



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA FIESTA DE CUMPLEAÑOS
EQUILIBRIO ENTRE REPRESENTABILIDAD Y FIDELIDAD
EN LA TRADUCCIÓN TEATRAL:

La función de las equivalencias culturales y semánticas
en la conformación de un lenguaje natural en la lengua meta.

TRADUCCIÓN COMENTADA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA MODERNAS
LETRAS INGLESAS
PRESENTA:
ERNESTO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ ANGULO



Asesora: Maestra Julia Edith Constantino Reyes

MÉXICO, D.F.

JULIO 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

ÍNDICE

I.- INTRODUCCIÓN.....	4
II.- <u>LA FIESTA DE CUMPLEAÑOS DE HAROLD PINTER:</u> TRADUCCIÓN DE LA OBRA.	7
III.- THE BIRTHDAY PARTY: ANÁLISIS TEXTUAL Y COMENTARIOS PRELIMINARES SOBRE LA TRADUCCIÓN.	54
IV.- LA FIESTA DE CUMPLEAÑOS: REPRESENTABILIDAD Y FIDELIDAD: COMENTARIO SOBRE LA TRADUCCIÓN.	65
V.- CONCLUSIONES: LÍMITES DE LA EQUIVALENCIA.....	82
VI.- BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS.	85

I

INTRODUCCIÓN

Salvo casos más bien contados, la puesta en escena reconoce su origen en un texto así como el concierto reconoce el suyo en la partitura. La estandarización del lenguaje musical, basada en el uso extendido del sistema de notación occidental, hace posible la ejecución de una misma pieza en distintos países con escasa o nula necesidad de cambios significativos a la partitura. A excepción de disciplinas escénicas relacionadas como la mímica, el ballet y, más recientemente, el teatro-danza, la gran mayoría de las puestas en escena sí necesitan modificar sustancialmente su texto matriz para poder ser representadas en distintos países y lenguas. Son numerosas las adaptaciones necesarias para una representación adecuada: desde aspectos físicos como el escenario, escenografía e iluminación, hasta la adaptación e incluso reconstrucción de la trama con el fin de satisfacer los intereses del público receptor. En este proceso internacional e intercultural de montaje escénico, el papel de la traducción es quizá el más significativo, dado que diálogos y monólogos constituyen la materia prima del quehacer teatral.

Por medio de la investigación de textos teóricos sobre traducción teatral, este trabajo intenta exponer, explicar y ejemplificar el proceso de traducción de *The Birthday Party*, una de las obras de juventud de Harold Pinter, premio Nobel 2005. Presentaré mi traducción en el primer capítulo con el fin de dotar al lector de las herramientas necesarias para una mejor comprensión y una lectura más contextualizada de los conceptos abordados en los subsecuentes capítulos. En el segundo, *The Birthday Party*, emprenderé el análisis textual de la obra fuente centrándome principalmente en las propiedades más representativas del lenguaje de las primeras obras del dramaturgo británico, también llamadas “comedias de amenaza”, y en las dificultades que estas cualidades plantean a la labor del traductor. En el tercer capítulo, *La fiesta de cumpleaños*, comentaré, con base en ese primer análisis, algunas de las estrategias de traducción más adecuadas para “trasladar” las virtudes del lenguaje teatral de Pinter al español de México principalmente, aunque con algunos vocablos de otras variantes de la lengua que resultaron indispensables para mantener la consistencia de ciertos pasajes. Por otra parte, explicaré las relaciones entre fidelidad, lenguaje natural y representabilidad con ejemplos concretos del proceso de mi traducción; en esta misma sección, me serviré de la traducción del dramaturgo argentino Rafael Spregelburd para

resaltar las diferencias culturales y su respectiva adaptación en los distintos contextos y, finalmente, presentaré mis conclusiones sobre algunos particulares en la traducción de textos dramáticos, proponiendo algunas estrategias y recursos que contribuyen a la elaboración de traducciones representables, efectivas en términos textuales y escénicos con un grado aceptable de fidelidad al original.

