento de rebeldía hacia los valores de la generación precedente, donde se inscriben nombres como Neil Simon, Edward Albee, Sam Shepard, David Mamet, David Rabe o Arthur Kopit, por citar algunos. Es una época que ha sido testigo de un movimiento sin precedentes de expansión del teatro –desde Broadway hasta los teatros regionales que tienen gran presencia en la actualidad– en el que surgen sucesivamente el Off-Broadway y el Off-Off Broadway como alternativas de supervivencia y experimentación para aquellos grupos de producción que no tenían cabida en el teatro establecido. Lanford Wilson es uno de los fundadores del movimiento más alejado de Broadway en Nueva York, el Off-Off Broadway; y nos parece significativo el hecho de poder leerlo y conocer algo de su obra en vida, y que la información que se tenga de él, aunque no tan abundante como quisiéramos,

sirva para establecer relaciones con la obra de autores ya consagrados por la historia, como Eugene O'Neill, Arthur Miller, William Inge o Tennessee Williams, de cuya devoción por el teatro en cierta manera Wilson es heredero y continuador.

Por todo esto, *Talley's Folly* nos llama a encarar esta aventura en busca del conocimiento del complejo fenómeno que representa la obra de Wilson dentro del teatro norteamericano; porque en ella encontramos los elementos que con tanta eficacia atrae a los auditorios actuales; el reflejo de los temores, confusiones y la búsqueda de sentido característicos de los Estados Unidos de fines de siglo. Nos damos cuenta de por qué la gente acude al teatro, se identifica con sus personajes, se conmueve, divierte, ilustra y reconforta. Entonces percibimos la necesidad de que el público y la gente de teatro sepa más acerca de Wilson, un autor aún desconocido en el medio, a pesar de que a la fecha se han representado en México, D.F., cuatro obras suyas: *The Moonshot Tape*, *Burn This*, *The Ludlow Fair* y *The Great Nebula in Orion*<sup>1</sup>.

Una primera parte de este trabajo está dedicada precisamente a mostrar el desarrollo de Lanford Wilson como autor, donde se trata de abarcar los aspectos más relevantes de su vida, escritores y circunstancias que, a juicio de sus críticos y biógrafos, han influido en su formación artística. También se incluyen algunas apreciaciones del mismo Wilson acerca de los momentos que han marcado su paso por los escenarios de Norteamérica, así como un registro de la mayoría de sus obras y —en algunos casos— los temas de los que tratan (debido a su gran producción, no siempre es posible información de todas ellas). Por otra parte, y por razones obvias, al estudio de *Talley's Folly* se añaden resúmenes de *5th of July* y de *Talley & Son*, obras con las que forma una trilogía, la saga de los Talley.

Lanford Wilson es un autor de distintos tonos, de una gran musicalidad y espontaneidad; este hecho se percibe de inmediato en *Talley's Folly*, y el material puede adivinarse en el ambiente bohemio que lo sedujo y retuvo en sus inicios en Nueva York. Uno puede imaginar la actividad de los cafés y centros nocturnos del gran conglomerado ciudadano, y entonces el

---

<sup>1</sup> *The Moonshot Tape* traducida por Pilar Ixquic Mata con el título de **La toma de la luna** (1995). *Burn This*, *The Ludlow Fair* y *The great Nebula in Orion* en versiones de Alfredo Michel tituladas **¡Al fuego!**, **La feria de Ludlow** y **La gran nebulosa de Orion**, respectivamente, estrenadas en 1997.

acento que tienen sus diálogos adquiere nuevos matices. La pregunta es cómo reflejar todo eso y al mismo tiempo hacerlo válido para nuestro medio.

El humorismo de Lanford Wilson –algo que parece surgir en él con naturalidad– es el objeto de un ensayo en el que aparte de algunas observaciones del fenómeno mismo del humor, su utilidad y validez como término en la literatura y los factores que lo originan, se trata sobre todo de señalar su existencia en *Talley's Folly*. En medio de un tema serio y preocupante para su sociedad como es el que presenta a su público, el humor es uno de los principales condimentos en la elaboración del realismo de Wilson, muchas veces latente, esperando a ser descubierto, oculto en el escenario, en el desplazamiento de los personajes, en los diálogos o silencios, en un interminable desfile de detalles que el lector o, en su momento, el espectador, seguramente van a disfrutar con intensidad.

En el trabajo que acompaña a la traducción se ha tomado en cuenta la experiencia práctica con los problemas en el proceso de traducir *Talley's Folly*; una labor a la vez difícil y grata, que ha permitido el contacto con personas con inquietudes similares o simplemente con hablantes del inglés, cuya valiosa colaboración en ocasiones nos ha descubierto la variedad de usos y formas del inglés en los Estados Unidos. También ha hecho posible obtener las recompensas que otorga la investigación literaria, el conocimiento dado por libros de consulta, de diccionarios y obras sobre temas de teatro y de traducción que nos han acercado a las entrañas de la palabra escrita y a la posibilidad de construir un texto en español.

La traducción ha puesto en movimiento y en alerta a todo el conjunto de acciones que puedan ir en beneficio de la comunicación eficaz: lograr que un autor pueda ser leído en una lengua distinta a la suya. Ha puesto en evidencia también el hecho de que traducir no es sólo conocer los idiomas involucrados en una actividad de esta naturaleza; principalmente es saber leer, escuchar, tener la sensibilidad, paciencia y humildad indispensables para reconocer un texto en todo su alcance y en sus posibles expresiones; y tener la disponibilidad de volver los pasos cada vez que sea necesario, de mantenerse alejado de las tentaciones de intervenir en el texto, de “oír” su música y tratar en lo posible de no distorsionarla, a pesar de las diferencias naturales que se dan entre las lenguas.



Al traducir se aspira a la perfección, las exigencias teóricas son poco menos que las de ser autor, ir mucho más allá del manejo del simple idioma, pero a la vez sujetarse a lo que ya está dicho en otro. Es dentro de esta encrucijada que se debe actuar al traducir, y no obstante hacer posible la comunicación. Salir del laberinto elegido es encontrar una forma práctica, funcional de comunicar, guiada siempre por el buen sentido.

Los intentos de intercambiar opiniones con gente del ámbito teatral universitario, sobre todo en relación con una adecuada utilización del lenguaje, fueron parte de este esfuerzo, aunque debido a factores ajenos no se pudo ir más allá de algunas lecturas, y quizás en esto se perdió la oportunidad de obtener alguna observación crítica con respecto al texto. A pesar de todo, si algún buen resultado se ha obtenido, es atribuible a todas las personas que comparten un deseo de conocimiento y de vivificación a través del teatro y de la literatura en general, quienes directa o indirectamente han colaborado a este fin.

El propósito de este trabajo, que combina la investigación con la práctica académica, es el de ofrecer al público en general una breve y sencilla introducción a este autor mediante una de sus mejores obras, y quizás con ello constituirse también en una propuesta de publicación divulgatoria.

### **Lanford Wilson.**

Lanford Wilson nació en 1937, en Lebanon, Misuri, región donde pasó su infancia y adolescencia en un medio familiar inestable, pobre y falto de afecto. Hijo único de Ralph y Violeta Wilson –quienes se divorciaron cuando él tenía cinco años–, compartió con su madre y su abuela una sucesión de departamentos rentados y una vida de privaciones que sin embargo él recordaría después con cariño, y que es fuente de inspiración para muchas de sus obras. No es difícil descubrir entre sus personajes a individuos solitarios que tratan de encontrar un equilibrio emocional que les posibilite la vida en sociedad. Igualmente es notable su inclinación por dramatizar a grupos familiares en un proceso de descomposición que descubre aspectos poco estudiados del comportamiento humano, y que en ocasiones invita a la controversia. Las familias adoptivas que aparecen en sus obras producen seres desarraigados, orillados a vivir en la periferia de la sociedad, a formar lazos que los sostengan mutuamente, a buscar el afecto perdido.

El gusto por el arte se manifiesta en Wilson desde sus primeros años en la escuela, donde su pasatiempo favorito es el cine; esta afición lo lleva más adelante a tomar parte en representaciones teatrales en la secundaria. Finalmente su interés en el teatro se consolida después de presenciar *Death of a Salesman* de Arthur Miller y un musical, *Brigadoon*, montado por una compañía itinerante. Sin embargo en esa época aún estaba lejos la posibilidad de convertirse en escritor, mucho más en un medio –como era el suyo– tan aislado de las principales corrientes artísticas.

Al terminar la secundaria asiste un año al Southwest Missouri State College. Emigra después a San Diego, donde vivía su padre, y trabaja para la industria de la aviación. Allí empieza a escribir en sus ratos libres a la vez que estudia en el San Diego State College. Este

es un período crucial en la vida de Wilson, porque no encuentra el cariño paterno que había ido a buscar allí. La gran frustración que deriva de esta experiencia triste y traumática, revive años más tarde en la obra autobiográfica *Lemon Sky* (1968), en un intento por asimilarla y aliviar su dolor.

En 1956 llega a Chicago, donde por primera vez experimenta lo que significa vivir en una gran ciudad industrializada. El cambio es estimulante a pesar de los esfuerzos que tiene que hacer para subsistir realizando diversos trabajos, uno de los cuales es el de dibujante en una agencia de publicidad. En Chicago escribe cuentos que intenta publicar sin éxito en distintas revistas; este rechazo le hace reflexionar y descubre que en realidad lo que escribía eran obras de teatro. Consciente de su falta de formación en ese aspecto, y mucho más seguro de sus posibilidades, toma un curso básico de teatro en la universidad estatal.

Los seis años que Wilson vive en Chicago lo ponen en contacto con el lado oscuro de la sociedad, con la contracultura casi marginal que se respira en los clubes y cafés de su vida nocturna. Él mismo llega formar parte de ese mundo subterráneo —donde por un tiempo ejerce la prostitución— incrementando sin advertirlo un bagaje de experiencias que posteriormente le servirían como material de primera mano para el logro de varias de sus obras.

Con la decisión de integrarse por completo al mundo del teatro, llega a Nueva York el 5 de julio de 1962. Allí, en medio de una sucesión de trabajos eventuales (repcionista, camarero, empleado de tienda), se dispone a ensanchar sus conocimientos en ese campo asistiendo a todas las representaciones posibles, pero no se siente satisfecho, hay un vacío que le sugiere la necesidad de enfocar la labor del escritor desde un punto de vista más real. Sus incesantes lecturas y la influencia del ambiente le hacen valorar las ventajas de escribir a partir de su propia experiencia o la de la gente que le rodea, lo que llegará a ser una característica de sus obras.

En Nueva York, en una representación de *The Lesson*, de Ionesco, en el Greenwich Village, se produce el encuentro que habrá de ser vital en la carrera de Wilson, y por consecuencia en el desarrollo del teatro fuera de Broadway, el llamado Off-Off Broadway: Joe Cino, productor de la obra y uno de los principales promotores de este movimiento, lo recibe con entusiasmo y lo anima a formar parte de su grupo, el cual para entonces, junto con Ellen Stuart, ya había puesto en escena producciones muy controvertidas, tanto en el “Caffè Cino” como en un local denominado “La Mama Experimental Theatre Club”. Broadway, considerado hasta esa época como el corazón del teatro profesional en los Estados Unidos, se había convertido en un medio más apropiado para la actividad especulativa a costa del arte, que para el desarrollo del mismo. Era notoria la escasez de oportunidades para los talentos jóvenes; incluso las escuelas de arte dramático ofrecían muy poca calidad en la enseñanza, ignorando en muchos casos la mejor escuela de la práctica. Además, la pugna incesante entre los propietarios de los pocos teatros disponibles, los productores y los sindicatos, creaba una inflación ficticia y obstaculizaba el logro de puestas en escena de calidad que fueran accesibles al público.

Wilson había estado buscando la oportunidad para mostrarse y desarrollarse en un ambiente como el de Cino, poco formal pero muy dinámico, donde podría trabajar al lado de un guía que no sólo sería crítico, sino también productor de sus obras. *So Long at the Fair* es su primer estreno en el “Caffè Cino”, un éxito total en el mes de agosto de 1963. Al año siguiente se pondrían en escena *No Trespassing* y *Home Free*, esta última con tan buena respuesta que después sería trasladada a un escenario de Off Broadway, en una muestra compartida con obras de Sam Shepard y Paul Foster, escritores que ya empezaban a destacar en el ámbito teatral.

En ese mismo año se representa *The Madness of Lady Bright*, también producida por Joe Cino. Es una significativa contribución al teatro gay norteamericano, que desde los inicios de la década de los sesenta había estado luchando por tener una expresión auténtica, en un

medio dominado hasta entonces por prejuicios morales e intelectuales que impedían su desarrollo. Wilson es considerado, junto con Joe Cino –en cuyo café se estrenó la obra– uno de los pioneros en este esfuerzo de creación y expresión artística, orientado a una comunidad que exigía un verdadero reconocimiento como tal. Lo que Wilson logra es dar a sus personajes homosexuales o lesbianos un tratamiento esencialmente humano, libre de las discriminaciones habituales de la sociedad; los ubica en un mundo que pertenece a todos por igual, donde los problemas son la soledad, el abandono, la traición.

En 1965 se produce su primer drama de larga duración, *Balm in Gilead* (que desde su estreno en La Mama Experimental Theatre Club, ha sido repuesta en 1980 en Chicago y en 1984 nuevamente en Nueva York) De 1965 también son *Ludlow Fair*; *This is the Rill Speaking*; *The Sand Castle*; *Miss Williams: A Tyurn*; *Days Ahead* y *Sex is Between Two People*. En 1966 se estrenan *Wandering: A Turn* y *The Rimers of Eldrich*, obra que al año siguiente iba a ser premiada con el Drama Desk Vernon Award como la mejor obra de Off-Off Broadway para esa temporada. En 1967 también lo premia la fundación Rockefeller y se representan con gran éxito en Londres *Home Free* y *The Madness of Lady Bright*.

A pesar de estos logros, 1967 iba a significar un gran cambio en el quehacer teatral del momento y principalmente en la productividad de Wilson. El suicidio de Joe Cino lo priva del guía que lo había encaminado hacia una nueva forma de ver y hacer teatro; es un impulso vital que desaparece, una relación fructífera que se había formado en torno a la libertad creativa, carente de egoísmo, que el mismo Cino había propiciado. Wilson reflexiona sobre esto:

His excitement was responsible for half of the vitality of Off-Off Broadway, and his death heralded the end of the free activity. After Joe died, Off-Off Broadway got less communal, more competitive (en Dean, 1994, 20).

*Untitled Play*, *The Gingham Dog* y *Lemon Sky* se estrenan en 1968 en Nueva York, Washington, D.C. y Connecticut, respectivamente. *Gingham Dog* es la primera obra suya que

se exhibe en Broadway, lamentablemente sin pasar de las cinco representaciones, hecho que no era inusual en un medio dominado por las comedias musicales. Tendría que pasar una década antes de que una de sus obras tuviera algún éxito allí. Después de *Lemon Sky* se da un receso de más de un año: Wilson resiente la desaparición de Cino y su café, y pierde la motivación para escribir; además, no le resulta fácil adaptarse a una nueva forma de trabajo, donde los productores ven con recelo la participación del autor en el proceso de producción de sus obras.

El año de 1969 marca el inicio de su asociación con Marshall W. Mason, Tania Berezin y Rob Thirkield, con quienes funda la Circle Repertory Co., una organización dedicada a fomentar y desarrollar nuevas formas de hacer teatro –sin dejar de lado la producción de obras clásicas–, cuya dinámica estaría regida por la conjunción de ideas de todos quienes tienen que ver con una puesta en escena. Básicamente era una respuesta a las necesidades del artista y orientada a la creación. Marshall W. Mason entiende esta premisa como una forma de apelar a la conciencia del espectador: “to make the action of the play become the experience of the audience” (en Dean, 1994, 23).

La característica de la Circle Repertory Co.<sup>1</sup> es la elaboración continua de una obra, el trabajo conjunto en un ambiente de mutua confianza y de mutuos objetivos. Wilson está inmerso en esta modalidad en la que son los actores quienes hacen el papel de críticos de la obra, la cual se va puliendo a través de sucesivas lecturas hasta el momento de su aprobación. Adicionalmente, su equipo de trabajo adopta una manera de medir las posibilidades de determinada obra, evaluando la respuesta del público fuera de Nueva York, para después decidir su traslado al escenario de la compañía en Manhattan.

De esta manera, la Circle Repertory Co. se convierte casi en el espacio vital para actores, escritores y toda la gente involucrada en la producción teatral. Wilson encuentra en ella grandes perspectivas para el desarrollo de su talento, mucho más cuando allí se da el inicio de

<sup>1</sup> Esta compañía dejó de existir como organización en octubre de 1996.

su relación con Mason –quien dirigirá desde entonces más de cuarenta producciones de veintitrés de sus obras. Entre ambos forman un equipo ideal, del que Wilson resume algunas características:

It's like two heads instead of one...He [Mason] has seen a play at least fifteen times over the year I've been working on it. We've seen readings of it. He has read scenes. I've read scenes to him. He knows more or less what the play is, so we both know exactly what we want. And then in casting we find ourselves very, very close every time. And since we both know what we want, we trust either to get it (en Savran, 1988, 316).

Entre 1969 y 1972 se estrenan *Stoop; Serenading Louie; Sextet (Yes); The Great Nebula in Orion* y *The Family Continues*. En 1973 Wilson llega a colaborar con Tennessee Williams en un libreto par la ópera *Summer and Smoke*, y en la obra *Ikke, Ikke, Nye, Nye, Nye*. Este también es el año del éxito de *The Hot I Baltimore*, que refleja su visión de la decadencia de las ciudades en los Estados Unidos. Dirigida por Mason, *The Hot I Baltimore* se representa en distintos escenarios y en la televisión a través de una serie basada en sus personajes; la respuesta de la crítica y del público tienen tal trascendencia que la Circle Repertory Co. alcanza renombre internacional. Los premios que recibe son: el New York Drama Critics Award para la mejor obra de la temporada 72-73, un premio Obie por la mejor obra de Off Broadway, El Outer Circle Award y el John Gassner Playwriting Award; asimismo, la obra fue incluida en el libro *Ten Best American Plays*, de Burns Mantle/Guernsey de esa temporada.

Con *The Mound Builders*, Wilson gana otro Obie, y en la temporada 75-76 *Serenading Louie* (en una nueva versión) se convierte en su segunda obra en ser reconocida como “Best Play”. *Brontosaurus* (1977) y *The 5th of July* (1978) consiguen iguales reconocimientos. Complementarias a esta última son *Talley's Folly* –premio Pulitzer de 1980– y *A Tale Told* (1981) que Wilson revisa después y la titula *Talley & Son*, producida en 1985.

En 1981 se estrena *Thymus Vulgaris*, y en 1982 *Angels Fall*, obra basada en las consecuencias de un accidente nuclear en un grupo social. A *Bethrotal* se estrena en Londres en 1986 y *Burn This* en Los Angeles en 1987. Ésta habrá de ser la última obra dirigida por Mason; el éxito que alcanza en distintos estados de la unión tiene una excelente culminación en Londres en 1990, donde se representa ante auditorios llenos. La producción de *The Moonshot Tape* es de 1990, y *Redwood Curtain* se estrena en Nueva York en 1992.

En sus años de formación en Chicago y Nueva York, Wilson se interesa en el teatro norteamericano a través de Arthur Miller, Tennessee Williams y James Saunders, y en el europeo, representado por Ionesco y Chejov. *The Lesson*, de Ionesco –la primera obra que presencia en el Caffè Cino–, le despierta una gran curiosidad por conocer más de este autor, mientras que Chejov se convierte en un modelo a seguir, especialmente por su manejo de la trama: el hábil uso de símbolos y metáforas que disfrazan un argumento es para Wilson una forma de alcanzar la belleza en el arte de escribir teatro. Wilson trabaja con la idea de la acción indirecta, es decir, aquella en la que la trama parece surgir de la interacción de todos los personajes y no como una elaboración premeditada. En este aspecto tiene fundamental importancia el lenguaje que utiliza, resultado de una fina percepción del habla cotidiana y de una gran sensibilidad poética para llevarla al escenario. Wilson reconoce su admiración por la poesía y las novelas de Swinburne, Gerard M. Hopkins, André Gide y Dickens, que se convierten en un punto de referencia importante en su trabajo. Por otra parte, es necesario mencionar al escritor irlandés Brendan Behan, de quien toma la idea de que el teatro debería desarrollar su dinámica como los actos de un circo de tres pistas, esta idea está presente en Wilson durante la época que transcurre entre *The Rimers of Eldritch* y *Lemon Sky*, (cf. Savran, 1988, 311).

Con Tennessee Williams –a quien Foster Hirsh (1981, 7) llama el “poeta de la perversidad”– comparte una tendencia por lo individual, pero no el uso de la violencia, al menos no como aquél la concibe. Al respecto dice Wilson:



I rarely have the violence that he [Williams] has. Yes, in some of them, in *Gilead* and *Rimers*. But it's a different kind of violence. He uses a very different subject. He used himself and I was using me, what I saw and what I had experienced several years before... "Where I am now as an artist" is what he always wrote about. I Wouldn't have the chutzpa to do that. It's just not the way I think or what I ever thought theatre should be (en Savran, 1988, 311).

Williams aparece, comparado con Wilson, como un escritor que está presente en su obra de una forma metafórica, sus propias experiencias aparecen en personajes-símbolo. Wilson, en cambio, tiende a mantenerse a distancia de las escenas que crea (un ejemplo es su homosexualidad, que no trasciende más allá de lo que le pide el tema que está tratando), y sus esfuerzos van en busca de la esencia dramática y poética de un medio social determinado. Su gran compromiso es con el teatro en escena. El afán por extraer lo mejor del texto y de los actores lo impulsa a querer contar, siempre que sea posible, con una producción estable, con actores que duren el tiempo que sea necesario, y a escribir incluso para actores específicos.

Influencias como las de Thornton Wilder o William Inge pueden explicarse desde el momento en que ambos también han escrito alguna vez sobre la vida en las pequeñas ciudades, haciendo hincapié en los personajes y sus relaciones mutuas, a partir de las cuales se van desarrollando, aunque Wilson ofrece en sus obras un cuadro menos doméstico, menos inocente y más crudo de sus habitantes. Sin embargo, aprovecha ciertas modalidades presentes en ambos escritores, en especial la de dirigirse al auditorio a través de los personajes –como en algunas obras de Wilder– o usar –a la manera de Inge– un espacio obligado de encuentro o "snowbound", que reúne a un grupo de personas dispares en espacios limitados.

Hay otras referencias con respecto a Chejov. Wilson se interesa, igual que el escritor ruso, en retratar los detalles cotidianos en la vida de sus personajes –en muchas ocasiones oprimidos por una estrechez física o mental–, tal vez en un intento por acercarse al efecto de los hechos antes que a los hechos mismos, a la transición que sufren en sus formas de vivir,

sin dejar por ello de pertenecer a un tiempo y lugar específicos. En Chejov, al igual que en Wilson, la acción y el movimiento no se dan tanto en el exterior como en el interior de sus personajes, siendo éste el fundamento de su obra dramática (cf. Guerrero, 1962, 567). En ambos priva la acción interior, como un producto de su preocupación por el alma de los personajes.

Con más de 25 años de trabajo continuo desde los inicios del movimiento Off-Off Broadway, Lanford Wilson se ha constituido en un genuino representante del teatro norteamericano contemporáneo. Ha experimentado exitosamente con los más variados recursos de expresión y efectos teatrales, ha creado un diálogo de burla y profundo realismo, y ha logrado llevar al escenario una visión global épica de la experiencia norteamericana y de sus mitos

El débil, el desamparado, el pisoteado, son objeto de su atención. El los ve en medio de una incertidumbre pasajera y les da un tratamiento compasivo y poético. Los Estados Unidos y lo mejor de sus valores culturales es el tema predominante en su obra, al igual que el paso del tiempo, que le permiten expresar su nostalgia por la nobleza y decencia perdidas. Wilson es un perceptivo moralista cuando ve los aspectos en que su país ha fracasado, y sus esfuerzos se encaminan a remediar o compensar esos fracasos.

### La trilogía.

La trilogía de los Talley nace con el deseo de Wilson de escribir acerca de su familia en 1945. Sin embargo, el conjunto de las obras se va haciendo por intuición a partir de *5th of July* (1978), pues Wilson intuye, como lo hace con frecuencia, que hay mucho más detrás de una situación o de un personaje, y encuentra en esta obra las primeras claves para entrar en el mundo de los Talley.

*5th of July* es un parteaguas en la concepción artística de Wilson, entre lo que considera como una obra realmente bien hecha y su anterior producción. Él mismo explica esta distinción en los siguientes términos:

I had never really studied writing and I didn't know what a well-made play was. I had come up with the idea of writing about my family in 1945, when my uncle came back from the war. I said, "It should be a 1945 play, one of those old-fashioned, well-made plays." Then I said, "What in hell is an old-fashioned, well-made play?" All I knew is that it's based on Ibsen instead of Chekhov. So I reread Ibsen—and finally read *Hedda Gabler*—and realized, "He writes more like Chekhov than Chekhov" (en Savran, 1988, 313).

La historia que se narra no trata precisamente acerca de su tío, sino acerca de la rica familia de Missouri para la que en una época había trabajado su madre.

*5th of July*, a pesar de ser la primera de la trilogía en ser escrita, relata la última parte de esa historia y muestra el conflicto que enfrenta la familia Talley ante la posibilidad de vender la propiedad de sus antepasados. Ken Talley, inválido ex-combatiente de Vietnam, homosexual sensible y culto, tiene que sobreponerse a su apatía ante la vida y a su falta de tenacidad, para servir, junto con su tía Sally, como factor de unión en la familia frente a la amenaza de desintegración que implica la venta. Están de su lado su hermana June, Shirley, la hija de ésta, y Jed, un apasionado de la jardinería y pareja de Ken en una relación que contrapone su sinceridad y solidaridad a la ambición y engaño de John Landis y su esposa Gwen, la rica pareja de antiguos amigos de Ken y June interesada en la compra.

El tema central es la lucha entre la cultura, el amor al campo (personificado en Jed y simbolizado por el acto de enterrar las cenizas de Matt en el jardín de la casa), la sensibilidad, la razón y la decencia, por una parte; y el poder económico, el engaño, la manipulación y la obscenidad, por la otra. Finalmente la propiedad ha de ser preservada para la familia por la voluntad de sus miembros de seguir perteneciendo a un lugar y a una tradición, a pesar de que interiormente la mayoría haya caído en el desengaño y la frustración de sus anhelos de

juventud, del sueño americano que no se cumplió. Lo irónico de *5th of July* es precisamente esta realidad que se vive un día después de la celebración del día de la independencia de los Estados Unidos, con todo lo que implica en cuestión de orgullo nacional.

El desarrollo dramático de la obra se basa en lo que Ruby Cohn (citado por Herman, 1987, 216) denomina “the realism of Ibsen”, por medio del cual todo se pone en movimiento a través de la revelación progresiva de hechos que en un principio parecen no tener importancia, pero que una vez explicados soportan gran parte de la acción; una especie de suspenso que tiene el mérito de interesarnos en detalles del diálogo y el comportamiento de los personajes.

La perspectiva de un modo de vivir decoroso para los Talley –que se hace posible cuando Sally compra la propiedad– y la conciencia de pertenencia a una raíz expresada en Shirley –la última descendiente– nos muestran una visión optimista: el triunfo de la fuerza renovadora de la naturaleza.


*Talley's Folly* (1979) es la historia de la unión de Sally Talley con Matt Friedman, a fines de la segunda guerra. Nos muestra a dos personajes con profundas cicatrices emocionales, que luchan por una razón de ser en un medio anquilosado por los prejuicios, y donde el individuo existe sólo en la medida en que alcanza la prosperidad, la riqueza material. Matt, de ascendencia judía, sabe que Sally, una mujer educada para servir al sistema, corre el riesgo de ser víctima de la intolerancia familiar que ahoga sus deseos de vivir plenamente, de ir en busca de algo más importante que la riqueza. Al principio de la obra, Matt se dirige al auditorio:

Allá arriba en la colina hay una casa, y una familia que no está en paz, sino en grave riesgo de prosperidad. Y ahí vive una muchacha que es una terrible molestia para su familia, porque ella recuerda esa vieja esperanza y no cree en esta nueva fortuna; es muy raro ver las cosas así hoy en día. No se puede usar la visión periférica cuando a uno lo llevan por el cuello. (p. 22)<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Las versiones en español corresponden a la traducción que forma parte de este trabajo

El encuentro de la pareja propicia un ambiente romántico, pero no fantasioso, que sirve como aislante con el medio que los rodea, y al mismo tiempo revela la realidad de una época difícil, donde a pesar de todo aún es posible vivir con esperanza. Esta visión optimista, mucho más acentuada que la de *5th of July*, se va elaborando con el mismo proceso de revelación de los personajes, con el descubrimiento mutuo de sus debilidades y anhelos. Matt, sanguíneo por excelencia, en su habitual ironía tiene la franqueza suficiente para aceptarse y abrir sus sentimientos frente a Sally, porque intuye en ella una respuesta igualmente sincera. Su rebeldía en contra de una aceptación callada de las cosas lo impulsa a seguir insistiendo, a tratar de rescatar esa parte de humanidad del caos que provoca la guerra. Poco a poco Sally ve descorrerse el velo que temerosamente había levantado a su alrededor. Ella es parte del cuadro que Wilson pone frente al espectador y que se refleja en cierta forma en el embarcadero que los cobija, el cual, con su aire misterioso y su aparente inutilidad (la esterilidad de Sally) contradice el razonamiento práctico y utilitario de la sociedad. Si cabe una comparación similar en relación a Matt, ésta podría darse con el río y con la vida que simboliza; con el constante fluir de energía y bullir de su personalidad. El resultado es una combinación vivaz y risueña de lo que permanece y lo que se renueva. El afán por llegar a la verdad individual, al punto de partida de la acción, que en *Talley's Folly* es de una gran trascendencia, se ejemplifica en la parábola de los huevos, una síntesis de la situación que envuelve a los personajes; no hay que cuidarse tanto del cascarón individual que al fin de cuentas impide una relación sincera y profunda:

MATT. [...] A nadie le había comentado lo que te dije, por lo mismo que tú, porque tenemos miedo de que si alguna vez dejamos que nos rompan –Parece que de verdad las personas se consideran huevos. [...] (p. 69)

De *Talley's Folly*, ganadora del premio Pulitzer de 1979, su autor se ha llegado a expresar  términos que reflejan sentimientos contradictorios:

*Talley's Folly* is more of a well-made play. It locks into place, you can actually hear it click, and you have that wonderful satisfaction of hearing the click and the incredible disappointment at the same time that it is that kind of play. It's very strange (en Savran, 1988, 314).

*Talley & Son* es el título que Wilson elige para una versión revisada de *A Tale Told* (1981), que se estrena en 1985 en el Saratoga Performing Arts Festival y en Nueva York

Con esta obra se redondea el ciclo de los Talley –que según Cohn (cf. Herman, 1987, 229) se contempla como un total de cinco– al mostrarnos a la familia de Sally el mismo 4 de julio de 1944, día de su encuentro con Matt en *Talley's Folly*. Es una profundización de Wilson en la cuestión moral predominante en la trilogía, que pone al descubierto la ambición y corrupción que han tenido representantes de cada generación de la familia

“*Talley & Son*” es el nombre de la fábrica creada por Calvin Talley, propietario de acciones tanto en ésta como en un banco de la localidad. La familia incluye a su hijo Eldon y su nuera Netta, sus nietos Sally, Kenneth (Buddy) y Timmy; además de su hija Lottie y Olive, esposa de Buddy. Todos aguardan la llegada de Timmy del frente de batalla para que pueda tomar parte junto con Buddy, quien acaba de llegar, en decisiones relacionadas con los negocios de la familia. Ambos nietos han sido beneficiados con permisos especiales del ejército gracias a las influencias del octogenario patriarca Calvin, bajo el supuesto de su inminente muerte.

Todos ignoran al principio que Timmy ha muerto en combate (éste aparece en escena como un fantasma); sin embargo, el encuentro enfrenta a los miembros de la familia con una serie de hechos insospechados: Calvin Talley tiene que encubrir a su manera el previsible escándalo que amenaza a la familia cuando Avalaine, hija ilegítima de Eldon, reclama sus derechos después que su madre le revela la verdad cuando se entera que Buddy, su médico hermano, ha abusado de ella.

Calvin, a pesar de su senilidad, demuestra cómo ha logrado amasar su fortuna; se deshace del problema comprometiéndolo en matrimonio a Avalaine y al criado Emmet, a quien ofrece un empleo en la fábrica, misma que pretende vender y de paso librarse de lo convenido. Eldon, herido en su orgullo por esta actitud prepotente, responde y se las arregla para deshacerse de la fábrica y lograr el control total del banco que tanto significa para Calvin. No hay lugar para reclamos, porque ésta es la forma en que se hacen las cosas en la familia.

Pero *Talley & Son* también nos muestra a personajes alejados de esa corriente avasalladora de poder, gente idealista como Lottie y Sally, quienes tal vez comparten una forma de ser con Whistler (el tío Cantor), difunto hermano de Calvin y constructor del embarcadero de *Talley's Folly*. Ellos forman una conciencia distinta, que se va reforzando en la trilogía con la presencia de personajes como Matt, Ken, Jr. y Jed, frágiles y desplazados en apariencia, que introducen nueva vitalidad en la familia.

A través de *Talley & Son*, Wilson nos ofrece una visión del conjunto de intereses predominantes en el sur tradicional de los Estados Unidos, de sus costumbres y formas de convivencia, del manejo de la economía y de los nuevos métodos para generar riqueza. En general brinda un contexto mucho más amplio para la comprensión del conjunto que forma con *5th of July* y *Talley's Folly*, un retrato de su sociedad.

LOCURAS DE FAMILIA  
(Título original: *Talley's Folly*)

Lanford Wilson © 1979

Para Harold Clurman

LUGAR

Un viejo embarcadero en la hacienda de los Talley, cerca de Lebanon, Misuri.

ÉPOCA

4 de julio de 1944

Primeras horas de la noche

Locuras de familia debe representarse sin intermedios.

*Un embarcadero victoriano hecho de celosías, cancelas en vistosos paneles y una excesiva decoración de ostentoso estilo neogótico. La orilla del río es visible desde el auditorio. Las paredes interiores y exteriores muestran ya un tono gris descolorido. El embarcadero aparece cubierto con un pesado dosel de arce y está rodeado de maleza que llega casi hasta la cintura, y de las ramas alargadas y perfectamente verticales de un sauce llorón. La iluminación y el sonido deben crear una atmósfera muy romántica: la luz de la puesta del sol al principio, y después la luz de la luna, deben llegar oblicuas a través de aberturas en el techo y en las paredes, reflejando el río con suaves ondas en el interior.*

*El embarcadero tiene dos botes, uno de ellos volteado, cubetas, cajas, no hay asientos convencionales. Arriba se ve un ático de celosías, donde se guardan palos de bambú, redes*



*de distintos tamaños y usos, cubetas de carnada, trampas, boyas, etc., todo muy deteriorado.*

*Al levantarse el telón todo se ve iluminado con luces de ensayo; es evidente lo artificial del escenario. Las luces del auditorio están encendidas.*

MATT: *(Entra y se sitúa en la parte frontal del escenario. MATT FRIEDMAN tiene cuarenta y dos años, es moreno y de complexión robusta. Cálido y despreocupado, tiene un talento innato para la mimica. En su voz todavía quedan rasgos de un acento germano-judio, del que tal vez no está consciente. Se dirige al público) Me dijeron que esta noche tenemos noventa y siete minutos corridos. Por si acaso, por si se les ofrece un poco de agua o alguna otra cosa ...*

Bueno, hace un año llevé a Sally a su casa después de un baile, y cuando estábamos allí en el porche, echamos una mirada al río y vimos una cosa plateada que se elevaba y se alejaba siseando. Bajamos corriendo, creíamos que los japoneses habían hecho aterrizar algún artefacto volador nuevo y maravilloso, pero todo lo que encontramos fue este embarcadero, y, bueno, eso fue todo.

Simplemente voy a señalar algunos dispositivos que tenemos para hoy, mientras se van acomodando. Si todo me sale bien esta noche, esto va a ser un vals, un-dos-tres, un-dos-tres; una historia romántica de principio a fin, y ya que no soy del tipo romántico, voy a tener que usar todos los ingredientes que puedan servirme en esta ocasión: los bosques, los sauces, las enredaderas, la luz de la luna, la banda —esta noche toca una banda, allá en el parque. Los árboles, las bayas, la brisa, los sonidos: agua y grillos, ranas, perros, la luz, las abejas, durante toda la noche.

¿Sí sabían eso? Las abejas trabajan mucho —las abejas obreras— se la pasan trabajando. Nunca descansan Juntando néctar o polen, lo que recoge una abeja. Claro que viven unos veinte días como promedio. O, en el caso de una abeja, veinte días y veinte noches. Bueno, quizás la palabra "promedio" no vaya con las abejas. Quién puede saber lo que una abeja promedia. Pero el tiempo que tenga una vida es un tiempo de vida, y creo que después de veinte días y veinte noches una abeja está más o menos lista para el cajón.

*(En una voz ronca, de Western, voz de "veterano") "Joven retoño, ya he estado volando más o menos diecinueve días y diecinueve noches."*

*(Imitando a una abeja joven) "¿De veras, abuelito Abeja Obrera?"*

*(Veterano) "Y estoy casi listo pa'l cajón."*

*(Pausa corta, en tono reflexivo)* Trabajo. La palabra trabajo viene muy bien al caso. *(Mostrando el decorado)* Aquí tenemos todo lo necesario. Un mecanismo para mover las luces (aunque no lo crean), porque necesitábamos la luna allá afuera sobre el agua. El agua pasa por aquí, así que todos ustedes están en el agua –espero que me disculpen. Me prometieron montones de luz de luna, por todas las rendijas. Podríamos trabajar con un par de sillas plegables, pero aquí no está vacío, no está bombardeado. Está deteriorado, y eso es una gran diferencia. Además, los novios necesitan fru-fru.

Tenemos aquí una auténtica extravagancia victoriana. Un embarcadero de persianas, cancelos y chucherías. Me siento como vendedor de bienes raíces. Claro que hay algo en este término que me suena mal. Bienes se puede aceptar, pero raíces como que está más dudoso. Pero vamos a empezar con el pie derecho ... ¿Todos listos? Y no se olviden, éste es un vals, un-dos-tres, un-dos-tres.

Era una vez, o, bueno, creo que sería mejor. Había una vez –que había una esperanza sobre los Estados Unidos. Después del caos de la gran depresión, la gente encontró fuerza en la unión, creyendo que había llegado su momento. Pero apenas veíamos esta esperanza, un siniestro poder se levantó nuevamente de la catástrofe en otras tierras. Y otra vez nuestra nación lanzó su industria y sus recursos a la guerra. Ahora, después de casi tres años, parece que la situación está cambiando, y nos vuelven a decir que "la paz y la prosperidad" flotan en el aire. Pero en medio de la batalla, esa "esperanza" que el pueblo había conocido se ha convertido en el enemigo. Ahora nuestra aliada es la paz, o, mejor dicho, la prosperidad. Y otra vez nos dicen que la nación se ha salvado gracias a la guerra.

Bueno, tal vez piensen ustedes que en este remoto bosque, en este alejado y olvidado –pero a veces caprichoso río, los acontecimientos mundiales no tendrían por qué influir. Pero no es cierto. Allá arriba en la colina hay una casa, y una familia que no está en paz, sino en grave riesgo de prosperidad. Y ahí vive una muchacha que es una terrible molestia para su familia, porque ella recuerda esa vieja esperanza y desconfía de esta nueva fortuna; es muy raro ver las cosas así hoy en día. No se puede usar la visión periférica cuando a uno lo llevan por el cuello.

Ya sé lo que están pensando. Seguro que están diciendo: "Si hubiera sabido de lo que se trataba, no hubiera venido". O, "de haberlo sabido, le hubiera puesto más atención". Pero no se preocupen, vamos a repetir esta primera parte para los que acaban de llegar. No quiero que nadie se pierda nada. Así que, todo listo. *(Mira su reloj de bolsillo)* ¡Caramba!, esto tiene que ser rápido. Bien: *(Aspira profundamente, y luego todo de corrido)* Quiero informarles que esta noche tenemos noventa y siete minutos corridos por si acaso por si se les ofrece un poco de agua o alguna otra cosa nada más les voy a indicar algunos detalles

antes de que se acomoden si todo me sale bien esta noche esto va a ser un vals un-dos-tres, un-dos-tres una historia romántica de principio a fin y ya que no soy del tipo romántico voy a tener que usar toda la faramalla que está aquí los bosques los sauces las enredaderas la luz de la luna la banda esta noche toca una banda allá en el parque los árboles las bayas la brisa los sonidos agua y grillos ranas perros la luz las abejas ... *(Pausa, con un leve acento montañés)* Ranas, perros ... *(Dirigiéndose al encargado en la cabina de sonido)* ¿Podríamos escuchar un perro? Me gustaría oír uno. *(Se pone a escuchar unos segundos. Nada. Luego se oye ladrar a un furioso perrito terrier)* ¡Oigan! ¡Oigan! ¡Un perro! *(Pausa corta. Luego un guau, guau, guau distante, apenas perceptible, que continúa hasta la aparición de Sally. Matt escucha un instante, complacido)*

Ah, ya sé. El viejo Barnette echó a Blackie y metió a los niños, y toda la familia ya debe estar lista para cenar. También Blackie, ahí por el asador. Pero un coche se detuvo unos dos kilómetros río abajo y alguien se bajó. Y a esta hora ya casi no se ve. Los pollos ya se van a dormir, y con el ruido del río parece que hubiera alguien en el corral. Y Blackie quiere que todos sepan que la granja Barnette está bien protegida. *(Pausa, luego retoma la narración, de corrido).*

Durante toda la noche sabían eso las abejas trabajan mucho las abejas obreras se la pasan trabajando nunca descansan juntando néctar o polen lo que recoge una abeja claro que viven unos veinte días como promedio o en el caso de una abeja veinte días y veinte noches bueno quizás la palabra promedio no vaya con las abejas quién puede saber lo que una abeja promedia pero el tiempo que tenga una vida es un tiempo de vida y creo que después de veinte días y . .

SALLY: *(Afuera, gritando)* ¿Matt? *(Matt no responde. Está con el aliento contenido)* ¿Matt? *(Poco a poco las luces del auditorio bajan de intensidad. El ocaso y los reflejos del río son cada vez más visibles; se oye el ruido del río y de las aves)* ¿Matt?

MATT: *(Muy suavemente, al público)* Recuerden, este es un vals. Un-dos-tres, un-dos-tres...

SALLY: *(Afuera)* ¿Estás en el embarcadero? No voy a bajar si no estás ahí; ese lugar me da miedo de noche. ¿Estás ahí?

MATT: No

SALLY: *(Acercándose)* Oye, no, Matt Friedman, ¿qué diablos crees que estás haciendo aquí? *(Atravesando la maleza y las ramas)* Ah, qué es esto –aquí hay agua por todas partes. Buddy me dijo que te persiguió con una escopeta. Pensé, bueno, quizás ya nos libramos de él. Vi tu carro allá, ¡me quedé con la boca abierta! *(Entra)* ¡Oye, no puede ser! Y tú sentado aquí. Limpiando tus lentes. *(Sally Talley tiene treinta y un años. De tez blanca, delgada, muy atractiva, pero de ningún modo arreglada o seductora. Franca y abierta, más bien cansada y por el momento muy enojada. En ese estado se le nota un pronunciado acento del sur de Missouri, pero cuando se concentra en lo que dice, el acento es mucho menos marcado)*

MATT: Para mirarte mejor, querida

SALLY: No empieces, Matt, no estoy de humor.

MATT: ¿Te escondiste en las cortinas mientras yo hablaba con tu hermano en el patio? Te encanta esconderte de mí.

SALLY: Hace cinco minutos que llegué a casa. Ya sabes a qué hora salgo del trabajo. Ida y Raquel me dejaron en la entrada, las groserías de Buddy se oían desde el camino.

MATT: ¿Hablaste con tu tía Charlotte? ¿Cómo sabías que yo iba a estar aquí?

SALLY: Estuve en esa casa exactamente treinta segundos. Apenas entré mi mamá y Buddy me regañaron como si tuviera diez años, haciendo todo un escándalo por el ateo comunista que yo les había llevado a casa. Buddy me dijo que te persiguió con una escopeta.

MATT: Tenía un arma de dos cañones, muy grande. Sí, con tubos de este tamaño.

SALLY: Si supieran que todavía andas por aquí ya hubieran enviado a Cliffy.

MATT: Si quieres que venga el alguacil, sigue gritando. Lo llamó tu cuñada. Tal vez ahora ya está en tu casa.

SALLY: *(Casi susurrando)* ¿Cómo se te ocurre venir y ponerte a pelear con mi hermano? Es que así como están las cosas ya no puedo seguir allí.

MATT. Sally, es mejor que uno de nosotros se tranquilice. No podemos estar los dos enojados.

SALLY: Lo mejor sería que regresaras a tu carro y te fueras a San Luis.

MATT: Sí, pero ya ves cómo hacen estas cosas ahora, para funcionar bien necesitan gasolina. Especialmente los Plymouths.

SALLY: Matt Friedman, no me digas que te quedaste sin gasolina.

MATT: ¿Quieres probar? Ve si puedes arrancarlo.

SALLY. Ay, no sé porqué siempre es lo mismo.

MATT: Eso es lo bueno, digo. Precisamente estaba pensando en eso.

SALLY Ese carro me va a matar. Mira, yo soy fuerte, pero ese carro me va a matar. Ni una sola vez se ha movido sin descomponerse.

MATT: Sally, no hables así de mi carro. El carro de un hombre es el reflejo de su amor propio y su estatus en la sociedad. Si desprecias mi carro, me desprecias a mí.

SALLY Está bien, está bien. Ya sé que casi nunca sabes lo que dices, pero en eso tienes razón. Esa –esa– ¡carcacha!– es un buen reflejo tuyo.

MATT: Oye, ya estás enojada. Tú sí que naciste en la montaña, ¿no? ¿Dónde está el alambique? Estaba buscando el alambique del que me hablaste.

SALLY: Matt, estoy cansada. Me levanté a las cinco. Estuve en el hospital desde las seis y media. No quiero discutir. El alambique estaba por ahí. Lo rompieron –lo destrozaron.

MATT: ¿Cliffy le cayó por sorpresa a tu padre?

SALLY En esa época Cliffy no era alguacil, estaba McConklin. El y papá iban a medias con el alambique. Cuando terminó la prohibición lo destrozaron para venderlo como chatarra. Matt ...

MATT: Hacían contrabando de licor, ¿no?

SALLY: ¿Viniste nada más por un galón de gasolina? Porque tenemos una cubeta ahí en la bomba de agua.

MATT: Si vas a sacar la gasolina de Buddy, mejor espera a que esté más oscuro.

SALLY: A Buddy lo sacaste de quicio. Por poco y dejas muda a Hortensia

MATT: *(Tronándose los dedos)* ¡Hortensia! ¡Hortensia! ¡Nunca me puedo acordar el bendito nombre de tu cuñada! Me acuerdo de las rosas, de la flor de lis, de las azucenas, de los alelíos. Algo me decía que tenía que estar en un arreglo floral.

SALLY: ¿Por qué siempre andas de metiche en todos lados?

MATT: No señora. Te escribí muchas veces diciendo que vendría hoy.

SALLY: Te metes en la casa de uno, ¡te metes donde están trabajando!

MATT: Llamé a tu casa. Tuve una agradable charla al estilo de Missouri con tu tía Charlotte.

SALLY: La tía Charlotte sería capaz de ofrecerle una taza de chocolate al mismísimo demonio.

MATT: Para serte sincero, vine a hablar con tu padre. Me dijeron que así se hacen las cosas en el sur.

SALLY: Esto no es el sur. Es el medio oeste.

MATT: Sally, conozco el país de punta a punta, y tenemos Nueva York, después unos cuantos vecindarios aislados en Boston y –yo sé bien lo que te digo– todo lo demás es el sur.

SALLY: ¿Me puedes decir por favor qué fue lo que pasó en la casa, para que yo pueda hacer algo?

MATT: Sally, ya sé que te dije que tendríamos todo el fin de semana, y he estado tan pendiente de eso como tú, pero no había ...

SALLY: Eres el colmo de vanidoso, ciego, sordo ...

MATT: forma de librarme. Tengo que regresar esta noche. Tenemos una audiencia por lo del repartidor de hielo y su caballo. No había manera ...

SALLY: ¿Por lo de quién?

MATT: Te lo dije. Te lo conté en una carta, el repartidor que tiene un caballo y una carreta. Lo ordenamos como párroco y funcionó bien por dos años, hasta que lo descubrieron, pero ...

SALLY: No te entiendo nada.

MATT: *(Prosiguiendo)* ... los párrocos no pagan impuestos. Lo ordenamos. No les gustó. Así que abrimos un fondo fiduciario a nombre de Daisy; ahora quieren enjuiciarlo por eso, porque los caballos no pueden tener depósitos a su nombre. Nos agarró desprevenidos. Tengo que estar en San Luis mañana.

SALLY: ¿Me harías el favor de decirme qué pasó allá en la casa?

MATT: No debí haber venido, pero te lo prometí, sólo que esta noche tenemos que actuar rápido

SALLY: ¿Por qué estaba tan furioso Buddy?

MATT: ¿No me oíste? Sólo tengo esta noche; tengo que regresar.

SALLY: ¿Quieres decirme por favor ...

MATT: Sally, no interesa, pero bueno, ¡si es lo que tú quieres! Vine hasta aquí tal y como te lo había dicho; estacioné mi carro, fui hasta la puerta y toqué. Tu cuñada, la del arreglo floral ¿cómo dijiste?

SALLY. Hortensia.