En la traducción que emprendí mi propósito fue producir un lenguaje natural que transmitiera con efectividad las funciones lingüísticas y los efectos cómicos y las amenazas del original. Aunque más adelante definiré con mayor amplitud las características de la representabilidad, basta decir por ahora que la recreación de un lenguaje natural en la lengua meta es uno de sus principales componentes. En este sentido, mi apuesta se dirige a naturalizar las expresiones idiomáticas de las culturas involucradas en el original (judía, irlandesa e inglesa) con el fin de evitar un estilo oscuro y enrarecido, pero conservando su esencia extranjera y sus rasgos más significativos, como por ejemplo la mayoría de los nombres propios y los topónimos.

Ya en el siglo XIX Friedrich Schleiermacher planteó la disyuntiva entre acercar el texto al receptor o bien acercar a éste al texto original.¹ En términos más modernos, Lawrence Venuti (1995) habla de *extranjerización* y *naturalización*.¹ El primer método, acaso el más arriesgado, consiste en mantener el carácter, un cierto “sabor” extranjero, en el texto meta, aunque esto implique escribir con un estilo opaco y difícil de comprender para el receptor; el segundo implica traducir con un estilo más claro, inteligible y significativo, pero corriendo el riesgo de traicionar el carácter y la naturaleza foránea del original. En el caso de una obra de teatro, plantear una tercera alternativa capaz de conciliar ambas posturas es fundamental. En este sentido, me permito citar la respuesta que Patrice Pavis ofrece para esta problemática: “Una tercera solución, que es el término medio más frecuentemente utilizado, consiste en llegar a una fórmula de transacción entre las dos culturas y que pudiese habérselas tanto con la proximidad como con la distancia.”² En concreto, Pavis utiliza como ejemplo la puesta en escena del clásico hindú el Mahabharata en un contexto francés: en este caso, se introdujo un narrador francés que servía de mediador entre la epopeya y el público. Para lograr una mediación adecuada entre las culturas involucradas en el proceso de traducción descubrí que es indispensable lograr un muy buen grado de naturalidad en la

¹ Friedrich Schleiermacher. “Sobre los diferentes métodos de traducir” en Teorías de la traducción: Antología de textos, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, Murcia, 1996.

² Patrice Pavis. “Problemas de traducción para la escena: Interculturalismo y teatro posmoderno” en La obra de teatro fuera de contexto, trad. Martín Mur Ubasart, Siglo Veintiuno, México, 1991.

lengua meta. Esta naturalidad depende de una lectura cuidadosa, de una comprensión adecuada y de una minuciosa recodificación de los elementos sintácticos, sonoros, culturales y semánticos. De este modo la naturalidad lograda en el lenguaje meta será el principal elemento mediador entre el texto fuente y el lector o público receptor.

Por último, aunque esta sea una traducción hecha desde la perspectiva de la literatura, y por ende, más sensible a los aspectos lingüísticos, textuales y filológicos, no se puede pasar por alto que la traducción teatral exige considerar ciertos aspectos semióticos e intersemióticos. Ya que la puesta en escena es por sí misma una forma de traducción, en el sentido de que un sistema de signos dado, en este caso un libreto, se convierte en códigos múltiples de acciones, gestos y locuciones al momento de la representación, me pareció conveniente consultar bibliografía básica sobre semiótica teatral. En el caso del teatro, el traductor, además de un intermediario, es un precursor debido a las múltiples interpretaciones que el texto sufre antes de llegar al espectador y que incluye al menos a otros dos intermediarios: director o directora y actores. Sin más preámbulos, me permito presentar el trabajo que intenta unificar la teoría y la práctica de la traducción de textos dramáticos.

II
LA FIESTA DE CUMPLEAÑOS
de Harold Pinter

Personajes:

PETHEY, un hombre de sesenta años.

MEG, una mujer de sesenta años.

STANLEY, un hombre rondando los cuarenta.

LULÚ, una chica de veintitantos.