MATT: ¡Hortensia! No me puedo acordar de... –¡Hortensia! ¡Hortensia! Hortensia abrió la puerta, con esos ojos enormes, temblando de pies a cabeza. Yo le dije: "Ah, hola, soy Matt Friedman. Quise aprovechar esta hermosa noche para venir a platicar con el señor Talley." Entonces ella se quedó ahí, con su versión de un pez, y ..

SALLY: ¿Que qué?

MATT: Creo que no podía hablar. Estaba paralizada. Hacia ... *(Imitando los movimientos de un pez)*

SALLY: No tienes que personificar a todo mundo...

MATT: Sally, te lo cuento así para no enojarme de nuevo.

SALLY: ¡Está bien!

MATT: Por fin dejó de nadar, sin haber pronunciado ni una sola palabra, y apareció Buddy. ¿Toda tu familia tiene esos nombres tan ridículos?

SALLY: Su verdadero nombre es Kenny. Le decimos Buddy.

MATT: ¿Kenny? ¿Ese es su verdadero nombre? ¿Estará bien, para un hombre maduro? ¿Kenny? ¿Kenny Talley, Lottie Talley, Timmy Talley, Sally Talley? Tu hermano tampoco sabe conversar. Habla con preguntas retóricas: "¿Y usted es el amigo judío de Sally, verdad? ¿Qué es lo que busca aquí, eh? ¿Sabía que está prohibido entrar sin permiso?"



SALLY: Ah, todos son unos hipócritas y necios.

MATT: Yo no vi nada de hipocresía, de veras.

SALLY: Te lo mereces, por venir aquí. Sabías que mi padre dijo que no se te volviera a invitar.

MATT: Luego Buddy me dijo, "si quiere ver a su amiga Sally, puede ir a Springfield, ella trabaja allí"; y yo le dije que esperaría en el patio. Entonces él entró y volvió con una escopeta de cazador.

SALLY: Y Hortensia llamó al alguacil.

MATT: Y del griterío y de los chillidos y acusaciones ni te cuento.

SALLY: ¿Quién estaba gritando?

MATT: Bueno, estaba tu tía Charlotte, gritando: "Este hombre vino a verme." Y tu madre "Usted no va a ver a mi hija." Y Hortensia que gritaba a todo el mundo, "Entren a la casa", a Charlotte, a Buddy, al perro que estaba ladrando, al compañero de trabajo de tu hermano – que estaba en el patio para proteger a Buddy– lo único que decía era: "Eso, Buddy, demuéstrales, Buddy." *(Pausa)* .

SALLY: *(Se aparta, se vuelve hacia él)* Ni creas que voy a disculparme, tú te lo buscaste

MATT: Claro, tu madre y Hortensia no salían del porche, lejos de los mosquitos, de los ateos y los comunistas.

SALLY: *(Alejándose)* Tengo que largarme de allí. Hace rato que andamos buscando un departamento en la ciudad con Ida y Raquel.

MATT: *(La observa. Luego, con desenfado)* ¿Por este rumbo no hay mosquitos, no? La gente rica siempre sabe dónde construir sus casas. Con esta colina, la brisa, el río siempre en movimiento, los mosquitos no pueden anidar. El viento no los deja. ¿Anidar? ¿Los

mosquitos? ¿Anidan los mosquitos? ¿Anidan todos los animales que ponen huevos? ¿Anidan los peces? Suena interesante.

SALLY: No te hagas el payaso, Matt. No te va a resultar. Los peces desovan.

MATT: ¿Qué hacen los mosquitos?

SALLY: No sé lo que hacen los mosquitos. Se reproducen.

MATT: Apuesto a que tienes razón. *(Pausa corta)* Mira, pensé que te gustaría verme. Ese es mi problema. No tengo a nadie que me ayude con mis ideas. Sentado y resfriado en esa sucia oficina de San Luis me pongo a pensar, a soñar: *(Acento sureño)* Bien, escucha Matthew, lo que vas a hacer ahora es ir allá, a esas colinas y ...

SALLY: Por favor. No te burles de nuestra forma de hablar. ¡Ay! ¡Cómo eres! Tú eres capaz ...

MATT: *(Pausa muy corta)* De hacer blasfemar a un misionero. *(Pausa)* De avergonzar a un marinero.

SALLY: Yo no me burlo de tu acento, no sé por qué ...

MATT: *(Con un involuntario, aunque pronunciado, acento)* Yo no tengo acento. Hice un gran esfuerzo y borré todo el acento que tenía.

SALLY: Perfecto.

MATT: Y soñando despierto allá lejos, me dije: *(Bogart)* Esta –a– nena Sally. Um –creo que me gusta bastante, Matt. Ella –a– te hizo pasar un buen momento. Lo menos que puedes hacer es retribuirlo.

SALLY: Me imagino que es otra persona ¿no? No eres tú.

MATT: ¿Qué quieres decir con "otra"? ¿No conoces a Humprey Bogart?

SALLY No vamos al cine.

MATT: ¿Cómo supiste que era un actor de cine? Podría ser el ministro del interior; él ...

SALLY: Mi abuela conoce a Humprey Bogart y nunca ha ido al ...

MATT: No te burles de las imitaciones, Sal.

SALLY Harold Ickes ha sido ministro del interior desde los tiempos de Toro Sentado.

MATT ¿No van al cine?

SALLY: Las películas son una excusa para sentarse a solas en la oscuridad.

MATT: Para sentarse juntos en la oscuridad.

SALLY: No necesariamente.

MATT Pero tú vas sola

SALLY: No siempre.

MATT: *(Con insinuaciones de tipo sexual)* Ah, ah ... ya, eso está ... interesante.

SALLY A veces con algunas compañeras del trabajo.

MATT: *(Después de una pausa)* Un trabajo muy importante ¿no? Cuidar de los heridos. Es un buen lugar para que los chicos no piensen en la cruda realidad que les espera cuando salgan.

SALLY: Los chicos que cuidamos ya tuvieron su dosis de cruda realidad.

MATT: Es un edificio muy asoleado. Todos los muchachos se muestran muy cálidos. Los doctores son muy cálidos, las enfermeras son muy cálidas, las auxiliares son cálidas. Todo está listo para una combustión espontánea.

SALLY: Sí, tratamos de ser amables. ¿Qué esperabas? Que les digamos, "¿Dios mío, te ves muy mal, no creo que pases de esta noche?" "Por Dios, pobre hombre, perdiste las dos manos y lo único que sabes es trabajar de mecánico; nunca vas a estar a gusto en otro empleo."

MATT: No, yo no quisiera que ustedes ...

SALLY: *(Casi enojada)* No tenemos por qué fingir. Si trabajas con ellos a diario, tú puedes ver su evolución. Hay algunos que se van a recuperar totalmente.

MATT: Yo no estoy criticando tu trabajo, yo lo admiro.

SALLY: Estuve allí en febrero pasado, cuando te metiste sin llamar, ¡no estaba en casa!

MATT: Ah, sí, sí, eso estuvo divertido. Una muchacha me dijo que tenías un resfriado, y otra que te habías ido a Kansas a una requisita de camas. Era muy imaginativa, pero después de un amable interrogatorio se descubrió.

SALLY: Así que hiciste todo ese viaje hasta Springfield, de ida y vuelta, en vano.

MATT: No fue en vano. Tuve el honor de que un recluta negro de California me enseñe veinticinco distintas formas de perder en el juego de damas. También tuve tiempo de meditar. Por qué les diría Sally a sus compañeros de trabajo que si un peludo contador judío llegaba a buscarla como loco, le dijeran que no estaba, sabiendo que se escondía en un ropero.

SALLY: Ese día estaba trabajando en la cocina, ahí no se pueden hacer visitas. No tenía por qué esconderme.

MATT: Con esas pequeñas enfermeras entrando a la cocina cada diez minutos para decirte: "Bueno, yo no sé, Sally, todavía está allí. Parece que no piensa marcharse." No pierdo mi tiempo en adivinanzas, Sally. Yo soy muy bueno para eso. Tengo una gran capacidad de raciocinio. Soy un verdadero Sherlock Holmes. Sherlock era un terrible antisemita. Más bien un tipo superficial, ignorante. ¿Sí sabías eso?

SALLY: Perdón, no te estaba escuchando. Trataba de entender qué significa "raciocinio".

MATT: Oh, discúlpame. Mi vocabulario no es muy sencillo. Es literario. No hablo mucho.

SALLY: No me había dado cuenta de ese problema.

MATT: ¿No te acuerdas que el año pasado siempre me decías que era muy callado? Matt, ¿por qué no dices algo? –todo el tiempo con tus preguntas.

SALLY: *(Dirigiéndose a la puerta)* Retiro todo lo dicho el verano pasado.

MATT: *(Adelantándose para detenerla con sorprendente agilidad)* Pero, al contrario de Sherlock, yo no soy muy rápido. Yo soy lento y a veces me entretengo en alguna cosa, pero soy muy necio. *En primer lugar*, me tomó mucho tiempo conocer a alguien tan necio como yo. Y ahora, volviendo al misterio de Sally escondida en el ropero, pensé que lo más indicado era una investigación en el lugar de los hechos.

SALLY: Mira, Matt ..

MATT: *(Sacando una libreta de notas de su bolsillo)* Así que tengo unas cuantas preguntas que quisiera hacerte.

SALLY: No hay ningún misterio.

MATT: Los misterios no son malos, Sally. Los misterios son la sal de la vida.

SALLY: La diversidad es la sal de la vida.

MATT: Bueno, la diversidad siempre ha sido un misterio para mí. Si me das una opción puedo aceptar o no. Si me das dos no sé que hacer. Con tres, menos. Ahora . .

SALLY: No entiendo por qué no captas. Tu comportamiento parece normal, pero tú tienes un cable cruzado o algo así.

MATT: Un tornillo suelto.

SALLY: Tú eres el tornillo suelto, un tornillo suelto viviente. De veras Te desapareciste todo el año. La vez que fuiste a buscarme al hospital no quise verte.

MATT: No, no, no es que no quisieras, te escondiste en la cocina.

SALLY: Y tú te quedaste esperando en el recibidor toda la bendita tarde.

MATT: Es que yo nací para ser siempre bienvenido.

SALLY: *¿Yo nací para ser siempre bienvenido?* Cuando Dios hizo el reparto de percepción la lechuga llegó antes que tú. Sólo te contesté una vez, y en unas cuantas líneas traté de hacerte entender que no quería que me escribieras. Me has estado enviando casi *diario* un reporte de tu rutina en la oficina. Los detalles más insignificantes de tu vida de contador. ¿Por qué volviste aquí?

MATT: Así era más agradable empezar el día: escribiéndote, querida Sally. Despejaba mi mente, era como leer los periódicos, sólo que no tan deprimente. Te podía contar los chismes de la oficina; pensar en los problemas que iba a tener. Y conociéndote –tú eres casi mi confidente– tu juicio tan racional y equilibrado era una gran bendición para mi espíritu. Mejoraba el clima. Y en San Luis el clima deja mucho que desear. Apuesto a que te hacía reír.

SALLY: No, para nada.

MATT: ¿No?

SALLY: Ni una sola vez.

MATT: Qué lástima.

SALLY: Creo que ésa era tu intención, pero yo no encontré nada divertido.

MATT: No era mi intención. Simplemente pensé que podrías. No fue igual que estar lejos de mí todo este año, ¿o sí?

SALLY. No del todo.

MATT: ¿Acaso no ibas a ver el buzón cada mañana?

SALLY: Cada mañana tenía miedo.

MATT: Mira, si me lo creyera, me iría

SALLY Extrañaba la tranquilidad de los domingos

MATT: Me imagino que los días festivos eran agradables

SALLY: Sí, eran una bendición

MATT: ¿Hiciste la receta que te envié? Yo no pude hacerla porque no tengo un cronómetro. Cuando uso el horno, me olvido de lo que hago y salgo y me voy. Cuando regreso, el departamento está hecho un desastre. Cocino bien ...

SALLY: ...Yo no cocino. ¿Por qué no vas por la carretera a donde los Barnette? No está muy lejos. Te pueden dar gasolina por lo menos para llegar al centro.

MATT. No tienes sentido de la nostalgia, Sal. No eres romántica.

SALLY: No, no lo soy. No ahora. Creo que nunca he estado menos romántica.

MATT. Solos. Otra vez juntos a la hora del crepúsculo –bueno, puesta del sol– ocaso. *(Pausa, mira a su alrededor y afuera, hacia el río)* Este lugar. Más bien, este paisaje, es muy bello. Tú que vives aquí, ¿te has puesto a pensar en eso? ¿Rodeada de este hermoso paisaje? ¿O lo ves como algo normal?

SALLY: Nosotros sabemos que es hermoso. ¿Por qué no reconocerlo? Debe tener algo a su favor. No es un lugar muy fértil que digamos; es rocoso; el drenaje es muy malo; son puras colinas.

MATT: Si son puras colinas, ¿cómo es que tiene un mal drenaje?

SALLY: Las colinas no tienen nada que ver con el drenaje. El agua tiene que penetrar en el suelo, no correr por encima. El clima es demasiado seco en verano, los cultivos se echan a perder. Las primaveras son inundaciones periódicas. Los inviernos son muy fríos y húmedos, y .

MATT: Pero es bello. *(Ha estado frotando con sus manos un lado del bote volcado. Su dedo acaba de hacer un orificio en un lado) ¡touché!* Mira. Lo atraviesa. No es lo que se dice un bote confiable. Ni siquiera para un río. ¿Cuándo fue la última vez que alguien estuvo aquí? Aparte de ti, que vienes para huir de tu casa ¿Aparte de nosotros, que vinimos el verano pasado?

SALLY: No sabría decírtelo.

MATT: Parece que hay que repararlo.

SALLY: Ya nadie lo utiliza. Si quisieras componerlo no hallarías material.

MATT: Es demasiado bonito para dejar que se pudra. Quién se pasaría tanto tiempo en hacer un disparate así. La verdad no es muy elegante, más bien es ridículo ¿no? ¿O no es ridículo? Me imagino que ha de haber costado un montón de sierras.

SALLY: El tío Cantor.

MATT: ¿Qué?

SALLY: Everett Talley. Construyó el embarcadero en 1870. Levantó adefesios de esta clase por todo el pueblo. Quería hacer una torrecilla arriba de la casa, pero al abuelo le pareció una tontería, así que construyó un embarcadero.



MATT: Y luego le dio la forma de una torrecilla.

SALLY: Bueno, al menos ésa era su intención. Hizo el kiosco que está en el parque al otro lado del río. Al pueblo no le gustaba, pero él lo había visto en algún cuadro, así que fue y lo hizo. Quisieron impedirselo, pero siguió adelante; decía que lo podrían destruir en cuanto lo terminara. Lo pintó de marrón, rosa y oro y dijo, "Ahora, pueden desbaratarlo." Al final terminaron usándolo para los conciertos de la banda de la escuela.

MATT: Me da la idea de un tipo frustrado.

SALLY: ¡No es cierto! ¿Por qué siempre ese cinismo? Él no estaba frustrado para nada. Era un hombre felizmente casado, con siete niños. Fabricaba juguetes. Muñecas que bailaban y perinolas. Le gustaba hacer cosas para la gente. Hacía todo lo que se le antojaba. Era el más sano de la familia. Todo el pueblo lo conocía. Le llamaban el Cantor.

MATT: ¿Porque era el artista de la familia?

SALLY. Porque cantaba y silbaba. Siempre andaba a grandes zancadas por el bosque, cantando a todo pulmón "*Una furtiva lágrima*"; nadie, aparte de los Talley, sabía lo que cantaba, y por eso decían que estaba loco, pero de frustrado no tenía nada.

MATT: (*Ha encontrado un patin de hielo*) ¿Qué es esto? ¿Un patin de hielo? Alguien tenía los pies grandes. ¿Sabes patinar?

SALLY. No.

MATT: Yo tampoco. ¿No patinabas en las banquetas?

SALLY: La banqueta más cercana está a unos tres kilómetros, en el pueblo.

MATT: Yo tampoco. Todos los otros niños tenían patines. Pasaban volando, me tiraban al suelo. Yo tenía apenas cinco años. Hay cosas que no se olvidan.

SALLY: ¿En San Luis?

MATT: *(Pausa corta. No hay respuesta)* En invierno patinaban en el lago, todo congelado. Una vez me puse los patines de otro niño. Por poco y me rompo el cuello. Bueno, era lo menos que me podía pasar. No soy lo que se dice un modelo de gracia y coordinación.

SALLY: ¡No te los pongas!

MATT: Parece que esa pista de Lebanon, donde se la pasan los soldados, es la principal diversión aquí.

SALLY: Viene gente desde Springfield.

MATT: ¿Muchachos con sus novias?

SALLY: Niñas buscando soldados.

MATT: Parece que todos se la pasan bien. Tanto beber y patinar, yo me enfermaría.

SALLY: Ellos se enferman.

MATT: ¿Has estado allá?

SALLY: Fui una vez, Matt, no me gustó. *(El se ha puesto los patines)* No te pongas de pie, vas a romper el piso

MATT: No, no, sólo es cuestión de equilibrio. *(Se para, a punto de caer, se aferra a la pared)*

SALLY: No hagas eso –¡por Dios!

MATT: Lo malo es que casi no tengo sentido del equilibrio. *(Todavía sosteniéndose)* ¿Qué hay que hacer? Para empezar, hay que impulsarse. Luego te deslizas.

SALLY: No es necesario que tomes impulso, pero supongo que puedes.

MATT: Llega un momento en que te detienes. ¿Cómo te mantienes en movimiento?

SALLY: Dando pasos Un paso, impulso. Y te deslizas sobre un pie, recargado en ese pie.

MATT: ¿Cómo haces que tu peso vaya de un pie al otro?

SALLY: Tienes que adelantar el otro.

MATT: ¿Cómo adelanto el otro pie?

SALLY: ¡Levántalo! *(Va hacia él, tira de un pie)* ¡Ay! ¡levántalo!

MATT: *(Inestable, todavía sosteniéndose en la pared)* Ah ... Un pie.

SALLY: Así, te vas deslizando sobre ese pie. Antes de que pierdas impulso, recargas tu peso en el otro

MATT: Ah, ya ¿En qué voy a sostenerme si levanto mi peso de este pie?

SALLY: En el otro pie. Tienes dos, tonto.

MATT: Sally, soy torpe, no soy tonto.

SALLY: ¡Baja el otro pie! *(Obedece)*

MATT: *(De nuevo sobre ambos pies)* Así es mucho más fácil.

SALLY: Ahora, levanta el otro pie.

MATT: Ya sé, ya sé Y me deslizo sobre éste. *(Ha logrado asirse de ella y se aleja de la pared)* ¿Cómo es que no se enredan los que patinan?

SALLY: Porque tienen sincronización.

MATT: No me voy a fijar en lo que hagas, ¿O.K ? Me vas a confundir. *(Cantando "Sobre las olas" en tiempo de vals, suave al principio, luego ganando confianza)* La-la-la-la-la-bop-bop-bop-

SALLY: *(Por un momento dan la impresión de estar patinando)* Oye, no tan fuerte.

MATT: La-la-la-la-la-la-la-bop-bop-bop-boom-bop-

SALLY: Ya, Matt, no sigas. Te van a oír en la otra orilla.

MATT: Estoy patinando con mi nena como en los viejos tiempos.

SALLY: No soy tu nena, Matt. Oye. Suéltame, te ves ridículo.

MATT: ¡No me sueltes No me sueltes! Ya casi llegamos al final de la laguna.

SALLY: *(Ha logrado zafarse. Él se queda agitando los brazos, buscando algo en qué sujetarse)* Voy a buscar gasolina para tu carro.

MATT: *(Como dirigiéndose a la orilla de la laguna)* ¡Voy demasiado rápido! No sé cómo girar. ¡Me voy a estrellar! ¡Socorro! ¡Los árboles están frente a mí! ¡Vienen directo hacia mí! ¡Abetos y viejos arces gigantes! ¡Robles! ¡En la nieve se ven oscuros! ¡El fuego del campamento tiembla en su follaje! ¡Son mortíferos troncos congelados como piedra! ¡Es el fin de una brillante carrera! Ya vienen. ¡No puedo detenerme! ¡Ya vienen! ¡AAAAAAAAAAAAAAAAAAAA! *(Cae)* Ay, ay . Estoy muy-- ¿Adónde vas? ¿Sally?

SALLY: *(Ha permanecido con los brazos cruzados, observándolo. Ahora se dispone a salir)* Voy por la gasolina.

MATT: ¿Sally? Oye, así no puedo ir tras de ti.

SALLY: Qué bueno. Estoy harta de que andes persiguiéndome, Matt. *(Sale)*

MATT: Oye. *(Trata de seguirla)* ¿Dónde crees que vas?– *(Una de sus piernas se hunde en el piso, se agarra del enrejado que está sobre su cabeza; éste cede y cae sobre él, junto*

*con las redes, cestas, canastos, etc.)* ¡Ay, Dios mío! ¿Sally? Auxilio. ¿Sally? *(Lucha para librarse del revoltijo y la ve de pie en la entrada otra vez)* Se hundió el piso y me caí.

SALLY: *(Algo preocupada)* ¿Dónde te duele? ¿Qué te pasó?

MATT: Sally. Ven –uh ... *(La detiene un momento)* Te agradezco tu interés, pero .. déjame ver un segundo. *(Pausa)* Uh, no, la verdad, creo que no tengo nada. A no ser por mi cabeza. Esa porquería me cayó encima *(Ríe)* Y tú como si nada. *(Trata de levantarse)* Uh. Hay un pequeño problema. No sé cómo se supone que debo salir de aquí. Mi pierna se quedó atorada en el piso. Ayúdame.

SALLY: Ay, Dios mío. *(Intenta ayudarlo)* ¡Es seguro que te han oído en la casa! ¡por todo el río!

MATT: Me estaba divirtiendo. Patinar es muy buen ejercicio.

SALLY: *(Dándose por vencida)* No puedo. Pesas demasiado. Y tú no te esfuerzas.

MATT: Sí estoy ayudando, estoy ayudando

SALLY: Tendrás que salir tú sólo. Pareces un niño.

MATT: No está tan mal aquí. *(Mirando alrededor)* No estoy muy incómodo. Nada más quedó un poco herido mi orgullo, pero aparte de eso ...

SALLY: No vas a estar tan cómodo cuando te muerda una serpiente.

MATT: No, no, no *(Se las arregla para salir del hueco)* Tú siempre encuentras la palabra precisa. *(Examinando su pierna)* Creo que no me lastimé. No, ni siquiera tengo un raspón. La madera está demasiado podrida.

SALLY: Puedes envenenarte la sangre con un clavo oxidado.

MATT: No, antes de venir me vacunaron contra el tétanos. Es lo que tienes que hacer cuando vas de pesca. He leído algo de eso. Por si te llegas a picar con un anzuelo. Nunca

había pagado tanto para que me hicieran sufrir. *(Se sienta, se quita los patines)* ¿Era cierto lo de la serpiente?

SALLY: Cabezas de cobre, mocasines de agua, bocas de algodón. Bueno, normalmente no te muerden. Pero me imagino que si metieras un pie justo en su nido, no les gustaría.

MATT ¿Nido de víboras? *(Se pone de pie, empuja algo encima del hueco)* Si me hubieras dicho eso cuando vinimos aquí el año pasado, no hubiera habido nada entre Sally y Matt *(Se sienta de nuevo para ponerse los zapatos)*

SALLY No hubo nada.

MATT: Claro que hubo algo. ¿Cuántas veces te ví en siete días?

SALLY: No sé

MATT Siete.

SALLY. Siete

MATT. Siete. Me quedé afónico tratando de hacerme oír ahí con esa banda. Estuve toda una semana casi sin poder hablar.

SALLY: Los muchachos de ahora prefieren la música ruidosa para no tener que pensar.

MATT: No se les puede culpar.

SALLY: No.

MATT: Pero a tí no te molestó que te hablara. Ahí en la entrada del templo ése ... de esa secta...

SALLY: No, no me molestó que me hablaras; tampoco me molestó que me acompañaras a mi casa; ni siquiera cuando se tuvo que cambiar la llanta

MATT: Creo que hacemos un buen equipo. Otras muchachas se hubieran quedado en el carro. Al menos tú sostuviste la linterna.

SALLY: *¿Que sostuve la linterna?*

MATT: Bueno, y me indicaste cómo cambiar la llanta.

SALLY: Y encendí los cerillos para que pudieras ver, cuando se acabaron las pilas. Yo lo hubiera hecho mucho más rápido. Lo que me molestó fue esa caminata de casi cuatro kilómetros, cuando se descompuso el carburador.

MATT: Te dije que te quedaras en el carro. Te dije que no vinieras.

SALLY: Qué iba a decir la gente, estando yo sola ahí dentro, en ese lugar sólo se estacionan las parejas, nunca había estado ahí. Ni siquiera cuando iba a la escuela.

MATT: Traté de que nos dieran un aventón; tú te escondías ahí en los arbustos cada vez que venía un carro. Y yo mirando para todos lados, los conductores se pasaban al otro carril pensando que estaba ebrio. Por poco y ocasionas tres choques de frente esa noche.

SALLY: Aparte de esa noche, las otras veces que te ví fueron muy divertidas. Excepto quizás la noche que viniste a cenar.

MATT: Yo no puedo responder por tu familia. Esa velada fue idea tuya.

SALLY: Siempre me están diciendo que cada vez me parezco más a la loca solterona de Emma Goldman. Yo quería demostrarles que más bien soy ignorante y conservadora.

MATT: Tú no eres conservadora, ni mucho menos ignorante, y yo te puedo asegurar que Emma Goldman no fue una solterona de ésas.

SALLY: No te hagas. Te cuento que mis papás te vieron como el perfecto antimperialista que aparte es cuarentón y usa barba. Les caíste como una bomba.

MATT: Ya me lo imagino.

SALLY: Cuando saliste de la casa, mi papá dijo, "Ese hombre es más peligroso que el mismo Roosevelt."

MATT: Yo creo que esperaban que yo fuera un pretendiente cristiano común y corriente que se llevara a la loca de Sally a otro lado.

SALLY: *(Se levanta para marcharse)* No, al menos ya no lo esperan. Eso ya es ganancia

MATT: ¿Adónde vas? Tan bien que la estamos pasando.

SALLY: No la estamos pasando tan bien

MATT: *(Se las arregla para colocarse entre la puerta y Sally, bloqueando la salida)* Sally, escúchame. Tú tienes miedo y yo tengo miedo, pero tenemos que estar concientes de que hay que ocuparnos de esto aquí y ahora.

SALLY: No hay nada de qué ocuparse, Matt.

MATT: Sí, hay demasiado. Y sólo hay una forma de hacerlo. Tú puedes echarme, o ponerte un bonito vestido. Pero no te puedes poner un bonito vestido para venir hasta aquí y echarme. *(Pausa corta)* Recuerda que te he visto regresar del trabajo en uniforme.

SALLY: Hoy me cambié en el trabajo.

MATT: Porque pensaste que te encontraría en Springfield, afuera del hospital.

SALLY: Yo no sabía que estuvieras aquí. Quise bajar para escuchar a la banda.

MATT: Venías para acá porque aquí vinimos el año pasado.

SALLY: Este es mi lugar. Vengo cada día.



MATT: Bueno, perfecto, está bien. Vienes aquí para olvidar a tu familia. Tal vez para relajarte fumando, ya que no te dejan fumar en tu casa; o para tomarte un whisky que escondes por ahí.

SALLY: No me voy a quedar allá toda la vida. Tengo tantas ganas deirme como ellos de librarse de mí

MATT: Podrías rentar un departamento en Springfield, con Ida y Raquel, para no andar viajando todos los días.

SALLY: *Me caen bien.*

MATT: Son muy simpáticas Pueden tener un perrito. Un salchicha, tal vez, pónganle Matt. Fumar todo lo que quieran en su propio departamento Ir al cine los sábados por la noche. ¿O de vez en cuando ir a los bailes que dan para los soldados? Sin involucrarse demasiado con nadie, no Sally.

SALLY: ¿Qué tiene de malo?

MATT: No, señora, no tiene nada de malo. Tú trabajas mucho en el hospital. Todos los muchachos me dijeron que eras su preferida. Pero esas enfermeras me hablaban con la mirada: "No te vayas, Matt, Sally ya se va ablandar."

SALLY: Les gustaba el juego.

MATT: Sí, a mí también Pero no me decían que me fuera.

SALLY: Está bien, entonces yo te digo que te vayas; de esto no va a salir nada, Matt ..

MATT: Mira, pueden decir que yo estaba enamorado de tí, o que tal vez tú podrías estar enamorada de mí, y no habría por qué alarmarse.

SALLY: *(Pausa corta)* Creo que ni siquiera sé lo que eso significa; no sé si tú sabes lo que eso ...

MATT: Pero, aparte de eso, tú tienes miedo de enamorarte de mí.

SALLY: No sé si *ésta* es una situación deseable ...

MATT: De acuerdo, cien por ciento; lo único que tienes que decir es, no, no quiero.

SALLY: Por qué no sencillamente te vas y nos haces felices a todos

MATT: No sé si yendome te haría feliz. Yo no estaría más feliz. Sería más fácil. Mira, puedo aceptar un no como respuesta, pero no que huyas, no que me atemoricen, ni que se escondan en la cocina.

SALLY: Ya déjalo así, Matt No se puede.

MATT: Entonces tu futuro son los perros falderos, ir a fiestecitas de soldados y brindar con las muchachas.

SALLY: Me parece perfecto.

MATT: Sally ya se cree una loca solterona, y va a seguir así

SALLY: Es lo que quiero.

MATT: *(Suspira. Pausa. Saca una libreta de apuntes)* Bien, mira, te mostraré hasta dónde ha llegado Sherlock. Mi primera solución al enigma de Sally escondida en el ropero.

SALLY: Cocina

MATT: Sally escondida en la cocina —estaba, ella no tiene nada que ver con este judío *(Ligero acento judío)* Qué imborta que nunca los haya visto, sabe bastante de ellos. Siembre desterados, algo malo deben tener. De todos modos, las *shiksas* son castas crédulas y creen todo lo que se les dice.

SALLY: No, no me digas que piensas así. Yo soy una liberal graduada en el medio oeste. Tú me parecías muy raro. He vuelto a leer el Antiguo Testamento.

MATT: Bueno, me da pena desilusionarte, pero yo no volví a leer el Nuevo Testamento (*Arrancando la página de la libreta; tirándola a un lado*) Así que no es eso. Si no pongo todo en una lista, me confundo. Entonces yo iba diciendo que la razón para que Sally tenga tanto miedo es ésta (*Acento alemán*) Ella no soporta a los alemanes. Todos los muchachos están allá, peleando contra esos tipos, y aquí, justo en medio de nosotros, hay un entrometido.

SALLY: Aquí hay viejas familias de ascendencia alemana.

MATT: Ja-ja. No sabes nada de este Friedman. Podría ser uno de ellos. Este enemigo puede estar infiltrado en el frente civil, ¿ya?

SALLY: Cállate, eso es horrible.

MATT: ¡Debí suponerlo! ¡Eso es! Para ella Matt no es alemán. (*Arranca otra página, observa la que sigue*) Entonces dice Matt: (*Lentamente*) Este enigma de Sally. ¿Cuántos años tiene? (*Sally se queda tiesa*) Ya no pienses en tí, Matt. No es sólo Matt el que no le agrada. Ella ya *pasa de los* ¿cuántos? Todos sus amigos y familiares ya se casaron ¿a qué edad? Y habiendo tantos jóvenes con futuro por aquí, hay ...

SALLY: Todos los jóvenes con futuro se fueron a la guerra, Matt.

MATT: Creo que vamos bien. Bueno, y qué con los valientes, simpáticos y pobres soldados que ella ve en el hospital todos los días.

SALLY: Son unos niños. La mayoría son diez años menores que yo, o más.

MATT: Esta es la muchacha más rara que conozco ¿Cuándo se ha visto algo así? ¿Dónde está su redcilla roja para el pelo? ¿Dónde están las ligas que enloquecen a los hombres? ¿Por qué no enseña parte de sus senos con un atrevido escote, como lo haría cualquier otra mujer? ¿Dónde está el "ven aquí"? ¿La invitación? (*Se acerca a Sally*) Aquí tenemos a una joven soltera, atractiva, sin fanatismos religiosos, que antes que un muñeco, se considera un ser humano. ¿Y dices que no hay misterio? Además, yo he platicado con los pacientes del hospital, ¿no te acuerdas? Algunos no son tan jóvenes. Y me hablan, "¿Eres el novio de

Sally? Cada vez que nos insinuamos con algún piropo, ella nos dice, oye, yo tengo mi novio".

SALLY: *(Una pausa larga. Trata de hablar sin conseguirlo. Después de dos intentos dice temblorosa)* Hay bastante ... tiempo ... para ..

MATT: *(Pausa. Suavemente)* Es una plática entre amigos, Sally, no hay por qué descontrolarse.

SALLY: Oh, ya ... vamos. Mi vida no te concierne. Cuando termine la guerra ya habrá tiempo para pensar en el futuro.

MATT: Ya nadie piensa así. Viven el momento.

SALLY: Todo está al revés.

MATT: *(Hace que ella lo mire)* No, no. Esta vez no vamos a estar esperando que Juanito regrese marchando a casa.

SALLY: No te oigo nada de lo que me estás diciendo. Tienes un poco de sangre ahí en tu frente.

MATT: *(Asustado. Ha aparecido una mancha de sangre sobre una ceja)* ¿Sangre? ¿Dónde? ¿De dónde salió?

SALLY: Dijiste que te cayó encima esa chatarra. No te toques. No -baja tus manos. *(Saca un pañuelo de su bolso y una botella de un escondite. Enciende una linterna y se la da)* Tenme esto.

MATT: *(Mirando la botella, mientras ella lo limpia con el pañuelo)* ¿Qué es eso?

SALLY: Tú no te preocupes.

MATT: ¿Qué es eso? *(Ella le limpia la frente)* ¡Ay! me duele. ¿Qué me estás . .

SALLY: Ginebra. No tienes nada; no te desmayes. Siéntate.

MATT: Estoy vacunado; no me va a dar el tétanos.

SALLY: Pues lo siento mucho.

MATT: Me vacunaron contra el tétanos. ¡Ay!

SALLY: Ya lo sé. Porque leíste un manual de pescadores.

MATT: *(Mientras ella sigue sus movimientos)* Uno tiene que aprender algunas cosas, ¿no? Los hombres no nacieron conociendo el río, sino nadie se ahogaría, ¡Ay! ¿Esa es la técnica de una auxiliar profesional de enfermería? Además, yo leo mucho. En mi compañía tuve que acostumbrarme a leer velozmente, porque cada semana cambian las leyes de tributación.

SALLY: *(Dándole un último toque)* Uno más.

MATT: Ahora leo como loco, y todo se me olvida. Pero leo como un rayo.

SALLY: Yo leo muy despacio, y prácticamente me acuerdo de todo.

MATT: Lento, pero seguro. ¿Cómo me ves?

SALLY: No te vas a morir. *(Bebe un poco de la botella y se la pasa. El toma un trago, reacciona, devuelve la botella)*

MATT. ¿No tienes una pastilla de menta? *(Ella abre su bolso)* No, no. *(El saca un cigarrillo, le ofrece uno a ella. Ella suspira, lo toma. El saca un encendedor de su bolsillo. No funciona. Ella abre su bolso encuentra un encendedor y enciende primero el de Matt y luego el suyo. Mirando a su alrededor)* Pobre Cantor. Si viera lo que le está pasando a su embarcadero, cantaría "Una furtiva lágrima."

SALLY: Siempre pensé que esto lo construyó para mí. Cuando murió yo era muy pequeña, pero algo me decía que él ya sabía que yo iba a venir, por eso lo hizo así —desbaratándose—

como esas ruinas romanas que la gente hacía en sus jardines. Para que nadie más que yo pudiera descubrir su magia.

MATT: ¿Se estaba desbaratando? ¿Desde esa vez?

SALLY: Bueno, no es mucho tiempo. Yo jugaba aquí cuando tenía ocho o diez años, ahora tengo veintisiete, así que . .

MATT: No, estás contando mal.

SALLY: ¿Que yo qué?

MATT: Tienes treinta y uno.

SALLY: Claro que no tengo treinta y uno. ¿Quién te ...

MATT: Ay, Dios. Su vanidad es igual que su genio. Tienes treinta y uno porque te despidieron de la escuela de catecismo el día en que cumplías veintiocho, y eso fue hace tres años.

SALLY: ¿Qué?

MATT: Tu tía Charlotte y yo nos hemos hecho grandes amigos. Hay una contraespía en tu propia casa. Yo no te delaté. Caíste en una emboscada. Yo te atacué por la retaguardia

SALLY: ¿Cuándo fue que hablaste con mi tía Charlotte?

MATT: El año pasado. Hoy unos cuantos segundos. Y en el invierno cada dos o tres semanas Pegado al teléfono. (*Rie*) Que yo sepa nunca habían despedido a nadie del catecismo.

SALLY: Yo renuncié. Teníamos distintos puntos de vista.

MATT: Me gusta más la versión de tu tía. El pastor te dijo que se suponía que enseñaras con el libro metodista de lecturas, no con el de Thorstein Veblen.

SALLY. Esa vez había problemas con los que organizaban el sindicato de la fábrica de ropa.

MATT: Algunas mamás trabajan allí.

SALLY. Me preguntaban qué estaba pasando.

MATT: Eso me gusta. Entonces tú les leíste lo de ...

SALLY: *La teoría de la clase ociosa.*

MATT: ¿Qué tanto de la fábrica es de tu familia?

SALLY: Casi veinticinco por ciento. Mi papá, el ministro del trabajo y el editor del periódico me sugirieron que nos concentráramos en la frase: "Y aquél que no trabaje, no comerá "

MATT: Para poner a temblar a los ociosos.

SALLY: Para que los ateos impíos se dediquen a trabajar.

MATT: Y que sean buenos obreros cristianos.

SALLY. También leí a San Agustín.

MATT: "Ganar dinero es pecado."

SALLY "Los comerciantes nunca entrarán al reino de los cielos."

MATT: El también era un terrible antisemita.

SALLY: Peor que eso Era católico.

MATT: Sally, ¿no sabes que las hijas solteras deben ayudar a los hombres a mantener el statu quo de la sociedad?

SALLY: Organizando despensas para pobres.

MATT: Manteniendo la boca cerrada

SALLY: Hubo un tiempo en que yo era la esperanza de mi papá .

MATT: Con razón están tan ansiosos por echarte de su casa.

SALLY: Tú eres mayor que yo.

MATT: Uf, mucho más de lo que tú crees. Tengo cuarenta y dos.

SALLY: Algo así me imaginé.

MATT: Sally, ni digas lo que estás pensando.

SALLY: Te salvaste del reclutamiento por un pelo.

MATT: Sí.

SALLY: Pudiste haber ido de voluntario.

MATT: Sí.

SALLY: ¿Te has casado alguna vez?

MATT: No, señora.

SALLY: ¿Por qué?

MATT: Nunca se lo pedí a nadie. Nadie me lo pidió.



SALLY: Hubieras oído a las otras auxiliares, después de que te fuiste. Decían que tú eras el premio mayor.

MATT: ¿Todavía dicen eso?

SALLY: Todavía hablan maravillas. Sólo que hay algo que está mal. Es ridículo ¿no? Un hombre soltero, de cuarenta y dos años. No es normal que un hombre como tú no haya perdido la cabeza por lo menos una vez en su vida.

MATT: Adivinanzas, muy bien. ¿Por qué un pollo atraviesa el camino? Un tipo que conozco me viene con una adivinanza cada día. Yo le digo, espérame, espérame. Después de un buen rato le doy mi respuesta, está bien, me rindo. Bromas y adivinanzas.

SALLY: Las piezas de tu rompecabezas no coincidían, así que sacaron la conclusión de que no eras tan bueno. Quién sabe si no tendrías una esposa y seis niños en Alemania.

MATT: ¿Te gustan los juegos de palabras? Una mañana, nuestro querido Ben Franklin estaba volando su cometa cerca de la cocina. Entonces aparece su mujer, la Sra. Franklin, y viendo la cometa le dice a Ben, "Te hace falta más cola." (*Sally reacciona*) Y Ben le dice: "Eso es lo que yo te dije esta mañana, y tú me mandaste a volar."

SALLY: Eso me lo contaron cuando yo era niña.

MATT: Yo nunca lo había oído. Nos lo contó la Sra. Blumenfeld en la oficina, ayer por la mañana.

SALLY: El inglés no es tu lengua materna. ¿Cuál es, eh?

MATT: Preguntas y respuestas. ¿Cuál es el mes más corto? El mes más corto es mayo, mayo sólo tiene cuatro letras.

SALLY: ¿Alemán? ¿Yiddish?

MATT: ¿Cuál es la lengua materna de Matthew? Eso no es gracioso. No importa; él ya no puede hablarle en lituano al viejo de la cafetería. No como le hubiera gustado. Algo, muy

poco: "Hace mucho calor hoy." "Sí, hace mucho calor. Lei que los alemanes entraron a Rusia." "Sí, ¿qué pasó con la amistad ruso-alemana, ja, ja, ja?" Le grito como si estuviera sordo.

SALLY: ¿Dónde naciste?

MATT: No lo sé.

SALLY: ¿Dónde estaba la banqueta donde patinaban los otros?

MATT: *(Casi con brusquedad)* Viví en muchas ciudades. *(Suspira, tal vez se siente o camine)* Ah, qué cosas. ¿Sabías que somos muy parecidos? Y tan diferentes. Los dos somos tan reservados. El otro día un tipo –yo como en esta cafetería, platico con un montón de locos ...

SALLY: No quiero oír otra historia, yo ...

MATT: No, no, no, ésta no es una historia de ésas. Vine aquí a contártela Ese tipo me dijo que nosotros éramos huevos.

SALLY: ¿Quiénes? ¿Tú y yo?

MATT: Todos. Que somos huevos. Que debíamos tratar de no golpearnos muy duro. Roto el cascarón ya no servíamos para nada. Dijo que éramos huevos. Distintos. Que teníamos que mantenernos separados, aislados. Él cuidaba mucho su cascarón. Dijo que uno nunca sabe lo que el otro está pensando. Tenemos diez canales que funcionan al mismo tiempo, nadie sabe lo que está pasando en determinado canal y en determinado momento. Así que en realidad nunca podemos comunicarnos. Mientras te hablo en el canal tres, puede que en el cinco esté pensando en ...*(Pone su mano en los hombros de ella)* Oh, tantas cosas. *(Preguntando con seriedad)* Y cuando pienso que me estás escuchando, ¿en qué piensas realmente?

SALLY: *(Retira su mano)* ¿Y tú qué piensas, tiene razón o está equivocado?

MATT: Bueno, hay muchas formas de ver este asunto. Yo le dije que era un paranoico. Que no debía preocuparse demasiado de lo entiendan o no. Que debería pensarlo. Nosotros ... *(Pone su mano sobre la rodilla de ella)* Ya tenemos bastante que hacer, ¿o no? Yo le dije ...

SALLY: *(Suavemente retira su mano empujándola, y cruza las piernas)* ¿Qué?

MATT: *(De pie y paseándose)* Además, ¿su analogía no está mal, no? ¿Para qué sirve un huevo? Para empollarlo o para hervirlo, o mezclarlo con algo que pueden ser otros huevos. Ahí ya estás cocinando. Le dije que no debía tener tanto miedo de que se le salga la yema.

SALLY: ¿Dónde naciste?

MATT: Tampoco le pareció.

SALLY: ¿Por qué te cierras tanto ahora, como un huevo?

MATT: *(De espaldas al auditorio, mirando hacia afuera)* ¿Dónde nació Matt? Mm, quizás en Rostock o Dansk o Kaunas, pero es más probable Kaunas, que luego se convirtió en la capital de .

SALLY: Lituania

MATT: Lo que *fue* Lituania. *(Volviéndose)* ¡Ya me acordé! ¡Omelet!

SALLY: ¿Cuándo llegaste a los Estados Unidos?

MATT: Ahí te va uno que no has oído; es un chiste de ciudad. El arquitecto del kaiser quería que pongan yeso y pintura en las paredes de un pequeño depósito, así que les pidió cotizaciones a tres contratistas: un italiano, un polaco y un judío.

SALLY: Matt ...

MATT: Entonces, primero le dice el polaco: "Bueno, este trabajo le va a costar tres mil marcos." Y el arquitecto del kaiser le pregunta, "A ver, ¿cómo está eso?" El polaco le

explica: "Mil para el albañil, mil para el pintor y mil para mí." Luego llega el turno del italiano: "Le voy a cobrar seis mil marcos". Y el arquitecto: "¿Seis mil marcos? ¡cómo que seis mil marcos!" Entonces el italiano le responde: "Dos mil para el albañil, dos mil para el pintor y dos mil para mí." Al final el arquitecto va con el contratista judío, y el judío le dice: "Este trabajo se lo voy a dejar en nueve mil marcos." "¡Nueve mil marcos! ¿Cómo saca esa cantidad?" Y le dice el judío: "Tres mil para usted, tres mil para mí y tres mil para el polaco".

SALLY: Dijiste que eras alemán, ¿cómo es que naciste en Lituania?

MATT: Probablemente Lituania.

SALLY: ¿Viniste aquí con tu familia? *(Pausa)* ¿A este país? *(Pausa)* O tampoco sabes eso.

MATT: Lo sé, lo sé. *(Pausa. Al final, resuelto)* Muy bien, señora Sally Talley. Había un prusiano y una ucrá —ucraniana, ¿sí? Un prusiano y una ucrá y una let y un probable lit, que viajaron por toda Europa.

SALLY: Matt, te estás volviendo loco —yo no sé si ésto es un cuento o

MATT: Sally, te lo voy a contar en la única forma en que puedo contarlo. Resulta que el prusiano había sido un soldado, pero después se dio cuenta de que, siendo judío, no tendría oportunidad de ascender en el ejército del kaiser, entonces se hizo ingeniero.

SALLY: ¿Un judío-prusiano? Eso no existe.

MATT: *(Marcadamente prusiano)* El se consideraba prusiano, y era prusiano. *(Ella suspira, tal vez diga, "bueno")* Así que se convirtió en un judío errante...ingeniero. El kaiser envió al prusiano y a la ucrá y a la let y al probable lit a estudiar las maravillas de la ingeniería: muchos meses en las montañas suizas, para observar la construcción de un funicular, ¿correcto?

SALLY: Sí.

MATT: Y por las noches al prusiano le gustaba sentarse bien tieso y conversar con otros tiesos judío-prusianos que se reunían en los cafés de las capitales de Europa. Pero, para su mala suerte, uno de aquéllos con los que habló era ...

SALLY: Matt, me estás confundiendo, y yo no sé si esto es un juego o si es ...

MATT: Es el chiste de cómo llegó a los Estados Unidos el probable lit, que tú dijiste que querías escuchar. De modo que uno de aquéllos con los que habló era un inventor que se llamaba –quién sabe– así es la fama, que había descubierto cómo obtener nitrógeno a partir del aire. Como por arte de magia. Así que un día el prusiano y la ucra y la let y el presunto lit se largaron hacia Nápoles, pero los detuvieron en Niza, donde tienen una gran cantidad de policías, porque todos quieren embarcarse ahí para cruzar las fronteras. Europa tiene tantas fronteras que la gente se molesta cuando alguien quiere cruzarlas. Europa es ese juego de niños del "Me permite". ¿Conoces el "Me permite"? "Capitán, ¿me permite pasar a Yugoslavia?" "Sí, puede usted dar tres pasos." "Muy bien, doy tres pasos." "Ah, ah, vuelva a Checoslovaquia. Olvidó decir, ¿me permite?"

SALLY: ¿Quién es la ucra y quién es la let? ¿Tú eres el lit y el prusiano es tu padre? ¿quién es la ucra?

MATT: No tengo por qué mentirte, Sally, el prusiano estaba casado con la ucra. Ella decía que era sefardí, pero no era cierto.

SALLY: *(De alguna manera se da cuenta de que él está hablando de algo importante)* Muy bien, yo quiero entender esto, Matt. ¿Quién era la let?

MATT: La let era su hija, que había nacido en Letonia dos años antes de que el probable lit hubiera nacido probablemente en Lituania.

SALLY: No sabía que tenías una hermana.

MATT: *(Mirando hacia el río. En voz baja)* Eso al final no tuvo mayores consecuencias; en Europa les encanta derrochar gente.

SALLY: *(Pausa corta)* ¿Y detuvieron a tu familia en Niza?

MATT: Sí, la policía de Niza. Fue una desgracia, porque los franceses siempre fueron enemigos naturales de los prusianos, y los franceses querían que el ingeniero prusiano les dijera... ¿Qué? *(Pausa corta)* Algo que él había oído en un café.

SALLY: *(Pausa larga. Respuesta dificultosa)* Cómo obtener nitrógeno del aire.

MATT: ¡Como por arte de magia!

SALLY: ¿Por qué?

MATT: Todos estaban entusiasmados esperando la gran guerra.

SALLY: ¿Cuándo fue eso?

MATT: Fue en 1911, el lit tenía nueve. Y este nitrógeno no sirve como abono. Sirve para fabricar pólvora. Por eso uno debe cuidarse mucho de lo que le dicen sus amigos en los cafés. *(Lo que sigue es difícil de decir, y hay cierta amargura subyacente que él no demuestra)* Así que los franceses torturan al prusiano.

SALLY: Ay, no ...

MATT: Este, como buen prusiano y judío, no dice nada, y entonces los franceses torturan a la hija let para que el prusiano hable.

SALLY: Matt, no tienes que decir nada, yo sé ...

MATT: Lo que pasó fue que la let cayó en estado de coma y no se recuperó, y los franceses se convencieron de que tenían al prusiano, a la ucra, la let y el lit equivocados, y los dejaron ir a todos. Después ellos fueron con las autoridades en Alemania, dejando al pequeño lit en Lübeck con su tío. Lo irónico del caso fue que el gobierno alemán pensó que este gregario ingeniero prusiano sabía algo que era de vital importancia para el kaiser.

SALLY: Oh, no ...

MATT: Bueno, él lo sabía. Entonces el prusiano y la uera trataron de huir por la frontera hacia Dinamarca. Pero, como ya sabemos, olvidaron decir "¿Me permite?"