GOLDBERG, un hombre de cincuenta años.

MCCANN, un hombre de treinta años.

Primer acto. Una mañana de verano.

Segundo acto. La noche del mismo día.

Tercer acto. La mañana siguiente.

Primer acto

La estancia de una casa en un pueblo costero. A la izquierda, al frente, una puerta conduce a la antesala. Al fondo a la izquierda, la puerta trasera y una pequeña ventana. Atrás al centro, la ventanilla de la cocina. La puerta de la cocina justo al lado. Mesa y sillas al centro. Entra Petey por la puerta de la izquierda con un periódico y se sienta a la mesa. Comienza a leer. La voz de Meg se escucha por la ventanilla de la cocina.

MEG. ¿Eres tú, Petey?

Pausa.

MEG. Petey, ¿eres tú?

Pausa.

¿Petey?

PETHEY. ¿Qué?

MEG. ¿Eres tú?

PETHEY. Sí, soy yo.

MEG. ¿Qué? *(Su cara aparece en la ventanilla)* ¿Ya regresaste?

PETHEY. Sí.

MEG. Ya te serví tus cornflakes. *(Desaparece y aparece de nuevo.)* Aquí están tus cornflakes.

(Él se levanta y toma el plato por la ventanilla, se sienta a la mesa, abre el periódico y empieza a comer. MEG entra por la puerta de la cocina.)

¿Están buenos?

PETHEY. Muy buenos.

MEG. Eso supuse. (*Se sienta a la mesa*) ¿Conseguiste tu periódico?
PETEY. Sí.
MEG. ¿Qué tal está?
PETEY. No está mal.
MEG. ¿Qué dice?
PETEY. No mucho.
MEG. Ayer me leíste unos fragmentos lindos.
PETEY. Sí, bueno, todavía no termino éste.
MEG. ¿Me dices cuando encuentres algo bueno?
PETEY. Sí.

Pausa.

MEG. ¿Trabajaste mucho esta mañana?
PETEY. No. Sólo apilé unas cuantas sillas viejas. Y limpié un poco.
MEG. ¿Hace buen tiempo afuera?

PETEY. Muy bueno.

Pausa.

MEG. ¿Ya se levantó Stanley?
PETEY. No lo sé. ¿Sí?
MEG. No lo sé. Aún no lo he visto acá abajo.
PETEY. Entonces, no se ha levantado.
MEG. ¿No lo has visto acá abajo?
PETEY. Acabo de entrar.
MEG. Aún debe de estar dormido.

Mira alrededor de la habitación, se para, va al aparador y saca un par de calcetines de un cajón, toma hilo de lana y una aguja y regresa a la mesa.
¿A qué hora saliste esta mañana, Petey?

PETEY. A la misma hora de siempre
MEG. ¿Estaba oscuro?
PETEY. No, ya había amanecido.
MEG. (*Comienza a zurcir*) Pero algunas veces sales en la mañana y está oscuro.
PETEY. Eso es en invierno.
MEG. Ah, en invierno.
PETEY. Sí, en invierno amanece más tarde.
MEG. Ah.

Pausa.

¿Qué estás leyendo?

PETEY. Alguien acaba de tener un bebé.
MEG. ¡No es cierto! ¿Quién?
PETEY. Una chica.
MEG. ¿Quién, Petey, quién?
PETEY. No creo que la conozcas.
MEG. ¿Cómo se llama?
PETEY. Lady Mary Splatt.
MEG. No la conozco.
PETEY. No.
MEG. ¿Qué fue?

PETHEY. (*Revisa el periódico*) Este ...niña.

MEG. ¿No fue niño?

PETHEY. No.

MEG. Oh, qué pena. Yo no estaría contenta. Hubiera preferido mucho más un niño.

PETHEY. Una nena está muy bien.

MEG. Hubiera preferido mucho más un varoncito.

Pausa.

PETHEY. Ya me acabé mis cornflakes.

MEG. ¿Estaban buenos?