SALLY: No iban a matar a su propia gente sólo porque sabía algo que podía o no podía decir ...

MATT: ...Lo que pasa es que ellos no los consideraban como de los suyos, claro. Además, en Alemania no mataban a la gente. La detenían indefinidamente.

SALLY: Nunca supe que hubieran persecuciones en la Primera Guerra.

MATT: Creo que me dijiste que habías vuelto a leer el Antiguo Testamento.

SALLY: ¿Cómo llegó aquí? ¿El lit?

MATT: ¿Quién dijo que el pequeño lit vino a los Estados Unidos?

SALLY: ¿Cómo llegó a los Estados Unidos?

MATT: Noruega, Caracas, Estados Unidos, en un barco bananero.

SALLY: ¿Solo? ¿O con refugiados?

MATT: Refugiados, fifierufiados. Desde Lübeck, con el tío y su esposa y cuatro muchachos

SALLY: ¿Pequeños?

MATT: ¿Qué importa el tamaño de los muchachos? No eran pequeños, era gente joven. Siempre hay algo que te conmueve en el gran panorama de la historia europea, ¿no? Pero creo que el probable lit ya había visto más de la cuenta. Ya no le podrían acusar de deslealtad, no tendrían derecho.

SALLY: Y por eso el lit no se presentó de voluntario en el ejército.

MATT: Ah, la guerra. Qué sabía él aparte de la guerra; la vida era la guerra, la guerra era la vida. Si al menos se hubiera enfrentado esa vez a los franceses. No. *(Mirándola)* El nunca se haría responsable de traer un ser humano a un mundo así, esa fue su decisión. No iba a traer a este mundo otra criatura para que la mataran por causas políticas. Ese niño no sabía vivir sin una mujer a su lado. *(Pausa)* El asunto es que el pequeño lit estaba un poco loco, y creo que a medida que crecía se volvía cada vez más loco; sin embargo; nada de lo que ha visto le ha hecho cambiar de opinión. *(Mirándola de cerca)* ¿Y qué mujer se podría interesar en un probable lit adulto, con una decisión así? *(Pausa. Ella no responde)* De todos modos, él no piensa en eso. El día se acaba en un segundo. Yo me paso la vida haciendo sumas Me vuelve loco.

SALLY: *(Muy equilibrada)* El lo hace El lit.

MATT: ¿Hace qué?

SALLY: Dijiste "yo." Querrás decir el lit. El lit se pasa la vida sumando números.

MATT: Sí, bueno, yo también. Somos muy parecidos. Trabajamos juntos.

SALLY: Pues los dos se han tomado demasiado trabajo para nada.

MATT: ¿Qué trabajo? ¿Qué quieres decir?

SALLY: ¿No me vas a decir que siempre inventas historias de cómo los alemanes mataron a tu hermana, a tu padre y a tu madre?

MATT: Una por los franceses; dos por los alemanes.

SALLY: ¿Estuviste hablando con mi tia Lottie? ¿Con quién más? ¿Con los del pueblo? ¿Has revisado el periódico de Lebanon? ¿Los archivos? Yo no sé cómo trabajan los detectives.

MATT: Esto no me está gustando. ¿Por qué hablas así?

SALLY: ¿Por qué me contaste esa historia?



MATT: Para que supieras por qué no te había hablado el año pasado.

SALLY: ¿Viniste nada más para eso?

MATT: Sí.

SALLY: Bueno, ya me lo dijiste. Ya lo sé. Ahora ya te puedes ir.

MATT. *(Preocupado)* Dije algo sin darme cuenta.

SALLY: *(Se apresura a salir)* Era un riesgo calculado; sólo que te fallaron los cálculos *(Esconde la ginebra, toma su abrigo y su bolso)* No eres bueno para manipular. A mí me han interrogado expertos. *(Apaga la linterna)* Hay buenos por aquí. *(La luz de la luna inunda el embarcadero)*

MATT: Sally, no has entendido bien ...

SALLY: ...Vete ahora. Vete antes de que te golpee con algo. Puedes ir a donde los Barnette, por dos cupones te van a dar gasolina.

MATT: Ahora ¿quién está haciendo el lío?

SALLY: *(Furiosa; en voz alta)* Sal de esta propiedad o deja que regrese a casa, o te juro que de veras te voy a meter en problemas.

MATT: Vamos a aclarar esto antes de que nadie vaya a ninguna parte.

SALLY: Nadie se va a aprovechar de que esté enamorada otra vez, Matt; y ya me cansé de que me anden presionando.

MATT: No te vas a librar de mí.

SALLY: ¡Fuera de aquí!

MATT: ¿Te das cuenta de lo que dijiste? ¿Te has escuchado?

SALLY: (*Gritando por la puerta*) ¡Buddy! ¡Cliffy! ¡Aquí está. Matt Friedman está aquí abajo! (*Sus últimas palabras son ahogadas por la mano de Matt que la agarra y la sujeta con fuerza. Ella intenta hablar entre sus líneas*)

MATT: (*Agarrándola*) ¡Vilde Chaya! ¡Estás loca! Con esa arma nos pueden disparar a los dos. Las personas no hacen berrinches. (*Ella deja de forcejear*) La razón y el entendimiento son bendiciones que disfrutaban todas las personas. (*Comienza a soltarla*)

SALLY: ¡Cliffy!

MATT: (*Agarrándola de nuevo*) Oye, ¿qué tienes? Cuando repartieron lógica en las montañas todo se volvió paz y armonía. ¿Ya te calmaste? (*La suelta. Ella se aparta, Matt se ubica donde pueda impedir su salida*) Contigo la vida se va a poner interesante ¿Te lastimaste?

SALLY: No.

MATT: Tengo sangre en mi mano ¿Dónde escondiste el alcohol? (*Va por la botella de ginebra, sin quitar la vista de ella*) Llamé a mi tío y a mi tía. Tienen setenta años. Me dijeron, Matt, no te mezcles con los *goyim*. Ellos les dijeron a mis primos que me hablaran; a unos viejos vecinos que ya ni me acordaba. Yo digo que debo vivir mi propia vida. Vine hasta aquí vacunado contra el tétanos. Me estoy contagiando la rabia por una *alte moid*

SALLY: (*Tranquila*) ¿Por qué me hablaste de tu familia, y de ti?

MATT: (*Echando la ginebra sobre su mano*) Porque tú me lo preguntaste. ¿Por qué no te casaste? ¿Dónde naciste? ¿Cómo es que llegaste a este estúpido país? Porque soy un tipo loco. Todas tus amigas te dicen: "hay algo raro en Matt, porque nunca ha perdido la cabeza por una mujer"; yo me dije, Matt, ve allá, dile a Sally lo que tú eres. Siquiera por esta vez *arriésgate*. Al menos tú habrás hecho tu parte. ¿Qué puede hacerte ella, morderte?

SALLY: (*Pausa*) Charlotte no te dijo nada. Puede que sea ingenua. Puede que le agrades.

MATT: Lo uno no siempre es consecuencia de lo otro.

SALLY: Pero ella no es chismosa. Ella no te dijo nada.

MATT: Entonces dímelo tú. No, Charlotte no me dijo nada, excepto que había algo que decir. Yo le dije, Charlotte, Sherlock cree que aquí hay algo muy extraño; y Charlotte dijo, Sr. Holmes, eso va a tener que decírselo ella misma.

SALLY: No hay nada que contar.

MATT: Estuviste gritando para que trajeran al alguacil porque hay —Oh, qué ... *(Escucha)* A lo mejor ya están viniendo todos.

SALLY: Están oyendo el radio.

MATT: Salvado por el programa más escuchado. Seguimos juntos. ¡Ay, Dios mío! ¡No sé cómo empezar! Me siento como si entrara a una iglesia extraña en paños menores.

SALLY: ¿De qué estás hablando?

MATT: ¿Tú no sueñas eso? Qué bueno. Es un sueño terrible. Oye, aquí yo estoy en desventaja. *(Con una fuerza que nace de la frustración)* Así como estoy no funciona ninguna de mis facultades. Y eso que yo tengo facultades asombrosas. Yo podría ser la atracción de una feria. Dame una lista de tres, seis, hasta quince números, cada uno de cinco dígitos, y te doy la suma enseguida. En mi cabeza. Mister Máquina Calculadora. Todos se quedan con la boca abierta. ¿Cómo le hace? Lo tiene todo por escrito. Me sé las tablas de multiplicar hasta setenta y cinco veces setenta y cinco. De veras. Es algo que sé. ¿Cuánto es sesenta y siete veces sesenta y ocho? Cuatro mil quinientos cincuenta y seis. Tengo increíbles facultades. Sólo que me siento como Houdini cuando está metido en la caja de acero, en el fondo del río congelado. Olvidé dónde puse las llaves de las esposas. Qué sueño más frustrante.

SALLY: Uno de los chicos en el hospital es artista. Ha desarrollado una técnica para cuando empieza a tener pesadillas. Cuando comienza a tener miedo, él, en el sueño, lo convierte todo en un dibujo, lo estruja y lo tira.

MATT: A Freud no le hubiera gustado eso.

SALLY: No, lo hubiera vuelto loco.

MATT: Fue una tontería venir hasta aquí y tratar de hacerme pasar por uno de esos campesinos. ¿Alguien ha oído hablar de este Friedman? Tú no tienes la culpa. Ya no voy a ser Matt Friedman. Me voy a unir a la masa. Me voy a llamar ... August Hedegepeth. Me tomo un trago a escondidas. Un palillo entre mis dientes. No estoy limpiando mis lentes, estoy pescando truchas.

SALLY: Truchas arco iris.

MATT: ¡Caramba! sí, lo malo es que yo no sé pescar. Ni siquiera puedo quitarme los zapatos sin sentirme ridículo.

SALLY: Aquí la gente no se pasea descalza, sorbiendo tragos a escondidas. Al menos no los Hatfields ni los McCoys. Sólo andan descalzos los que no pueden comprarse zapatos, Matt ...yo ...

MATT: ¿Matt? ¿Quién es ese? Yo no te oí. Mi nombre es August. Llámame August.

SALLY: Creo que no voy a poder.

MATT: Ese es mi nombre desde ahora.

SALLY: Matt, tú ...

MATT: ¿Quién? ¿Mm? ¿Aa?

SALLY: *(Una pausa. Finalmente)* August ...

MATT: No me gusta. ¿Qué perfume es? ¿Qué te pusiste?

SALLY: No soy yo.

MATT: Huele.

SALLY: Madreselva.

MATT: ¿Es madreselva? Con razón le hacen canciones. ¿Florece de noche?

SALLY: No, no siempre. Florece de día, de noche, en cualquier momento.

MATT: Es maravilloso.

SALLY: Se ve que nunca tuviste que transplantarla.

MATT: ¿Conoces esa canción? *(Canta)* "Lindy, ¿sentiste el aroma de madreselva la otra noche? Tesoro, perfumaba tan dulce a la luz de la luna."

SALLY: No, seguramente la escuché, pero no la conozco

MATT: La tocó la banda de Lebanon el verano pasado. ¿Es una canción popular de Missouri?

SALLY: No, no sé. No conozco canciones de Missouri.

MATT: *(Canta)* "Oh, Dios, podría recostarme y morir, si fuera tan dulce como ella para tí." *(Directamente hacia ella, bajo y tratando de cantar bien)* "Oooooo-ooooo. Mi pequeña Lindy Lou ..."

SALLY: No me cantes, es ridículo. Y no me llamo Lindy Lou. Soy Sally Talley. *(Ambos sonríen)*

MATT: Ya lo sé, vine hasta aquí para hablarte de eso.

SALLY: Bueno, no voy a cambiar— *(Silencio sepulcral. Cuenta de quince)*

MATT: Oye, estás temblando ¿Estás bien? ¿Sally?

SALLY: No has dicho nada, ni lo digas.

MATT: Es lo que quiero decir.

SALLY: Bueno, no lo digas. Habla de tu socialismo, de tu trabajo o de otra cosa, como en tus cartas.

MATT: Yo no hablo de socialismo, ni de comunismo. hablo de sentido común. No me interesan los ismos. Cuando menos lo piensas empiezas a defender ismos como si fueran cosas tangibles. ¿De qué tienes miedo? ¿Por qué ...

SALLY: *(Cortándole)* ¿Y eso fue lo que enojó tanto a Buddy? ¿Y a Hortensia? ¿Hablar del sentido común?

MATT: No, tu hermano es un provocador. ¿Quieres cambiar de tema? Perfecto.

SALLY: ¿Un qué?

MATT: *(Bastante molesto)* ¡Un provocador! Un provocador. El provoca a la gente. Buddy piensa que si todos los obreros se pusieran en huelga pidiendo aumento de salarios, como están queriendo hacer en su fábrica, todo el país se pondría de rodillas. Es un orador muy poético.

SALLY: Bueno, él se pondría de rodillas, y él no está acostumbrado a esa posición, yo lo sé.

MATT: ¿De qué tienes miedo?

SALLY: Al menos la gente está trabajando ahora.

MATT: ¿Quieres hablar de economía? Yo te digo: Esta es mi vida. Esto es lo que yo quiero. Dí sí o no, ¿y tú quieres que hablemos de economía?

SALLY: ¿Es cierto que cuando termine la guerra va a haber huelgas?

MATT: *(Le lanza una mirada furibunda)* ¿Estás jugando, no?

SALLY: No sé lo que ...

MATT: Eres un amor. La gente está temblando de miedo: "Después de la guerra va a haber huelgas, seguro. Todos van a parar, desde el heladero hasta el lavacoches." Eso les hace creer que el sistema está funcionando.

SALLY: *(También atemorizada. Tratando de hacer otro comentario gracioso)* No quieren aceptarlo, pero yo creo que tienen miedo de lo que pueda pasar cuando regresen los muchachos.

MATT: *(Cada vez más enojado)* ¿No quieren aceptarlo? Me da mucho gusto escuchar eso. Demuestra humildad. La humildad es buena para el espíritu. En San Luis se acuestan temblando. Los titulares en los periódicos. Un empresario dijo que la guerra debía durar unos dos años más para que el país pudiera recuperarse.

SALLY: Ellos tienen miedo de que haya otra depresión.

MATT: ¿Quiénes?

SALLY: Ellos. Ellos. ¿Qué queremos decir cuando decimos ellos?

MATT: Un tipo que conozco dice, "La gente que dice *ellos*, es mentirosa."

SALLY: Lo ven como si todo se pudiera repetir otra vez: la depresión, el desempleo, fábricas cerradas, impuestos más altos.

MATT: No.

SALLY: ¿Qué quieres decir con no?

MATT: No, no va a pasar.

SALLY. Tú no puedes saberlo.

MATT: Hay muchas cosas que no sé. En cuanto a la gente soy totalmente ignorante. En cuestión de mujeres soy más que ignorante. En lo único en que soy experto es en el dinero. Soy una autoridad en impuestos. Las empresas me piden mi opinión en materia de tributación. Los que anuncian la depresión están ciegos y asustados.

SALLY: A ver, dime ¿por qué tendría que ser diferente ahora?

MATT: ¿Tienes miedo? ¿De lo que puede pasar?

SALLY: Sí. Era muy triste. Los vagabundos llegaban por la puerta de servicio, en grupos de cuatro y cinco, todos los días. Buscando trabajo y teniendo que aceptar limosnas.

MATT: Esto es otra cosa. No va a ser igual. El mismo Roosevelt se va a poner a repartir paletas.

SALLY: No sé por qué te pones así. Todo lo que yo ...

MATT: ¿Cuánto dinero tienes?

SALLY: ¿Qué?

MATT: (*Furioso*) Tú eres una persona promedio en un trabajo menos que promedio. Has estado trabajando solamente dos y medio, tres años. ¿Cuánto dinero ahorraste? No tienes nada en que gastar; lo pusiste en una cuenta de ahorros, compras bonos para salvar el capitalismo, perdón, la democracia —este—a— libertad de expresión, ¿no te horrorizaba expresarte? —¿cuánto ahorraste?

SALLY: ¿Hay algo de malo en eso? No voy a permitir que me hables ..

MATT: Olvidalo. ¿Cuánto?

SALLY: (*Pausa corta*) Yo sé muy bien cuánto he ahorrado. Eso es lo que me molesta. El dinero me vuelve avara y culpable al mismo tiempo.



MATT: Entonces, ¿cuánto?

SALLY: La mitad de mi cheque cada semana durante tres años. Gano treinta dólares a la semana.

MATT: ¡Dos mil trescientos cuarenta dólares!

SALLY: Un poco menos. Dos mil doscientos

MATT: Multiplícalo por ciento veinte millones de personas.

SALLY: Tú eres el matemático. ¿Cuánto da?

MATT: Mucho dinero. Una cantidad que nadie tenía antes de la guerra. Quemando las manos de todo el mundo. ¿Cuánta gente ha comprado bonos de guerra? ¡Ochenta y cinco millones! ¿Cuánto dinero han depositado en cuentas de ahorro? ¡Ciento treinta mil millones de dólares! Listos para gastar y construir y trabajar. ¡Se acabó el show! Fin de la demostración financiera. Vamos al grano. ¿Por qué vine? Tú no vas a ser sincera conmigo.

SALLY: ¿Sincera acerca de qué?

MATT: De ti, de mí, acerca de Sally y Matt. ¿Tú crees que quiero sentarme para hablar de finanzas? Qué pasará después de la guerra. ¿Por qué tiene que haber un después de la guerra?

SALLY: Yo estaba siendo totalmente honesta contigo.

MATT: Totalmente honesta y totalmente evasiva. Totalmente misteriosa y totalmente aterrorizada. (*Bogart*) "¿Sabes una cosa nena? Ustedes las hembras, son todas iguales. Gallinas. Se les siente el miedo kilómetros a la redonda."

SALLY: ¿Se supone que es Cagney?

MATT: (*Agobiado*) ¡Ay, no, Dios mío! ¡Cagney! Es el mismo Bogart. No puedes captar un halago.

SALLY: Así que todas somos miedosas. ¿Conoces a tantas mujeres para hablar así?

MATT: Ah, qué lío. ¿Y ahora qué? ¿Te vas a poner celosa y posesiva por algo que ni siquiera te interesa? No. No conozco a las mujeres. A nadie le había comentado lo que te dije, por lo mismo que tú, porque tenemos miedo de que si alguna vez dejamos que nos rompan –Parece que de verdad las personas se consideran huevos. Tienen miedo de ser...¿quién es el hombre-huevo, todos los caballos del rey y ..

SALLY: Humpty Dumpty.

MATT: Todos tenemos el complejo de Humpty Dumpty. Y aquí está mi gran oportunidad. Te vengo a decir que por primera vez en mi vida estoy enamorado de una muchacha que ve el mundo exactamente igual que yo. Y te digo, Sally, lo siento, yo no voy a ser padre, pero si aún nos queda vida por delante, ¿me aceptas o no? Tú chillas y gritas como si fuera lo último, patealeas , tú –ah, respiras rápido, ¿cómo le llamas, cuando respiras rápido adentro y afuera, adentro y afuera?

SALLY: Hiperventilar.

MATT: Tú hiperventilas y me dices, Matthew, habla de finanzas. (*Suspira*) Ay Dios, ay Dios.

SALLY: (*Una pausa larga*) Vamos a la carretera. Te voy a conseguir un poco de gasolina. Yo misma voy a entrar al patio.

MATT: Al coche no le falta gasolina.

SALLY: (*Pausa corta*) ¿Qué le falta?

MATT: ¡Esperanza! Al coche le falta esperanza. Está en perfectas condiciones. Giro la llave, avanza; apago el motor, se detiene. Apagué el motor. Yo no dije que le faltaba gasolina. Dije que para funcionar necesitaba gasolina. Tú dedujiste que no tenía gasolina. (*Pausa*) Allá arriba yo no le hablaba de ismos a Buddy, le estaba contando del verano pasado, cuando estuvimos aquí en el embarcadero.

SALLY: ¡No, Dios mío! ¡Ah!

MATT: Oye, tranquila, vas a inteferir en su radionovela.

SALLY: ¡No debiste!

MATT: Nos van a arrestar a los dos. ¡Shhhh! Te van a oír allá en el parque. ¿Quieres escuchar a la banda en el kiosko del Cantor? ¿Para no desperdiciár la noche?

SALLY: No debiste hacerlo.

MATT: Van a empezar al rato. Podemos ver los fuegos artificiales.

SALLY: No va a haber fuegos artificiales; puedes oír a la banda desde aquí. Matt, ¡tú no sabes lo mal pensados que son Buddy y Hortensia! ¡De veras!

MATT: ¿Me quieres tomar el pelo? No creo que tu padre te deje dormir bajo su techo después que se lo cuente Buddy. Tu tía me dijo que era casi seguro que te echarían de la casa. Hasta pensamos que te iban a rapar.

SALLY: ¿Mi tía Lottie te contó todo eso?

MATT: Ella me dijo que querías salir de la casa cuanto antes, pero que no tenías mucho valor. Es una estrategia muy astuta.

SALLY: ¿Le contaste lo del verano pasado?

MATT: No, ella me lo contó. Tú se lo contaste a Raquel, Raquel a su prima Rosa, Rosa a tu tía Charlotte.

SALLY: Las voy a colgar. A todas.

MATT: ¿Has entendido todo lo que te dije?

SALLY: ¿Qué? Ay, Matt, ya te lo dije, olvídate de eso.

MATT: Eres difícil. Eres terca.

SALLY: Bueno, ahora no puedo pensar en eso.

MATT: Creo que es mejor que lo hagas.

SALLY: No hay adonde ir, Matt, sino ya estaría lejos de aquí.

MATT: Hay un hospital en San Luis El Santa Ana. El Santa Ana de San Luis Donde puedes trabajar. Están pidiendo ayuda a gritos.

SALLY: Está muy lejos.

MATT: Bueno, da la casualidad que mi departamento está magníficamente ubicado, a cuatro cuadras de allí.

SALLY: ¿Hay lugar para tres auxiliares de enfermería?

MATT: Retiro la oferta. ¿Te gusta San Luis?. Los Cafés, no los viste. Los Cardenales van muy bien. Podemos ir al juego, ver a los hermanos Cooper.

SALLY: Matt, ya sabes que no me gusta que hables así.

MATT: Ya lo sé. Creo que yo busco otra cosa. Tú no me tienes miedo. En este momento, ¿tienes miedo de mí en este instante?

SALLY: Nunca te he tenido miedo.

MATT: Olvida todo lo que te dije. Yo no canté "Lindy Lou" ni pedí a Sally que se casara conmigo. Sally no dijo, no cantes. Somos dos amigos que platican, mirando el río con los árboles negros caídos y la luna temblorosa en el agua. *(Dándose cuenta de repente)* ¡Oye! No se ven los colores. A la luz de la luna. Qué fraude. No se pueden distinguir. Mira cómo te ves.

SALLY: *(Lo mira)* Un poco.

MATT: Podrías tener ojos azules. Es increíble cómo no puedes reconocer las cosas que siempre has visto. Bueno. Ahora te pregunto. ¿Por qué dijo tu tía, "Hay algo que ud. no sabe, Matt, y es algo que únicamente Sally puede decírselo"?

SALLY: Fue hace mucho tiempo.

MATT: Tienes treinta y un años. ¿Hace cuánto ...

SALLY: Era otra vida, la verdad es que ...

MATT: ¿Pero qué pasó en esa otra vida?

SALLY: Para empezar, tuve un desengaño amoroso. Fue hace mucho tiempo. Yo era otra persona.

MATT: No, no te creo eso del desengaño amoroso.

SALLY: Más que nada fue un convenio financiero.

MATT: Ah, bueno. Desengaño en un convenio financiero, perfecto.

SALLY: Estaba comprometida con Harley Campbell, su padre era dueño de ...

MATT: No puede ser.

SALLY: Ni siquiera sabes quién es.

MATT: Lo conocí allá en la casa. Él era el que andaba diciendo, "Eso, Buddy. Así, Buddy."

SALLY: Bueno, él era muy bien parecido.

MATT: Eso tampoco te lo creo.

SALLY: *(No muy entusiasta, abstraída, pero éste es un recuerdo desagradable)* Jugaba de base en el equipo de básquetbol; yo dirigía la porra. Crecimos juntos. Las dos familias más ricas del pueblo. Los niños dorados. Papá era dueño de la cuarta parte de la fábrica de ropa; el padre de Harley tenía un tercio. Esas dos grandes familias iban a unirse en una fábrica feliz. Nosotros siempre paseábamos por la planta tomados de la mano, saludando a todas las muchachas; ellas nos querían. Cuando los obreros querían hablar acerca de sus demandas, papá nos llevaba a la reunión, arriba de la plataforma. Todos aplaudían.

MATT: La juventud, la belleza.

SALLY: El dinero. "Aquí los tienen, muchachos. El futuro de la nación. ¿Los quieren o los quieren? Ahora a trabajar". Hasta ahora no tienen un sindicato

MATT: ¿Entonces, cómo está eso de que Sally tuvo un desengaño amoroso?

SALLY: Todo se volvió una formalidad. Vino la depresión. Tal vez ya no lucíamos tan dorados. La fábrica casi cerró.

MATT: Ya sé que vino la depresión. Pero entonces, ¿cómo fue que Sally tuvo un desengaño amoroso?

SALLY: *(Con alguna dificultad)* Estuve enferma mucho tiempo. Enfermé de tuberculosis y falté a la escuela. Me gradué un año después que Harley. Fue una buena excusa para alejarnos. *(Con más soñolencia)* Luego él se fue a Princeton, se comprometió con una muchacha de Nueva Jersey, luego su padre se suicidó.

MATT: ¿Porque su hijo estaba comprometido con una muchacha de Nueva Jersey?

SALLY: Porque para entonces ya era 1931. Estaba endeudado. Creyó que iba a perder la fábrica. No sabía vivir pobre.

MATT: ¿Y?

SALLY: Harley dejó la escuela, Buddy, Harley y papá se pusieron a trabajar en la fábrica, para salvarla. Ahora les va bastante bien.

MATT: Claro. Un contrato del gobierno para hacer uniformes militares. ¿Y?

SALLY: La esposa de Harley lo dejó hace ocho años; después él se casó con una muchacha de Rogersville.

MATT: *(La observa por un momento)* Así que ésa es la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad, conste que lo dijiste, ¿eh?

SALLY: Sí.

MATT: Qué simpática eres. *(Pausa)* Creo que mejor voy por la gasolina, ¿no?

SALLY: No te quedaste sin gasolina.

MATT: Sí. Tal vez sí. Tal vez te dije una mentira.

SALLY: Bueno. Si es lo que hace falta.

MATT: ¿Sabes lo que estoy pensando? ¿Ahí en el canal nueve? Que, a pesar de todo, Sally podría no ser la que yo pensé que era.

SALLY: Puede que no sea.

MATT: Puede que no sea. Puede ser que no. Esa no es la respuesta para un misterio. ¿Cómo fue que esta muchacha dorada se convirtió en una molestia para su familia? ¿En una solterona radical que despiden de la escuela de catecismo? ¿Por qué te podría abandonar este agradable Harley, después de una enfermedad tan romántica y tan larga? Mira, yo soy una persona lógica. Debo tenerlo todo ordenado, como en una lista, y lo que me dices es ilógico..

SALLY: Obviamente su familia no quería que se casara conmigo.

MATT: ¿Pensaban que no lo merecías?

SALLY: Por favor. *(En cuanto ella comienza a adelantarse hacia la puerta, él extiende un brazo y la toma por la muñeca. La banda, a lo lejos, toca unas fanfarrias)*

MATT: ¿Qué?

SALLY: Suéltame ¡sí?

MATT: El Sr. Campbell estaba endeudado y tenía miedo de verse acosado por sus acreedores, pero ¿sólo porque la hija del rico socio se enferma de tuberculosis se cancela la boda?

SALLY: No lo sé.

MATT: Ese es tu tema. ¿No que Harley era el muchacho más rico del pueblo?

SALLY: Sí.

MATT: Y Sally la chica más rica de la región. Era la boda de la década. Por esa unión iban a repicar las campanas.

SALLY: Ya ves, no fue así.

MATT: Cuando llega la depresión, las familias ricas deben compartir sus recursos.

SALLY: Ellos no lo veían así.

MATT: Los Campbell son una numerosa familia de Missouri, ¿no? ¿Quince pequeños Campbell?

SALLY: No.

MATT: No. ¿Solamente Harley, dos hermanos y una hermana?



SALLY: No.

MATT: ¿Sólo Harley y su hermano?

SALLY: Harley y su hermana.

MATT: Harley fue el único hijo de una notable familia del condado Laclede.

SALLY: Sí.

MATT: ¿Entonces, por qué no querían que su único hijo se casara con la líder de las porristas, con la popular y bella muchacha Talley, con la que había sostenido una firme relación durante tres años?

SALLY: Ellos no me querían.

MATT: ¿Te frecuentó todo ese tiempo a pesar de todo?

SALLY: No, no estaba tan loco.

MATT: No, porque Harley era un muchacho obediente.

SALLY: Sí.

MATT: Pero de hecho no te graduaste con Harley. Te retrasaste todo un año.

SALLY: Me estás lastimando, Matt.

MATT: Tú estás jalando, yo no *(La suelta, pero aún se interpone en su camino)* ¿Por qué no eras la indicada para Harley?

SALLY: Enfermé.

MATT: De tuberculosis, y te fuiste para Arizona, donde pasaste el resto de tus días.

SALLY: No.

MATT: Le contagiaste la enfermedad a su único hijo, que se fue a Arizona, donde nunca más se supo de él.

SALLY: La tuberculosis no fue grave, fueron otras circunstancias que me obligaron a dejar la escuela.

MATT: Hubo complicaciones. Sally quedó con horribles cicatrices y nadie quiso saber más de ella.

SALLY: Algo así.

MATT: A este hijo único le repugnaba mirarte.

SALLY: No, Matt. Yo estuve en el hospital un mes. Tuve fiebre.

MATT: Este Harley tiene un temor morboso a los hospitales. Al que le está subiendo la fiebre es a mí.

SALLY: Ellos no querían la boda.

MATT: Pero tu padre insistía.

SALLY: No, él tampoco.

MATT: Como estabas pálida y demacrada, el traje de novia no te iba a quedar bien.

SALLY: Matt.

MATT: Eras una vampiresa y una ramera, y habrías arruinado la reputación de esa distinguida familia. ¿Eso fue lo que pasó?

SALLY: Él era el heredero. ¡Tenía que preservar el apellido de la familia!

MATT: Y tú eras una irresponsable; una cleptómana incontrolable y no podían confiarte el dinero de la familia.

SALLY: ¡Estaba enferma! Tenía fiebre.

MATT: Delirabas y estabas ebria, y ninguna familia permitiría que una mujer así se case con su único hijo.

SALLY: *(Trata de esquivarlo y huir)* Estuve enferma un año.

MATT: *(La sujeta nuevamente)* Tú no estabas enferma. Te fuiste. ¿Por qué te fuiste?

SALLY: Estuve en casa.

MATT: *(Haciendo que ella camine)* ¿Por qué estuviste en tu casa un año?

SALLY: Tuve una fiebre.

MATT: No. Fue porque te habían deshonrado.

SALLY: Tuve una infección pélvica.

MATT: ¿Eso le dijiste a todos?

SALLY: No sabían lo que tenía.

MATT: ¿Por qué te escondías en tu casa?

SALLY: ¡No podían bajarme la fiebre!

MATT: ¿Por qué te escondías?

SALLY: *(Golpeándolo)* No podían quitarme la fiebre. Cuando se pudo ya no tenía importancia.

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

MATT: ¿Qué ocultabas ...

SALLY: ¡Porque me había comido las entrañas! Ya no podría tener hijos. ¡No puedo tener hijos! Déjame. *(Se separa, llorando, tropieza con algo, se sienta)*

MATT: ¿Qué?

SALLY: No podría tener hijos.

MATT: Sally, yo estoy aquí, tranquila. Ya pasó.

SALLY. Vete. Vete.

MATT: *(Sentándose a su lado)* No lo sabía. Pensé que habías tenido un niño.

SALLY: No tuve un niño. No hubo escándalo. El consorcio ya no me necesitaba.

MATT: Tranquila. Tranquila.

SALLY: Ah, ya basta. Eso es lo que les digo a los muchachos. Tranquilo. Sólo que ellos se están muriendo con la sangre infectada. No me consueles. Estoy bien. Ni modo. Suéltame.

MATT: Pensé que habías tenido un niño de otra persona. Eres tan loca.

SALLY: Ojalá lo hubiera tenido.

MATT: ¿Fue por lo de la tuberculosis?

SALLY: *(Lo mira por varios segundos. Luego, ya sin sollozos)* La infección bajó hasta las trompas de falopio; pasa con frecuencia en las mujeres. Así que ya no iba a haber un heredero del imperio de la ropa. *(A punto de reír)* Fue todo un espectáculo. Todos vinieron al hospital. Todos decían que no importaba. Cuando Harley se graduó, los Campbell ya no hablaban con los Talley. Y papá me veía como si fuera una hamaca rota. Era una perspectiva muy interesante.

MATT: ¿Creíste que tu tía me dijo que no podías tener hijos y que yo te estaba inventando mi historia sólo para fastidiarte?

SALLY: Quizás.

MATT: (*Hacia el cielo*) ¡Huevos! ¡Huevos! ¡Huevos! ¡Huevos! Somos tan cobardes. Pero todavía hay esperanza. Te pusiste un lindo vestido para trabajar --¿Les dijiste a las enfermeras que venía a verte?

SALLY: ¡No!

MATT: Y mírame a mí. Durante cinco años he usado la misma corbata para ir a trabajar. Es una cuestión de principios no usar otra corbata. Me compro una nueva para ver a Sally. Ya ves cómo empieza a corromperse un principio.

SALLY: No tengo nada que ver con eso.

MATT: A propósito. ¿Ese vestido es nuevo? No te lo había visto.

SALLY: Sí. No es la gran cosa.

MATT: ¡Es grandioso! ¡Es lo máximo en novedad! ¡Magnífico!

SALLY: Ni siquiera dijiste si te gustaba.

MATT: Me gusta. Me fascina el vestido. (*Pausa*) Estuve pensando todo este invierno en San Luis, terriblemente confundido. No es que haya sido feliz o no, el hecho es que no había pensado en que *podía* ser feliz. (*Pausa corta*) Pero en este invierno me sentí terriblemente infeliz y *sabía* que era infeliz. Estaba perdido por una muchacha pero no podía darle la vida que seguramente ella esperaba, con una familia, muchos niños. (*Pausa. Tomando su mano*) ¿Sabes lo que pasó? Algún ángel travieso miró abajo y nos vio separados por cuatrocientos kilómetros, y dijo, "¿Qué tal si les echo una mano? Enviemos a Matt de vacaciones a Lebanon".

SALLY: ¿Crees en los ángeles?

MATT: Ahora sí, ciegamente. Podría llamarse Lottie Talley, tal vez. (Pausa) Nos perdimos tu banda militar.

SALLY: Tocan hasta muy tarde.

MATT: (Pausa) Entonces. Esta noche vamos a la ciudad. Dejamos el carro aquí ...

SALLY: Ya, Matt, es ridículo estar hablando así; ya no somos niños.

MATT: Entonces. Esta noche vamos a la ciudad. Dejamos el carro en el pueblo y tomamos el autobús de medianoche.

SALLY: (Pausa) Voy a estar lista en una semana, más o menos.

MATT: (Pausa) Yo te voy a esperar aquí en Lebanon, en el hotel.

SALLY: Mañana tienes que trabajar

MATT: ¿Y qué?

SALLY: (Pausa) Nos vamos esta noche. *(Se besan. A lo lejos, la banda irrumpe con una suave pero alegre y cadenciosa versión de "Lindy Lou." Rien)*

MATT: "Lindy Lou." (Pausa. *Están sentados, tomados de las manos, completamente relajados. Matt mira alrededor*) Vives en un lugar tan bello. Un hermoso paisaje. ¿Lo vas a extrañar?

SALLY: Sí.

MATT: Yo también. Vamos a regresar una vez al año, para no olvidarlo.

SALLY: Muy bien.

MATT: *(La observa durante un buen rato, luego se vuelve al auditorio)* Y entonces, a buen fin no hay mal ... *(Saca su reloj, muestra la hora a Sally, luego al auditorio)* ... justo a tiempo. Buenas noches. *(Se abrazan)*

*La canción continúa mientras las luces se apagan.*

### *Talley's Folly* y el humorismo de Lanford Wilson

Uno de los rasgos característicos en la creatividad de Lanford Wilson es su constante búsqueda de nuevas posibilidades de expresión artística. Esta inquietud, que se manifiesta desde su juventud en el dibujo y en la elaboración de cuentos, nos da una pauta para comprender su actividad en el campo teatral. Como elemento fundamental del movimiento Off-Off Broadway a través de la Circle Repertory Co., ha conocido el valor y la trascendencia que puede tener una idea propia, enriquecida por la imaginación y llevada a la práctica. En general su obra se interesa por el encuentro con el hombre y su circunstancia, y por la descripción de su experiencia. La presencia de Wilson en el teatro norteamericano –desde la década de los sesenta– se consolida con cada nuevo hallazgo, con cada nueva visión orientada hacia el logro de una estética profundamente entrelazada con la naturaleza humana.

El arte de Lanford Wilson tiene como fuente este continuo descubrir y mostrar generosamente lo descubierto. Pero revela también una disposición anímica especial, que se traduce en una actitud franca de aceptación y de regocijo por cada encuentro, en un sentido del humor aparentemente trivial, pero comprometido en mostrar lo trascendente de una experiencia.

Dice Jorge Luis Borges que el único modo de ver las cosas en serio es tratando de que todo sea una broma (cf. Borges y Ferrari, 1992, 42); una opinión que puede aplicarse con justicia a la posición que Wilson asume con respecto a los temas que trata, muchos de los cuales son el reflejo de su propia experiencia en sus inicios como dramaturgo en Nueva York:

I think a lot of us were trained like gardeners –by doing. At the Caffè Cino we had to do everything ourselves –sets, lights. We had to get the actors, we had to get replacements when the actors got jobs, we had to act ourselves when the replacements got jobs. It spoiled us incredibly because we thought we were always



going to get everything. It was great fun and an enormous amount of work [...] But we had no idea that we were serving an apprenticeship(en Savran, 1988, 312).

Analizar la faceta humorística de Lanford Wilson es el objetivo del presente ensayo, que toma como referencia y material de estudio a *Talley's Folly* (parte de una trilogía junto con *5th of July* y *Talley & Son*). Al igual que otras obras en las que describe la vida de los pequeños centros urbanos, *Talley's Folly* le sirve a Wilson para exponer sus ideas acerca de los Estados Unidos, de la nación que él conoció en su niñez y juventud. Desde esa perspectiva, es indispensable una aproximación al humor.

#### La persistencia del humor en la literatura.

Elemento característico de su visión artística y producto de su propia naturaleza, el humor de Wilson se percibe en una atmósfera cuidadosamente estructurada en el diálogo rico en sutilezas y espontaneidad, donde sin embargo resalta siempre la inquietante censura de su sociedad y del individuo que la conforma. Pero el ámbito del humor es bastante amplio y obliga en principio a un intento de comprensión general de sus características esenciales, sobre todo en el ámbito literario, para después visualizarlo en el teatro y sus distintas manifestaciones, y finalmente enfocar la atención en *Talley's Folly*, una puerta hacia el universo humorístico de su autor.

Humor, comicidad, risa, son términos que provocan cierta confusión. Filósofos e intelectuales han buscado definiciones para cada uno de ellos y no han logrado llegar a un consenso. Las divergencias son de distinta naturaleza; sin embargo, es en el campo literario donde siempre ha existido una tendencia a considerar al humorismo como una categoría más elevada e intelectual de lo cómico –visto más bien como material de bufones o payasos. Pero los esfuerzos por mantener o fomentar esta idea de la gravedad del humor al parecer únicamente han acrecentado los equívocos y las imprecisiones sobre el tema. Lo cierto es que

los grandes humoristas generalmente se muestran incapaces de dominar esa chispa especial que van derramando a su paso, muy a pesar tal vez de las intenciones de solemnidad que abriguen internamente. El miedo del humorista a ser rebajado en su estatus intelectual parece un sentimiento bastante extendido; es el que se muestra, por ejemplo, en Mark Twain, cuando se confiesa con un colega, ante la posibilidad de ver demeritada su labor frente al público.

También a Mark Twain le acometía a veces esa sensación de inferioridad de que nos habla el humorista gallego [Fernández Flórez]. George Washington Cable, el humorista de Nueva Orleans que alternó con Mark Twain en una gira de conferencias, cuenta que cierta noche, y mientras a él le llegaba el turno de intervenir, permaneció entre telones oyendo “cómo las oleadas de risas se encrespaban, se abalanzaban y rompían una y otra vez contra las candilejas”. Parecióle que Mark Twain se engallaba con aquel éxito. Pero al regresar en coche al hotel, Mark Twain le confesó: “Mire usted, Cable, me estoy degradando. Me dejo llevar y me estoy convirtiendo en un simple histrión. Es algo espantoso. No puedo aguantarlo más.” (en Mark Twain Novelas completas y ensayos, 1972, 72).

Palabras que parecen una copia de lo que dice George Bernard Shaw, no obstante toda la filosofía que encierran sus obras, con respecto a su experiencia como escritor:

Mi humorismo –le confesó a Archibald Henderson– me ha impedido convertirme realmente en un gran autor. Por desgracia es una tentación de risa que me asalta de repente. Justo cuando de veras me estoy levantando a las alturas de mi poder, ya a punto de alcanzar lo grandioso y trágico me sale una broma absurda y no puedo resistir el anticlímax. No negaré que llevo en mí a un autor trágico y a un payaso; y el payaso me hace brincar del modo más espantoso (en Anderson, 1977, 112).

La simple pretensión de hacer reír puede caber perfectamente en el campo del humorismo, como caben también obras universales como el Quijote, por ejemplo. Lo cómico y lo humorístico comparten el mismo espacio en la literatura; no se puede negar el humor en obras de escritores de la Grecia clásica, cuyos estudiosos, antes de tener conocimiento de esta palabra, no tenían por ello dificultad en usar el término cómico u otros como festivo, gracioso, etc., para designar lo que ahora puede llamarse humorístico. El desplazamiento y la absorción

que ha hecho el término humor con respecto a otros anteriores quedan demostrados en las expresiones de Pío Baroja, cuando se refiere a la elaboración y a los efectos del humor y la comicidad:

Es indudable que allí donde hay un plano de seriedad, de respetabilidad, hay otro plano de risa y de burla. Lo trágico, lo épico, se alojan en el primer plano, lo cómico en el segundo. El humorista salta constantemente de un lado a otro y llega a confundir a los dos; de aquí que el humorismo pueda definirse como lo cómico serio, lo trivial trascendental, la risa triste filosófica y cósmica. Esta mezcla cómico-romántica, cómico-patética, cómico-trágica, da un gusto agríndice, que es el sabor de las obras de humor (en Pina, 1957, 17).

Pero las diferencias en cuanto a la intelectualidad o seriedad del humor persisten; y no faltan quienes sostienen, como el escritor español Ramón Gómez de la Serna, que el chiste, el retruécano o la tomadura de pelo, para citar algunos ejemplos, no pertenecen al campo del humorismo, de “la humorística verdadera” que “permite el fervor por las grandes ideas y los grandes sentimientos”; pero, cuando Gómez de la Serna dice que el chiste es “humorismo que se arrastra”, lo acepta implícitamente como tal –quizás para formar parte de un género como el humor negro u otras clases de humor (cf. Pina, 1957, 15, 16, 17). Parece mucho más práctico aceptar una ampliación del campo humorístico, que abarque todas las expresiones de lo cómico –de lo sofisticado y serio a lo más trivial y chusco–, y convenir con Amando Lázaro Ros, quien en su amplia introducción al humorismo de Mark Twain, y enfrentado precisamente a estos problemas de diferenciación del humor, dice:

Hemos visto que Mark Twain no establece diferencias entre el *humour*, el *joke* y el *fun*. Los diarios y revistas norteamericanos en que publicó sus trabajos antes que apareciesen en libros, los incluían en la clasificación general de *comic copy*, es decir material cómico, festivo. De modo pues que todo es uno y lo mismo, a pesar de que los vergonzantes de la profesión de hacer reír, los que hacen reír y son además notables escritores, novelistas, etcétera, quieran establecer una línea divisoria y le busquen al gato del humorismo ese quinto pie de lo trascendental (en Mark Twain. Novelas completas y ensayos, 1972, 76).

El humor es una forma de comunicación única, desde el momento en que su acción produce una respuesta fisiológica claramente predecible: la risa en sus diversos grados y manifestaciones. La estimulación a través del humor es sumamente compleja; ha sido estudiada por teorías que tratan de explicar sus particularidades, a partir de nociones psicológicas acerca del comportamiento humano en sociedad. Algunas sostienen que lo cómico se produce cuando el individuo se siente superior en algún grado frente a otros individuos, ideas, instituciones políticas o cualquier cosa que se proclame digna de respeto o reverencia. Su relación con factores emocionales, como la agresión o el recelo, es estrecha y explica, en un extremo, el chiste de mal gusto, y en el otro, la sátira –que nace de la indignación ante la injusticia. Las diferencias entre lo normal y lo anormal, lo aceptable y rechazable de los individuos, han sido desde la antigüedad factores originadores de lo cómico, que desde esta perspectiva puede verse como una función correctiva de la sociedad hacia sus componentes. Bergson dice que “la risa es verdaderamente una especie de novatada social”(cf. Bergson, 1995, 113) y que lo sentimental no cabe en la risa; que por unos instantes hay que olvidar el afecto o callar la piedad: “En una sociedad de puras inteligencias ya no se lloraría; pero quizás se seguiría riendo aún [...]” (id., 15).

Pero hay que considerar también al humor cuyo elemento esencial es el placer intelectual que producen los juegos de palabras y de ideas, o el descubrimiento de conexiones inesperadas entre ambas. En este punto el concepto de la “expectativa frustrada”, formulado por Immanuel Kant, sugiere que el humor consiste en la violenta disolución de una actitud emocional, originada por la fusión de dos ideas totalmente dispares (el efecto cómico es proporcional a la disparidad y fusión de aquéllas). De esta manera, el humor señalaría lo inapropiado dentro de lo apropiado, generando estereotipos que son el blanco del humorista.

Las exigencias de tipo social, regularmente cuestionadas por el humor, dan la pauta para considerarlo como un medio de alivio de las restricciones que imponen al individuo. El hombre

busca desligarse, aunque sólo sea momentáneamente, de las tensiones que implican su acomodo a las normas vigentes en su medio social. Así, los reprimidos impulsos sexuales o maliciosos, por ejemplo, pueden expresarse en forma de chistes indecentes o en la preferencia por personajes que ignoran las convenciones morales. También entran en este esquema los sin sentido, un respiro ante las presiones que impone la razón.

Al humor hay que estudiarlo y explicarlo desde distintas perspectivas. Ninguna teoría puede abarcar todas sus manifestaciones, aunque entre todas se puede establecer una base para profundizar en su conocimiento.

En cuanto a las técnicas y estilos del humor, los aspectos a considerar serían la originalidad, por la que percibimos lo sorprendente o inesperado, elemento esencial del humor; el énfasis, que es una especie de sustituto de la originalidad (cuyo elemento principal es la repetición de las situaciones), donde la exageración y la simplificación son los mecanismos más utilizados; y la economía, que se da en las formas más altas de humor; y que básicamente se manifiesta en el uso de señales implícitas en lugar de exposiciones claras.

### El humor en escena.

En la historia del teatro, la presencia del humor ha sido constante, desde las comedias griegas y latinas hasta la "belle époque" del teatro francés y el teatro actual. En el teatro de los Estados Unidos en especial, al decir del crítico Eric Bentley, el humor tiene una importancia tal que muchas obras, que aparentemente tienen un tema profundo, ceden ante un sentido y calidad humorísticos que lo opacan, y llegan a constituirse en lo mejor de lo que normalmente no se considera comedia (cf. The American Theater, 1967, 63). Más aún, el adecuado uso del humor puede evitar en muchas obras un exagerado sentimentalismo. Su papel trasciende su propio ámbito, a tal punto que cuando los argumentos de otra índole fracasan en una obra, el humor permanece.

En todos los géneros teatrales, el tono es el resultado que capta el espectador, como una atmósfera que se crea a través de la conjugación de la anécdota, el carácter y el lenguaje, elementos de la estructura dramática. Esta percepción hace posible distinguir los géneros, de modo que se puede hablar, por ejemplo, del tono trágico, cómico o melodramático, que predomina en una obra determinada y le otorga características singulares.

Exceptuando quizás a la tragedia, que generalmente se presenta con una máscara luctuosa y dolorida (cf. Bentley, 1992, 253), el humor se manifiesta con muchas posibilidades en los demás géneros, donde el carácter, la anécdota y el lenguaje están mejor diseñados para darle cabida, e incluso gran participación, unas veces en las formas elevadas del teatro, como la comedia o la pieza, y otras sirviendo al melodrama o a la farsa, que representan su contraparte en el universo teatral.

El tema de los géneros sirve para encontrar un punto de partida. Al humor en *Talley's Folly* hay que estudiarlo en los detalles, pero también darle un marco adecuado y señalar las características que comparte con los géneros tradicionales.

*Talley's Folly*, a pesar del humor que contiene, no es estrictamente una comedia. No existe el castigo por medio del ridículo. Lanford Wilson no habla por la sociedad, habla por el individuo que forma parte de esa sociedad; en cierta medida invierte los papeles de la comedia y reprocha a la sociedad, mostrando el estado de opresión del individuo. Asume un tono serio con la seriedad que nace de la tragedia humana; su intención moralizante se reafirma en la comicidad, que surge con la conciencia de lo incomprensible y absurda que puede llegar a ser una sociedad. Sin embargo, este acento tragicómico no llega a expresarse en el humor agresivo, tendencioso y cruel de la farsa, y menos aún del que se presenta en el melodrama, donde los personajes se resignan a aceptar los valores de su entorno social y a sobrevivir con ellos.