PETHEY. Muy buenos.

MEG. Tengo algo más para ti.

PETHEY. Bien.

Ella se levanta, recoge su plato y entra a la cocina. Entonces aparece en la ventanilla con dos piezas de pan frito en un plato.

MEG. Aquí tienes, Petey.

Él se levanta, toma el plato, lo mira y se sienta a la mesa. MEG vuelve a entrar.

¿Está rico?

PETHEY. Todavía no lo pruebo.

MEG. Apuesto a que no sabes qué es.

PETHEY. A que sí.

MEG. ¿A ver, qué es?

PETHEY. Torrijas.

MEG. Correcto.

Él empieza a comer.

Ella lo mira comer.

PETHEY. Muy rico.

MEG. Lo sabía.

PETHEY (*Se vuelve hacia ella*). Oye, Meg, dos hombres se me acercaron anoche en la playa.

MEG. ¿Dos hombres?

PETHEY. Sí. Querían saber si los podemos hospedar un par de noches.

MEG. ¿Hospedarlos? ¿Aquí?

PETHEY. Sí.

MEG. ¿Cuántos hombres?

PETHEY. Dos.

MEG. ¿Qué les dijiste?

PETHEY. Pues, les dije que no sabía. Entonces dijeron que se darían una vuelta para pedir más informes.

MEG. ¿Van a venir?

PETHEY. Pues, eso dijeron.

MEG. ¿Han oído algo de nosotros?

PETHEY. Han de haber oído algo.

MEG. Sí, algo han de haber oído. Han de haber oído que esta es una muy buena casa de huéspedes. Lo es. Está en la lista.

PETHEY. Cierto.

MEG. Sé que sí está.

PETEY. Puede que vengan hoy. ¿Puedes hospedarlos?
MEG. Sí, tengo ese lindo cuarto que pueden ocupar.
PETEY: ¿Tienes un cuarto disponible?
MEG: Tengo el cuarto con el sillón más que listo para las visitas.

PETEY: ¿Estás segura?
MEG: Sí, estaría muy bien si vienen hoy.
PETEY: Qué bueno.

Lleva los calcetines de regreso al aparador.

MEG: Voy a despertar a ese muchacho.
PETEY: Va a venir un espectáculo nuevo al Palacio.
MEG: ¿Al muelle?
PETEY: No. Al Palacio, en el centro.
MEG: Stanley podría haber estado allí, si hubiera sido en el muelle.
PETEY: Este es un espectáculo tradicional.
MEG: ¿Qué quieres decir?
PETEY: No hay baile ni canto.
MEG: ¿Entonces qué hacen?
PETEY: Sólo hablan.

Pausa.

MEG. Oh.
PETEY. ¿Te gustan las canciones, eh, Meg.?
MEG. Me gusta escuchar el piano. Me gustaba ver a Stanley tocar el piano. Por supuesto, él no cantaba. (*Mira la puerta.*) Voy a llamar a ese muchacho.
PETEY. ¿No le llevaste su taza de té?
MEG. Yo siempre le llevo su taza de té. Pero ya tiene rato que se la llevé.
PETEY: ¿Se lo tomó?
MEG. Lo obligué. Me quedé ahí parada hasta que se lo tomó. Le voy a llamar. (*Va hacia la puerta.*) ¡Stan! ¡Stany! (*Escucha.*) ¡Stan! ¡Voy a ir por ti si no bajas! ¡Ya voy a subir!
¡Voy a contar tres! ¡Uno! ¡Dos! ¡Tres! ¡Voy por ti! (*Sale y sube las escaleras. En un instante, se oyen gritos de STANLEY y risa frenética de MEG. PETEY lleva su plato a la ventanilla. Gritos. Risa.*)
PETEY se sienta a la mesa. Silencio. Ella regresa.) Ya viene bajando. (*Ella, jadeante, se arregla el cabello.*) Le dije que si no se apuraba no iba a alcanzar desayuno.
PETEY. ¿Con eso tuvo, eh?
MEG. Voy por sus cornflakes.
MEG. *Va a la cocina. PETEY lee el periódico. STANLEY entra. Sin rasurar, en pijama y con lentes. Se sienta a la mesa.*
PETEY. Buenos días Stanley.
STANLEY. Buenos.
Silencio. MEG entra con el tazón de cornflakes y lo pone en la mesa.
MEG. Así que al fin bajó, ¿verdad? Al fin bajó por su desayuno. Pero no se lo merece, ¿o sí, Petey? (*STANLEY mira los cornflakes.*) ¿Dormiste bien?
STANLEY. No dormí nada.
MEG. ¿No dormiste nada? ¿Oíste eso Petey? ¿De seguro estás muy cansado para desayunar? Ahora te comes esos cornflakes como un buen chico. Ándale.