Los personajes de *Talley's Folly* reflejan características de la pieza, cuando se sienten en la necesidad de abrirse, examinarse y cambiar (es reveladora la intención manifestada por Wilson de realizar una obra al estilo de Chejov, considerado el padre de este género). Al igual que en

la pieza, en *Talley's Folly* cuentan los detalles, hasta el punto en que lo cotidiano y trivial que el espectador observa al inicio adquiere hacia el final proporciones mucho mayores, mientras los personajes crecen en el afán de no claudicar ante la vida.

### El humorismo en *Talley's Folly*.

Lanford Wilson se descubre a sí mismo como autor en circunstancias muy especiales, y asume el hecho de una forma muy particular; la pauta para comprender el humor en *Talley's Folly* parece estar en la remembranza de aquel momento:

On lunch hours I wrote story after story and sent them out to magazines. I had rejections slips from the best magazines in the country. One day I came up with an idea and I thought, "That's not a story, that's a play." So I started writing it as a play and within two pages I said, "Oh, I am a playwright." It was just as easy as that (en Savran, 1988, 308).

Wilson escribe con el lenguaje del hombre común y con la profundidad de la poesía (tendencia que la crítica ha asociado con su falta de resolución dramática; cf. Herman, 1987, 228), que en el escenario se muestra como una doble visión de la naturaleza humana y de su irónica existencia. *Talley's Folly* nace como un intento de Wilson por identificarse con una época de su vida, y también como una respuesta a su inquietud de realizar una obra "bien hecha", con la calidad de las obras de Chejov o de Ibsen, dramaturgos que él admiraba. Particularmente destacan en ella un lirismo y una musicalidad —expresamente mencionados por Matt cuando anticipa los derroteros del drama: "esto va a ser un vals, un-dos-tres, un-dos-tres, una historia romántica de principio a fin" (p. 21)<sup>1</sup>— característicos en Chejov. De éste Sophie

<sup>1</sup> Las versiones en español corresponden a la traducción que forma parte del presente trabajo.

Laffitte nos dice que sus dramas “proceden de una especie de virtud encantadora que se aproxima más a la poesía y a la música que al conjunto arquitectónico que lleva por nombre [...] drama o tragedia” (en Laffitte, 1972, 15). En general Wilson toma estos elementos y los hace suyos en *Talley's Folly*, situándolos en una atmósfera cálida donde el humor es componente esencial, porque impone un toque de humanidad, quizá de fragilidad, a sus personajes, y despierta hacia ellos simpatías y compasión a la vez que se entremezcla y juguetea en los momentos de tensión.

La crítica teatral ha destacado el papel del humor en *Talley's Folly*, calificándola de divertida, graciosa, esencialmente humana. En un pasaje de la obra, Matt se dirige a Sally: “...pueden decir que yo estaba enamorado de ti, o que tal vez tú podrías estar enamorada de mí, y no habría por qué alarmarse.” (p. 45). Es la forma de ver las cosas que predomina en toda la obra; una posición que se va reforzando a medida que avanza la historia, con la reiterada idea de no dejarse avasallar por los acontecimientos. El pasado de Matt en la segunda guerra, y el presente reto que supone el acercamiento a Sally, afirman su esforzado carácter; su visión optimista se hace evidente en cada intercambio de ideas, y la ironía es su gran aliado para descubrir a la pareja que vislumbra en ella. Matt tiene ante sí la tarea de llegar hasta la esencia de Sally, y para ello ha de destruir una por una las barreras que encuentra, los traumas, prejuicios o conceptos morales de una sociedad enajenada por la búsqueda de riquezas. Su comentario acerca del estado de cosas en la familia de Sally es muy objetivo:

Allá arriba en la colina hay una familia que no está en paz, sino en grave riesgo de prosperidad. Y ahí vive una muchacha que es una terrible molestia para su familia, porque ella recuerda esa vieja esperanza y desconfía de esta nueva fortuna; es muy raro ver las cosas así hoy en día. No se puede usar la visión periférica cuando a uno lo llevan por el cuello. (p. 22)

El enfrentamiento con esta situación es inevitable. Desde el principio vemos a Matt Friedman dispuesto a llevar a cabo la tarea de salvación no sólo de Sally, sino de él mismo,



porque únicamente así podría brindarse la oportunidad de amar que la guerra le había negado en su niñez. El enfrentamiento empieza en la obra como una serie de escaramuzas, una parodia de la guerra, donde están involucrados Matt, Sally y su tía:

MATT: Tu tía Charlotte y yo nos hemos hecho grandes amigos. Hay una contraespía en tu propia casa. Yo no te delaté. Caíste en una emboscada. Yo te atacué por la retaguardia. (p. 50)

Esta especie de juego se hace más interesante cuando se conoce que Sally no ha demostrado un total desinterés por él:

MATT: [...] Todos los muchachos me dijeron que eras su preferida. Pero esas enfermeras me decían con la mirada: "No te vayas Matt, Sally ya se va a ablandar."

SALLY: Les gustaba el juego.

MATT: Sí, a mí también. Pero no me decían que me fuera. (p. 45)

Aquí se pueden percibir algunas características de ambos personajes: Matt tiene una constante tendencia a la imitación de voces y actitudes, y una manía por las cosas claras, por la franqueza que espera de las respuestas, algo que no encuentra en Sally, cautelosa y aparentemente sin deseos de involucrarse demasiado. Él la ha estado buscando insistentemente hasta el punto en que, al fracasar en su deseo de encontrarse con su padre, tiene que huir del amenazante hermano y se refugia en el viejo embarcadero, donde tiene lugar el encuentro.

La dinámica en *Talley's Folly* está constituida principalmente por el contraste de los dos personajes, por la notoria diferencia de caracteres. Mientras Matt es una personificación del tipo sanguíneo, efusivo y espontáneo, Sally se presenta con las peculiaridades del tipo colérico, reservada y difícilmente predecible. En estas circunstancias surge el mimo como una forma de sobrevivencia (la escena de los patines es un ejemplo adecuado). La vida de Matt, como la de Sally, ha sido marcada por tragedias anteriores, experiencias que él ve muy posibles de repetirse, su temor lo lleva a actuar casi con precipitación, tratando de que ella salga de su encierro; y el papel de mimo es la mejor manera de captar su atención.

Lo que hace Wilson en beneficio del humor es aprovechar todas las posibilidades que se dan en esta obra de un solo acto y dos personajes. Sitúa a Matt en medio de una alegoría, pues lo que aparece en el escenario es más que un simple cuadro. A primera vista ridículo, el embarcadero es un símbolo del drama que viven ambos. Dice Sally refiriéndose al armatoste, “Siempre pensé que [mi tío] lo construyó para mí.” (p. 49). Tampoco pasa inadvertido el deliberado intento por sorprender al público con un escenario artificial que en su absurda concepción contrasta con la naturalidad de los personajes. Otro recurso, desechado actualmente por Wilson, es el personaje que al comienzo se dirige al público. En su papel de maestro de ceremonias, Matt hace una reseña de los hechos pasados, su personalidad se perfila con claridad en un monólogo salpicado de actitudes marcadamente cómicas, donde se establece el tono que habrá de prevalecer en la obra.

En *Talley's Folly* el toque humorístico casi siempre acentúa lo absurdo de las situaciones y de los conflictos que se viven, pero a la vez rescata lo que queda de humanidad y deseos de vivir en los personajes: “[...]el tiempo que tenga una vida es un tiempo de vida.” (p. 21), dice Matt, y quizás en sus palabras se afirme mucho más esta idea de aceptación de la brevedad de la vida, pero a la vez de un reconocimiento implícito de su valor. Posiblemente éste sea el factor determinante en el manejo del humor en *Talley's Folly*. La noción del tiempo adquiere en la obra un significado especial, ya que todo gira a su alrededor. Los dos personajes se preguntan uno al otro por qué no han llegado a formar una familia; la revelación de las causas, a pesar de evocar momentos trágicos, descubre sus afinidades y sirve para confirmar su unión. Sin embargo, en el interín el ritmo está marcado por ese apresuramiento propiciado por Matt y su intromisión en la casa de los Talley, una secuencia de actitudes y diálogos donde todo pasa muy rápidamente, excepto en los momentos de romanticismo, que no obstante conservan rasgos de un interés lúdico por las palabras :

MATT: No tienes sentido de la nostalgia, Sal. No eres romántica.

SALLY: No, no lo soy. No ahora. Creo que nunca he estado menos romántica.

MATT: Solos. Otra vez juntos a la hora del crepúsculo –bueno, puesta del sol–ocaso. (*Pausa, mira a su alrededor y afuera, hacia el río*). Este lugar. Más bien, este paisaje, es muy bello. Tú que vives aquí, ¿te has puesto a pensar en eso? ¿Rodeada de este hermoso paisaje? ¿O lo ves como algo normal? (p. 35)

Este encuentro con la palabra apropiada, esta búsqueda de asociaciones, muchas veces inesperadas, se repite en diversas instancias, hasta que ambos llegan a salir de su reserva inicial. En Matt podemos reconocer a una especie de bufón que busca casi siempre sacar ventaja de las palabras, una connotación, un giro diferente, que a veces llega al absurdo: “*Refugees, smefugees [...]*”; pero que también disfruta con un tono de inocencia los momentos de reflexión:

MATT: Los misterios no son malos, Sally. Los misterios son la sal de la vida.

SALLY: La diversidad es la sal de la vida.

MATT: Bueno, la diversidad siempre ha sido un misterio para mí. Si me das una opción, puedo tomarla o dejarla. Si me das dos no sé qué hacer. Con tres, menos. Ahora ... (p. 33)

Este razonamiento, característico en él, le permite ubicar las cosas su justa dimensión, y –a través de la mímica, la ironía, la burla, el engaño y otros recursos que domina– hacer que Sally se enfrente con sus propios convencionalismos y prejuicios. Pero el humor también está en el contraste de actitudes, a tal punto que siempre hay la impresión de que cada intento de Matt por hacerse entender queda literalmente congelado por las respuestas que obtiene de Sally. Por otra parte, Wilson no insiste con una fórmula única, combina los momentos de agudeza explosiva con los de sosiego, donde el hombre se ve reducido a una imagen solitaria no exenta de autocompasión:

MATT: Fue una tontería venir hasta aquí y tratar de pasar por uno de esos campesinos. ¿Quién ha oído hablar de este Friedman? Tú no tienes la culpa. Ya no voy a ser Matt Friedman. Me voy a unir a la masa. Me voy a llamar ...August Hedgepeth. Me tomo un trago a escondidas. Un palillo entre mis dientes. No estoy limpiando mis lentes, estoy pescando truchas.

SALLY: Truchas arco iris.

MATT: Ah, maldición. Lo malo es que no sé pescar. Ni siquiera puedo quitarme los zapatos sin sentirme ridículo. (p. 64)

Esta clase de descubrimiento personal, de apertura de los pensamientos íntimos del personaje – a partir de un comentario hecho quizás sin mayor intención que la de salir de un apuro–, se constituye en la dialéctica humorística basada en el constante enfrentamiento entre una realidad y una forma de ver esa realidad. A través de sus personajes, Wilson busca una perspectiva lo suficientemente amplia como para permitirle incidir con precisión en lo que debe ser cambiado o considerado nuevamente:

SALLY: No hay nada de qué ocuparse, Matt.

MATT: Sí, hay demasiado. Y sólo hay una forma de hacerlo. Tú puedes echarme, o ponerte un bonito vestido. Pero no puedes ponerte un bonito vestido para venir hasta aquí a echarme. (*Pausa corta*) Recuerda que te he visto regresar del trabajo en uniforme. (p. 44)

La agudeza de entendimiento que se proyecta en los dos personajes tiene momentos de verdadera expresividad y brillantez que hacen del humor un juego fresco y espontáneo:

SALLY: Para empezar, tuve un desengaño amoroso. Fue hace mucho tiempo. Yo era otra persona.

MATT: No, yo no creo en eso del desengaño amoroso.

SALLY: Más que nada fue un convenio financiero.

MATT: Ah, bueno. Desengaño en un convenio financiero, perfecto. (p. 73)

“¿Por qué te cierras tanto ahora, como un huevo?” (p. 55), es la pregunta de Sally que se convierte en un detonador para ambos. Nace a partir de una de las digresiones a las que Matt está acostumbrado: narraciones cortas, reales o inventadas, que le dan un sabor muy propio a su personalidad, ya que con ellas puede desarrollar ampliamente su ingenio y sus aptitudes de cómico, a través del humor burlón, pero no escandaloso y que siempre apunta hacia el reconocimiento de lo humano de sus personajes. La ironía sirve muy bien a este propósito, y su

punto más alto, por su significación histórica y dramática, es la forma en que Matt aborda el triste fin de su hermana, muerta a consecuencia de las torturas de los alemanes:

SALLY: No sabía que tenías una hermana.

MATT: (*Mirando hacia el río, en voz baja*) Eso al final no tuvo mayores consecuencias; en Europa les encanta derrochar gente. (p. 57)

El humor tiene mayor presencia cuando el conflicto es mayor (cuando la dificultad está en romper los cascarones de los protagonistas), al punto que toma la forma de un cruel interrogatorio:

SALLY: Enfermé

MATT: De tuberculosis, y te fuiste para Arizona, donde pasaste el resto de tus días.

SALLY No.

MATT: Le contagiaste la enfermedad a su único hijo, que se fue a Arizona, donde nunca más se supo de él.

SALLY: La tuberculosis no fue grave, fueron otras circunstancias que me obligaron a dejar la escuela.

MATT. Hubo complicaciones. Sally quedó con horribles cicatrices y nadie quiso saber más de ella

SALLY: Algo así.

MATT: A este hijo único le repugnaba mirarte

SALLY: No, Matt. Yo estuve en el hospital un mes. Tuve fiebre

MATT: Este Harley tiene un temor morboso a los hospitales. Al que le está subiendo la fiebre es a mí. (p. 77)

George Bernard Shaw dice que la función de la comedia es destruir las viejas morales establecidas (cf. Anderson, 1977, 110). Esto es evidente en *Talley's Folly*, porque su humorismo denuncia a la sociedad de su país, a su forma de pensar y a las convenciones que impiden el libre desarrollo del individuo. Abre posibilidades hacia nuevos cuestionamientos y una nueva conciencia de la realidad. Lo que experimentamos entonces es una especie de desilusión con respecto a lo conocido hasta entonces, pero al mismo tiempo un sentimiento de

gozo y de libertad por la caída de los valores que nos oprimían, o tal vez porque descubrimos que en el mundo en que vivimos, nuestros propios valores representan algo más digno. Wilson es un expositor sincero y compasivo de las debilidades humanas, su humorismo es inseparable de su humanismo, y todas las características de su humor derivan de este sentimiento hacia lo mejor del hombre: su humildad para reconocer sus errores.

La persistencia que Wilson muestra por alcanzar su objetivo toma forma en la persona de Matt Friedman, en quien proyecta su lucha en favor de una nueva visión de la humanidad, libre del afán destructivo que la domina. Las críticas hacia el carácter nacional de su país se encaminan a recuperar al hombre de la corriente avasalladora de una sociedad que lo despoja de su individualidad. Matt es un ejemplo de los estragos que la guerra ocasiona, su lucha ha sido sobrevivir sin perder su dignidad, la experiencia le ha enseñado a sonreír ante lo inevitable, pero a luchar por todo lo que para él pueda significar esencialmente humano, despojado de las etiquetas de falsas ideologías:

SALLY: Bueno, no lo digas. Habla de tu socialismo, de tu trabajo o de otra cosa, como en tus cartas

MATT: Yo no hablo de socialismo, ni de comunismo, hablo de sentido común. No me interesan los ismos. Cuando menos lo piensas empezas a defender ismos como si fueran cosas tangibles. ¿De qué tienes miedo? ¿Por qué .. (p. 66)

La figura de Sally representa esa parte de la sociedad que reacciona instintivamente ante los factores que amenazan su integridad. El atisbo de conciencia de su realidad y de que las cosas no debieran ser siempre así, son señales que impulsan a Matt a seguir adelante en su afán por conquistarla, porque sabe que ella aún tiene esa parte de humanidad que se debe rescatar y que no se puede perder como se van perdiendo vidas en la guerra. Sus reflexiones sobre este particular son causa del comentario agudo y del desconcierto de Sally, cuando ve descorrerse el velo que temerosamente había levantado a su alrededor. Ella es una parte de ese cuadro que Wilson pone frente al espectador, y que tal vez tiene un reflejo en el viejo embarcadero, el cual,

en su aire misterioso contiene los elementos que marcan su vida en distintos planos así como la diferencia frente a una sociedad materialista. Wilson también tiene en Sally a un personaje que juega regularmente con la inversión de expectativas, con la respuesta inesperada, una caja de sorpresas tanto en lo que se relaciona con su vida como cuando aflora su ingenio para dejar a un Matt casi perplejo:

SALLY: ¿Viniste nada más para eso?

MATT: Sí.

SALLY: Bueno, ya me lo dijiste. Ya lo sé. Ahora ya te puedes ir.

MATT: (*Preocupado*) Dije algo sin darme cuenta.

SALLY: (*Se apresura a salir*) Era un riesgo calculado; sólo que te fallaron los cálculos. [...] (p. 61)

Si puede hacerse una comparación similar en relación con Matt, ésta podría darse con el río y con la vida que simboliza, con el constante vaivén de su cálida personalidad. El conjunto se nos presenta como una combinación feliz y optimista de lo que permanece y lo que se renueva.

Finalmente está el cambio, un cambio de visión, de actitud, de valores, y en un instante casi de fantasía: la partida de Matt y Sally. En el lector queda la satisfacción de saber que esto es posible cuando se ven las cosas con un gesto doble de sonrisa y seriedad.

## Notas sobre el proceso de traducción.

Traducir *Talley's Folly* ha significado un continuo acercamiento al teatro y a la palabra, a las particulares formas de transmitir una idea que, en primera instancia, está destinada a ser captada por un público de habla inglesa. Pero además, ha sido una constante búsqueda de la voz de su autor y de las resonancias poéticas que pueden percibirse casi como una presencia indispensable en su creación.

Los problemas que se presentan en el proceso de traducción de *Talley's Folly* son numerosos y de distinta naturaleza, de modo que aún después de identificados obligan a estudiarlos una y otra vez en versiones en las que se intenta llenar las exigencias del texto original, hasta llegar a un todo armonioso y coherente que pueda sostenerse solo ante el lector.

En una obra teatral lo que el auditorio desea escuchar son las palabras que un autor pone en boca de sus personajes, y en *Talley's Folly* nos damos cuenta de la imposibilidad de una traducción que no tenga este objetivo: hacer que el público se acerque al mensaje del autor, habida cuenta de las grandes diferencias que se dan entre la traducción de una obra de teatro y la de otros géneros literarios, y que en general son atribuibles a la palabra con intención, la esencia misma del drama.

Lanford Wilson abre una ventana al Missouri de los años cuarenta. Con su sensible percepción evoca el sentimiento del habitante del sur, en palabras de incertidumbre y de impotencia ante lo irremediable de la guerra y sus consecuencias. Es el mundo de Roosevelt, Humphrey Bogart, Emma Goldman o Fanny Brice, referentes de un contexto sociocultural que se complementa con organizaciones como los Shriners, las USO (United Services Organizations), e incluso con personajes de cuentos tradicionales.

No es fácil, a pesar de su ubicación cronológica, entrar en la época de *Talley's Folly*, comprenderla y detectar los puntos que interesan a una posible traducción; pero, salvado el obstáculo inicial, en general se los puede relacionar con el vocabulario y el tono; el primero,



por el lenguaje coloquial, donde predominan las frases idiomáticas, refranes o el *slang* que Wilson maneja con regularidad; y el segundo, que surge con la necesidad de dotar a ese vocabulario de la espontaneidad y vivacidad que caracterizan al texto original.

Las distintas versiones sujetas a corrección son evidencia de lo arduo de la tarea de traducir teatro, pero también de una progresiva toma de conciencia de su importancia y valor (cf. Del Castillo, 1994). Nunca ha de hacerse el suficiente énfasis en la necesidad de una cuidadosa lectura del texto, la única manera de obtener una idea clara de todos los elementos que lo componen: el momento histórico, el tipo de personajes, la trama, los distintos temas que se desarrollan, el tono que se percibe, etc., un conjunto que debe hallar su equivalente más apropiado en español. Porque *Talley's Folly* es el cuadro de una época, con todas sus características distintivas; es un mundo que alcanzamos a vislumbrar desde la perspectiva de sus personajes, y que, conforme transcurre la obra, se va haciendo más complejo y más humano. Su ambiente de opresión y tragedia (que se percibe en la frase corta o en el gesto callado), pero también su optimismo, deben estar presentes en cualquier intento por captar la visión que Wilson tiene de su país en un momento histórico crucial.

Lo que sigue a continuación, más que un análisis riguroso de los procedimientos de traducción, es un recuento de la experiencia de enfrentarse a un texto dramático, con todas las vicisitudes que esto trae consigo. Llegar a una versión que diga lo que el autor dice en su obra y extender su voz a la lengua española es entrar en su mundo y vibrar con sus palabras, y es hallar niveles similares en contenido y expresión que sean válidos para nuestra lengua.

Desde los primeros párrafos nos dedicamos a esta tarea de buscar equivalentes adecuados, verificar su vigencia y uso –en el contexto original y en el español contemporáneo– porque así lo exigen las connotaciones que adquiere cada palabra; en una selección de términos que se orienta sobre todo a la claridad. La información que identifica a la obra, a su autor, época, etc., nos ubica en el lugar que Wilson propone para *Talley's Folly*. La descripción misma del escenario –los aparejos de pesca y artefactos diversos: *lattice*, *louvers*, *seines*, etc.– y las acotaciones del autor para actores y personal técnico, son elementos de que nos introducen en el ambiente creado para la ocasión.

En esta perspectiva también se aborda el tema del lenguaje de los personajes, ya que es con éste principalmente que el teatro nos va a situar frente a una imitación de la vida, donde todo tiene una razón de ser. Matt y Sally, de caracteres distintos, comparten un nivel de clase media norteamericana golpeada por la guerra. Se tiene entonces una idea aproximada de sus intereses y problemas; una pauta que, junto con los rasgos característicos de cada uno, nos proporciona el rango dentro del que se ha de desarrollar su conversación. La recreación que Lanford Wilson hace de los años de la segunda guerra mundial nos permite identificar la época en su contexto. Sus concisas descripciones definen características físicas y psicológicas, comportamientos probables a partir del conocimiento de sus problemáticas individuales.

Lo geográfico también importa, porque nos remite a lugares específicos de los Estados Unidos, y permite así una mejor comprensión del entorno; en este punto, el criterio utilizado en la nomenclatura de las distintas ciudades está basado en el uso y la aceptación: Boston, Nueva York, San Luis. No así Lebanon (que podría ser traducido como Libano), nombre que se deja en su forma inglesa para diferenciarlo del país de Medio Oriente, si es que puede hablarse de una diferenciación eficaz. No es una excepción en los Estados Unidos, dada la existencia de otras ciudades con nombres extranjeros de distinto origen, como es el caso de Albany o Memphis, por ejemplo, asimilados al inglés y reconocidos como tales.

### Los personajes.

La naturaleza y características individuales de Matt se expresan a través de la mímica y de la imitación de acentos (aunque él mismo tiene un notable acento judío), lo que hace de este personaje –que de por sí tiene un vocabulario algo rebuscado– un reto para el traductor, y seguramente para actores y directores en una puesta en escena. Los acentos del alemán y el judío, explícitamente diferenciados en el texto, son transferidos en la traducción con las características de rigor (es conocida la pronunciación del español de gente proveniente de dichos países). Esto no sucede con el acento del sur de los Estados Unidos (de las montañas *Ozarc*), porque su carácter regional impide establecer equivalencias convencionales, de manera que, en un eventual montaje, se podría esperar una adaptación basada en algún

acento típico del interior de la república. En cuanto a la voz de Humprey Bogart, su identificación a partir de material biográfico y filmico nos proporciona una idea bastante clara de sus particularidades; es la voz de un hombre frío, rudo y calculador, rasgos característicos de su personaje.

Mientras tanto, el lenguaje de Sally sigue un patrón mucho más fijo –por lo menos en lo que respecta a los acentos– aunque lleva en sus diálogos una mayor y más constante carga emocional, que se refleja en las exclamaciones de sorpresa, temor, dolor, etc., que matizan sus intervenciones, como en la escena de los patines:

—No hagas eso –¡por Dios!

—¡Levántalo! (*Va hacia él, tira de un pie*) ¡Ay! ¡levántalo!

—Ay, Dios mío. (*Intenta ayudarlo*) ¡Es seguro que te han oído en la casa! ¡por todo el río! (pp. 38-41)

o cuando le revela a Matt las razones de su aparente indiferencia hacia él:

—¡Porque me había comido las entrañas! Ya no podría tener hijos. ¡No puedo tener hijos! Déjame. (*Se separa, llorando, tropieza con algo, se sienta*) (p. 80)

La traducción implica necesariamente una comprensión profunda de todos los componentes de un texto, descubrir los mecanismos que lo hacen funcionar como tal, desde el nivel puramente formal hasta las más tenues referencias a temas aparentemente sin sentido, pero que al final son las que pueden darnos la clave de su contenido y su valor como obra literaria. Implica, por lo mismo, establecer una firme conexión con el texto, que nos debe servir para recrear su contenido y buscar efectos similares a los que se logran en la lengua original.

Un caso que puede ilustrar este énfasis en la comprensión es el que aparece con *Vilde Chaya* y *alte moid*, frases provenientes del yiddish, la lengua materna de Matt, ligada a idiomas como el alemán, el hebreo, el polaco y el ruso, entre otros (cf. Boreisho, 1996, 9). La escena muestra a Sally intentando que Matt desista en sus pretensiones hacia ella

SALLY: (*Gritando por la puerta*) ¡Buddy! ¡Cliffy! ¡Aquí está. Matt Friedman está aquí abajo! [...]

MATT: (*Agarrándola*) ¡*Vilde Chaya!* ¡Estás loca! Con esa arma nos pueden disparar a los dos. [...] (p. 62)

y más adelante:

MATT: [...] Yo digo que debo vivir mi propia vida. Vine hasta aquí vacunado contra el tétanos. Me estoy contagiando la rabia por una *alte moid*. (p. 62)

El yiddish representa para Matt la esencia de su ser, el lenguaje con el que puede expresar más acertadamente sus pensamientos. A pesar de la rudeza de las palabras, es el lenguaje más cálido y familiar que conoce, con el que indirectamente forma un lazo de unión más íntimo con Sally. El ejemplo explica lo determinante que es para la traducción el conocimiento de la época y sus personajes, y muestra la necesidad de una investigación en distintas fuentes, buscando en lo posible desechar cualquier posible duda al respecto

De esta manera, nombres como *Fanny Brice*, *Emma Goldman*, *Fibber McGee* o el mismo apellido de Matt (Friedman podría ser el compuesto –derivado del alemán– de *Friede* paz, tranquilidad, concordia; y *Mann*, hombre, varón, individuo), le dan a la obra un ambiente de época y un contexto lingüístico muy particular, y con ello un efecto de verosimilitud que no tendría sin su presencia. Lo mismo sucede con Jack Spratt o Humpty Dumpty (dos de los personajes más citados en la literatura de los Estados Unidos), que pertenecen al acervo de poemas y cuentos para niños.

En la práctica, las dificultades aparecen conforme se trata de encontrar el tono de naturalidad acorde con los diálogos y con el monólogo inicial de Matt, el cual transmite un aire de improvisación, de candor y desenfado que –sólo con algunas interrupciones– se prolonga hasta el final:

*Really; Grandpa Worker Bee?*

*¿De veras, abuelito abeja obrera? (p. 21)*

*So, if that means anything to anybody... Por si acaso (p. 21)*

*it's all hills*

*son puras colinas (p. 36)*

Aquí se pone en evidencia el principio de traducir sobre la base del estudio no tanto de las palabras o grupos de palabras, sino de las ideas que estas representan, del efecto que provocan y de la función que desempeñan. Cuando este requisito no se ha cumplido, las posibilidades de confusión se acrecientan: la palabra *haybailer*, por ejemplo, puede referirse lo mismo a un grumete o ayudante de marino, que a un automóvil destartalado, una *carcacha*, que es finalmente la imagen que Sally atribuye a Matt en un momento de ira. La ambigüedad se resuelve apelando a la coherencia lógica del diálogo y al tema que se está tratando, que es la relación que aparentemente establece la sociedad entre un automóvil y su dueño. (p. 25)

A pesar de lo anterior, en las etapas iniciales a menudo se nota un apego mecánico a la letra, una tendencia a la traducción literal en varias frases, que posteriormente fueron sometidas a corrección:

*blank white work light*      luz blanca / luces convencionales      *luces de ensayo*  
(p. 21)

*boathouse*      cobertizo para botes      *embarcadero (p. 20)*

Cuyas transformaciones surgen en el intento de aproximarse a la más adecuada expresión en español, al uso corriente más que a las opciones que ofrecen los diccionarios bilingües, los cuales generalmente son de escasa utilidad para el traductor, por carecer de distinciones de uso, nivel e intensidad, de ejemplos de locuciones de uso corriente y abundar en arcaísmos. En este punto han sido mucho más útiles los diccionarios en inglés especializados en frases hechas, refranes, slang, etc., que profundizan más en el aspecto del significado y el uso que en los sinónimos.

A continuación se presentan algunos ejemplos que surgen a partir de errores de comprensión y, en el mejor de los casos, de una traducción literal, con las correcciones pertinentes:

*gothic revival*

renacimiento gótico

*estilo neo-gótico* (p. 20)

*you've alienated Buddy*

estás delirando con Buddy

*a Buddy lo sacaste de quicio* (p. 26)

*The houselights are up*

las luces del cobertizo están apagadas

*las luces del auditorio están encendidas* (p.

21)

*pale gry*

gris pálido

*tono gris descolorido* (p. 20)

Con un trabajo mucho más cuidadoso y consistente (a través de repetidas lecturas del texto original, de los bosquejos que se trabajaban, además de la investigación en distintas fuentes de información), tanto el vocabulario como la concepción misma de la obra van adquiriendo un valor hasta entonces no percibido, en función de sus posibilidades de transferencia al español. Aquí resalta el considerable número de frases hechas, juegos de palabras y modismos que son parte de la plataforma sobre la que Wilson construye sus diálogos, llenos de vida. Un caso muy a propósito es el *slang* o la jerga que, antes de ser estudiado en relación con la lengua como tal, debe ser visto más bien como una actitud, un sentimiento y un hecho (cf. *American Slang*, 1987, xv). De ahí la dificultad de su comprensión, pero también la necesidad de al menos intentar extraer del mismo esa sensación vital que tanto aporta a su manejo del humor; *Bee's knees; on-the-spot; buck; to fake; for crying out loud; out-and-out; to hitchhike*, etc., son algunos ejemplos de este amplio repertorio, que incluso se extiende al yiddish con *alte moid* (alteh moid), spinster, old maid, y *vilde chaya* (vildeh chei-eh), animal. (cf. Kogos, 1995).

En vista de todo lo anterior, y en el recuento que se hace, los primeros intentos resultan modestos y únicamente tienen la virtud de mostrar la escasa aproximación al texto, al lenguaje del autor y del teatro. Posteriormente el problema se concentra más en el tono, y aunque todavía hay lagunas en la comprensión, básicamente se trata de dotar a los diálogos

de cierta cadencia, del ritmo ágil y suelto, de la expresividad que, a través de la adecuada selección de opciones y alternativas, reúna las condiciones para tener efecto en el escenario. Toma especial importancia la noción de cómo decir determinada frase para que pueda fluir con naturalidad, como si hubiese sido escrita originalmente en español, con sus modalidades o preferencias particulares; y además hallar la relación de la palabra con la vida real; una tarea que exige sensibilidad, percepción y lógica, en la que hay que detenerse en cada palabra:

*the riverside is open to the audience*

la orilla del río se descubre al auditorio      *la orilla del río es visible desde el auditorio*  
(p. 20)

*the sunset at the opening*

la puesta del sol al principio      *la luz de la puesta del sol al principio* (p. 20)

En este último caso la solución se da atendiendo al contexto:

*Lighting and sound should be very romantic: the sunset at the opening, later the moonlight, slant through gaps in [...]*

*La iluminación y el sonido deben crear una atmósfera muy romántica: la luz de la puesta del sol al principio, y después la luz de la luna, deben llegar oblicuas [...]*  
(p. 20)

Y en cuanto a los mismos diálogos, las dificultades son de diverso grado, aunque la labor de dotarlos de frescura muchas veces consiste simplemente en añadir o quitar una preposición, un artículo, etc., o cambiar el orden sintáctico de una frase:

*without intermission*

sin intermedios      sin interrupciones      *corridos* (p. 21)

*that's a blow*

es una lástima

*qué lástima* (p. 34)

*What do you mean?*

¿Qué dices?

*¿Qué?* (p. 80)

Pero en muchos otros casos se tiene que volver a elaborar la esencia del diálogo:

*'cause that place gives me the creeps after dark*

ese lugar me cripa los nervios cuando oscurece

*ese lugar me da miedo de noche* (p. 23)

*some memories linger*

algunos recuerdos perduran

*hay cosas que no se olvidan* (p. 37)

*well, it's all right there in his analogy, ain't it?*

bueno, ¿todo está correcto en su analogía, no?

*además, su analogía no está mal, ¿no?* (p. 55)

Algunas otras expresiones requieren un examen mucho más profundo para hallar su relación con el texto, ya sea en el nivel del estricto significado, como en el caso de "Olive" (usado como parte de un juego de palabras), que se explica más adelante, o en la intención del personaje, que se percibe a partir de las circunstancias del momento:

*don't try to make me feel good, Matt*

no trates de congraciarte, Matt

*no te hagas el payaso, Matt* (p. 30)



*SALLY: (Turning away) I have absolutely got to get out of that place*

*SALLY: (Alejándose) Ya decidí salirme de ese lugar*

*SALLY: (Alejándose) Tengo que largarme de allí (p. 29)*

Con lo que la frase alcanza un nivel de expresión más adecuado con el momento. Es más natural y por lo mismo más creíble, puesto que es el reflejo de una actividad interior que enriquece a los mismos personajes, y que debe ser correctamente comprendida y vertida al español, mucho más cuando llega a mostrarse en tintes poéticos:

*looking at the river and the upside-down black trees with the shaky moon in the water*

mirando el río y los negros árboles volcados en el agua, con la luna temblorosa

*mirando el río con los árboles negros caídos y la luna temblorosa en el agua (p. 72)*

Obviamente en este trabajo de encontrar el tono adecuado aún hay que resolver varios aspectos relacionados con el diálogo, en especial tratándose de personajes de la época, que forman parte del contexto cultural de los personajes. De esta manera, nos encontramos con nombres, frases y palabras que a primera vista carecen de sentido, y que, incluso después de haberse encontrado su significado y relación inmediata con las circunstancias del momento, no alcanzan a reflejar el contenido y la intención de la versión original.

*MATT: Hey, come on, you'll drown out Fibber McGee.*

*MATT: Oye, tranquila, les vas a interrumpir su programa favorito.*

*MATT: Oye, tranquila, vas a interferir en su radionovela. (p. 71)*

La figura de Emma Goldman ejemplifica claramente la importancia del conocimiento del contexto cultural. Goldman (1869-1940), anarquista en contra de la propiedad privada, la iglesia y el estado, y promotora de la libertad irrestricta para todos, no es la mujer que Sally está pensando en su diálogo:

*SALLY: Everyone is always saying what a crazy old-maid Emma Goldman I'm becoming, I wanted to show them how conservative and ignorant I really am.*

SALLY: Todos me dicen que cada vez me parezco más a esa loca solterona Emma Goldman, y yo quería demostrarles lo ignorante y conservadora que soy.

*SALLY: Siempre me están diciendo que cada vez me parezco más a la loca solterona de Emma Goldman. Yo quería demostrarles que más bien soy ignorante y conservadora. (p 43)*

La respuesta de Matt pone énfasis en la personalidad de Emma Goldman

[...] *Emma Goldman, believe me, was no old maid.*

[...] Emma Goldman, te lo puedo asegurar, no fue una solterona.

[...] *yo te puedo asegurar que Emma Goldman no fue una solterona de ésas. (p. 43)*

Otros ejemplos son Fanny Brice y Fibber McGee; la primera, cantante y comediante de radio, de gran popularidad en la época, y la segunda una serie de gran éxito también en radio, cuya mención, junto con la de Harold Ickes, Bogart o Toro Sentado, contribuye a matizar el momento histórico con personajes representativos, lo que resulta en una mejor comprensión de la visión del autor y del mundo que habitan sus personajes.

El caso de Jack Sprat (quizás uno de los de mayor dificultad de comprensión, primero en cuanto a la ubicación de su origen, y después en el proceso de hallar su relación con el diálogo) presenta dos opciones; la primera, en el *slang*, como sobrenombre de una persona de baja estatura o como sustituo para “boy”; la segunda –que resultó la más apropiada– a partir de una interpretación que surge del repertorio de canciones infantiles (nursery rhymes) donde se nombra a este personaje:

*Jack Sprat could eat no fat,  
His wife could eat no lean;  
And so, between them both, you see,*

*They licked the platter clean* (cf. The Home Book of Quotations. Classical and Modern, 1952, 1003).

de manera que su asociación con el diálogo que sostienen Sally y Matt nos proporciona la versión final;

*MATT: So now I read like a madman, and retain nothing at all. But I read like lightning.*

*SALLY: I read very slowly and practically memorize every word.*

*MATT: Jack Sprat. [...]*

*MATT: Ahora leo como loco, y todo se me olvida. Pero leo como un rayo.*

*SALLY: Yo leo muy despacio, y prácticamente me acuerdo de todo.*

*MATT: Lento, pero seguro. [...](p. 49)*

Los juegos de palabras, las metáforas, modismos, frases hechas, etc., tienen un lugar de privilegio en Talley's Folly, hecho que obliga a una traducción con sentido amplio, de manera que el receptor pueda percibir lo cómico o lo irónico del texto original. Quizás la excusa de un chiste poco eficaz sea que no puede traducirse al español, cuando en realidad no se pudo realizar o no se pensó en un cambio de forma para transmitir el efecto total. Una frase de estas características siempre puede traducirse con símiles o equivalentes. En este proceso se produce con bastante frecuencia una pérdida de expresiones idiomáticas, lo que es un mal menor, si consideramos que una traducción explicada puede destruir todos los matices de una lengua.

Un recurso de gran utilidad en la solución de los modismos y juegos de palabras es la adaptación. En especial se puede nombrar el caso de *Olive*, que traducimos como *Hortensia*, porque *Hortensia* funciona en español de modo análogo al inglés *Olive*; ambos, aparte de designar nombres femeninos, tienen un significado específicamente vegetal, lo que ayuda al logro del efecto sugerido en el texto; una broma, que alude además a la idea de algo

tan trivial como una bandeja de botanas, y que en la traducción se obtiene con la mención del arreglo floral:

*MATT: (Snapping his fingers) Olive! Olive! I could not think of your sister-in-law's darn name! I'm thinking pickled herring, I'm thinking caviar, I'm thinking boiled egg. I knew she was on a relish tray*

*MATT: (Tronándose los dedos) ¡Hortensia! ¡Hortensia! ¡Nunca me puedo acordar ese bendito nombre de tu cuñada! Me acuerdo de las rosas, de la flor de lis, de las azucenas, de los alelíes. Algo me decía que tenía que estar en un arreglo floral. (p. 26)*

En la búsqueda de equivalencias se pueden mencionar frases como “*Under the draft by the skin of your teeth*”: *Te salvaste del reclutamiento por un pelo*; o la palabra *smokehouse* (el lugar donde se ponen carnes a ahumar), que tiene su equivalente cultural más cercano en el asador o la parrilla.

El caso que se da con la frase *wandering ... engineer*, explica una posible solución al juego de palabras planteado en inglés con *wandering jew* (judío errante). La traducción al español debe tener en cuenta el efecto de suspenso que *wandering* provoca en el inglés. En este entendido se elige incluir el apelativo completo y retrasar los puntos suspensivos, de manera que no se pierda la imagen inicial de la leyenda, y se obtiene la frase *judío errante ... ingeniero*.

También las interjecciones, al igual que las frases hechas, exigen la búsqueda del tono y el énfasis adecuados a la intensidad y a la correlación de los diálogos, siempre orientada a la selección de las locuciones usuales menos informales, pero al mismo tiempo evitando las tiasas y poco útiles equivalencias de los diccionarios bilingües. Tomamos algunos ejemplos para ilustrar este punto:

<i>heck</i>	¡diablos!	¡caramba!
<i>hey</i>	¡he! / ¡eh! / ¡oiga! / ¡digo!	¡oye!

en el caso de la interjección *oh* en el siguiente diálogo:

*MATT: Freud wouldn't like it.*

*SALLY: Oh, drive him crazy.*

se impone una interpretación distinta, que enfatiza en sus connotaciones negativas:

*MATT: A Freud no le hubiera gustado.*

*SALLY: No, lo hubiera vuelto loco. (p. 64)*

Lanford Wilson se mueve en *Talley's Folly* entre los límites de lo abiertamente cómico y lo trágico. El equilibrio que mantiene entre ambos extremos es una cualidad especial, con la que logra que los personajes manifiesten su vivencia del momento con una intensidad acorde con las circunstancias que atraviezan. No hay ese desbordarse de los raptos trágicos o cómicos, que irían en contra de la naturalidad que se espera del encuentro casual de una pareja, que está probando las ventajas y desventajas de una perspectiva más amplia de su entorno. Dice Matt: "No se puede usar la visión periférica cuando a uno lo llevan por el cuello" Tanto él como Sally buscan equilibrar su mundo interior con la visión que tienen del exterior, y es esta actitud la que debe transmitir el tono, cuyo punto más neutral tal vez esté presente en el siguiente diálogo:

MATT: [...] Este lugar. Más bien, este paisaje, es muy bello. Tú que vives aquí, ¿te has puesto a pensar en eso? ¿Rodeada de este hermoso paisaje? ¿O lo ves como algo normal?

SALLY: Nosotros sabemos que es hermoso. ¿Por qué no reconocerlo? Debe tener algo a su favor. No es un lugar muy fértil que digamos; es rocoso; el drenaje es muy malo; son puras colinas. (p. 35)

La reflexión es el común denominador de muchos diálogos, incluso en los momentos de mayor emotividad, donde da lugar a la ironía:

SALLY: [...] Así que ya no iba a haber un heredero del imperio de la ropa. (*A punto de reír*) Fue todo un espectáculo. Todos vinieron al hospital. Todos decían que no importaba.[...] Y papá me veía como si fuera una hamaca rota. Era una perspectiva muy interesante. (p. 80)

Es conveniente hacer en este punto unas apreciaciones en relación con el título escogido. *Talley's Folly* es un título que tiene un trasfondo irónico, cuyos orígenes se pueden tal vez encontrar en la familiaridad que es característica en los habitantes de poblaciones rurales en todos los ámbitos, y que hace posible la creación de diversos apelativos para cosas y nombres. En un poblado pequeño como el Lebanon de los años cuarenta es perfectamente posible esta situación; la misma Sally da a entender cómo su tío –al que le llamaban “el Cantor”– era bien conocido entre la población. El armatoste que éste construye, desdeñado y ridiculizado desde sus inicios, queda sin embargo en pie y sobrevive como un reto a la lógica de sus habitantes, constituyéndose en una especie de símbolo del lugar y de la familia de los Talley.

Identificamos como *Locuras de familia* a la huida de Sally de la casa paterna, a la construcción del embarcadero y a toda la actividad que transcurre a su alrededor. Ambos hechos tienen algo en común a los ojos de su sociedad: una especie de locura que vuelve a sus personajes rebeldes e inmunes a sus rígidos juicios. Es esta característica la que elegimos como título para esta versión de *Talley's Folly*. Con *Locuras de familia* se trata de conservar la ironía del título original y a la vez hacer una sugerencia para que el lector encuentre a los personajes que se empeñan en ser ellos mismos, en un medio social contrario a la expresión individual.

Como se ha visto, la traducción de una obra de teatro es, en cierto modo, una creación. Lo que el autor original dice en ella necesariamente ha de ser comprendido a partir de la lectura personal del traductor (el traductor debe ser el mejor lector), y recreado en una lengua diferente. Esta recreación se realiza aquí desde una perspectiva de universalidad, en el sentido de explorar las posibilidades reales de mostrar el contenido de la obra en un lenguaje que pueda ser decodificado por más lectores en un determinado medio. Obviamente, ésto supone asimilar su tono y colores originales, para llegar a una versión que quizás no logre

los niveles de identificación o expresión de un ámbito geográfico específico que posee la obra en la lengua original (lo cual sería además un exagerado e inútil esfuerzo por copiar las variaciones regionales de una lengua al genio de otra), pero que al menos sea clara e inteligible. Este intento naturalmente incide en la apreciación de ciertos matices de lengua, pero redundando en un público mayor y en una mejor difusión, aunque no se opone a la idea manifestada por V. García Yebra, de que el traductor “debe aspirar a decir todo y sólo lo que el autor original ha dicho, y a decirlo del mejor modo posible” (cf. García Yebra, 1989, 139)

## BIBLIOGRAFÍA.

ANDERSON, Enrique (1977), Las comedias de Bernard Shaw, México: UNAM, 135 pp.

BANHAM, Martin (edit.) (1992), The Cambridge Guide to Theatre, USA: Cambridge University Press.

BENTLEY, Eric (1992), La vida del drama, México: Editorial PAIDOS, 396 pp.

BERREY, Lester U. and VAN DEN BARK, Melvin (edit.) (1952), The American Thesaurus of Slang, 2nd. Edition, New York: Thomas Y. Crowell Co., (xxxv + ) 1272 pp.

BIGSBY, C.W.E (1985), A critical introduction to twentieth-century drama, vol.3, Great Britain: Cambridge University Press, (ix+) 485 pp.

BOREISHO, Menajem (1966), La historia del Idisch, 2da ed. corregida, Buenos Aires: Editada por el Ejecutivo Sudamericano del Congreso Judío Mundial, 32 pp.

BORGES, Jorge Luis y FERRARI Osvaldo (1992), Diálogos, Argentina: Seix Barral, 383 pp.

CLURMAN, Harold (1972), Teatro Contemporáneo. De Brecht a Pinter, de Nueva York a Tokio, Buenos Aires: Ediciones Troquel, 401 pp.

DEAN, Anne M. (1994), Discovery and Invention. The Urban Plays of Lanford Wilson, London and Toronto: Associated University Presses, 139 pp.

DEL CASTILLO, Cristina (1994), "Un primer acercamiento a la busca del traductor ideal para obras de teatro.", presentado en el V Encuentro internacional de traductores literarios, México.

DOWNER, Alan S. (edit.) (1967), The American Theater, USA: Voice of America Forum Lectures, (vii +) 221 pp.

GARCIA YEBRA, Valentín (1989), En torno a la traducción. Teoría, crítica, historia, 2da edición, Madrid: Edit. Gredos, 398 pp.



HERMAN, William (1987), Understanding Contemporary American Drama, Columbia: University of South Carolina Press, 271 pp.

KOGOS, Fred (1995), A Dictionary of Yiddish Slang & Idioms, USA: A Citadel Press Book Published by Carol Publishing Group, 667 pp.

Mark Twain. Novelas completas y ensayos, t.1. (1972), Trad. del inglés, estudio preliminar y notas por Amando LÁZARO ROS, Madrid: Aguilar, 1561 pp.

MERINO, José y MERINO, Ana (edit.) (1990), Diccionario por temas, Inglés - Español, Español - Inglés, Madrid: Edit. Paraninfo S.A., 444 pp.

MICHEL, Alfredo (1993), El teatro norteamericano, México: Instituto Mora de Investigaciones Históricas, 213 pp.

MOUNIN, Georges (1977), Los problemas teóricos de la traducción. Versión española de Julio LAGO ALONSO, Madrid: Biblioteca románica hispánica, Edit. Gredos, 377 pp.

PARTRIDGE, Eric (1950), Slang To-Day and Yesterday. Third Edition, London: Routledge & Keegan Paul Ltd., (ix + ) 476 pp.

ROSE BENET, Williams (edit.) (1948), The Readers Encyclopedia. An Encyclopedia of World Literature and the Arts, USA: Thomas Y. Crowell Co.

SAVRAN, David (1988), In Their Own Words. Contemporary American Playwrights, New York: New York Theatre Communications Group, ( xv + ) 320 pp.

SECO, Manuel (1981), Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española. Pról. de Salvador FERNANDEZ RAMÍREZ, de la Real Academia Española, España: Aguilar, 534 pp.

STEINER, George (1980), Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción, México: F.C.E., 581 pp.

Teatro norteamericano contemporáneo (1995). Selección de David OLGUIN, introd. de Robert POTTER, ilustraciones de Gabriel BATIZ y Joanna SLAZEK, México: Ediciones El Milagro, 637 pp.

The English Duden. A Pictorial Dictionary with English and German indexes (1960), Mannheim: Germany Bibliographisches Institut.

The Home Book of Quotations. Classical and Modern (1952). Selected and arranged by Burton STEVENSON. 6th edition revised, New York: Dood Mead & Co., ( xvii + ) 2812 pp.

The Oxford Dictionary of Quotations (1991), Great Britain: Oxford University Press, (xvii +) 878 pp.

TURRENTS DELS PRATS, Alfonso (edit.) Diccionario de modismos ingleses y norteamericanos (1979), Barcelona: Edit. Juventud, S.A., 367 pp.

VAZQUEZ-AYORA, Gerardo (1977), Introducción a la traductología. Curso Básico de Traducción, USA: Georgetown University, (xv +) 471 pp.

WILSON, Garff B. (1982), Three Hundred Years of American Drama and theatre, USA: Prentice-Hall Inc., (xii+) 350 pp.

WRIGHT A. Edward (1992), Para comprender el teatro actual. Trad. de Cecilia Haydée Paschero, México: F.C.E., 378 pp.