Empieza a comer.

STANLEY. ¿Hace buen tiempo afuera?
PETEY. Muy bueno.

STANLEY. ¿Hace calor?
PETEY. Pues, sopla una buena brisa.
STANLEY. ¿Fría?
PETEY. No, no diría que estaba fría.
MEG. ¿Qué tal están los cornflakes, Stan?
STANLEY. Horribles.
MEG. ¿Esos cornflakes? ¿Esos riquísimos cornflakes? Eres un mentiroso, un pequeño mentiroso. Están refrescantes. Eso dicen. Para la gente cuando se levanta tarde.
STANLEY. La leche está agria.
MEG. No es cierto. Petey se tomó la suya, ¿no es así, Petey?
PETEY. Así es.
MEG. Ahí está.
STANLEY. Muy bien. Paso al siguiente plato.
MEG. ¡No se ha acabado el primer plato y ya quiere que le sirvan el segundo!
STANLEY. Se me antoja algo cocinado.
MEG. Bien, no te lo voy a dar.
PETEY. Dáselo.
MEG. *(Se sienta a la mesa, derechita)* No lo haré.

Pausa.

STANLEY. Sin desayuno.

Pausa.

Toda la noche estuve soñando con este desayuno.
MEG. Creí que habías dicho que no dormiste.
STANLEY. Soñé despierto. Toda la noche. Y ahora ella no me quiere dar nada. Ni siquiera una trozo de pan en la mesa.

Pausa.

Por lo visto, tendré que bajar a uno de esos hoteles de moda de allá enfrente.

MEG. *(Se levanta rápidamente)* No te darán un mejor desayuno allí que aquí.

Entra a la cocina. STANLEY bosteza a sus anchas. MEG aparece en la ventanilla con un plato.

Aquí tienes, esto te va a gustar.

PETEY *se levanta, recoge el plato, lo lleva a la mesa, lo pone en frente de STANLEY, y se sienta.*

STANLEY. ¿Qué es esto?
PETEY. Pan frito, torrijas.
MEG: *(entra.)* Bueno, apuesto a que no sabes qué es.
STANLEY. Claro que sí sé.
MEG. ¿Qué es?
STANLEY. Una torrija.
MEG. Sí supo.
STANLEY. Qué espléndida sorpresa.
MEG. No te la esperabas, ¿o sí?
STANLEY. Diablos, no.
PETEY. *(Se levanta)*. Bueno. Me voy.
MEG. ¿Vas de regreso al trabajo?

PETEY. Sí.
MEG. ¡Tu té! ¡No te has tomado tu té!
PETEY. Está bien. Ya no hay tiempo.
MEG. Ya lo hice. Está acá adentro.
PETEY. No, no te preocupes. Nos vemos luego. Chao, Stan.
STANLEY. Chao.

PETEY sale por la izquierda.
STANLEY chasquea en señal de desaprobación.

MEG. *(A la defensiva)* ¿Qué dices?
STANLEY. Eres una mala esposa.
MEG. No es cierto. ¿Quién dice?
STANLEY. No le haces a tu esposo su taza de té. Terrible.
MEG. Él sabe que no soy una mala esposa.
STANLEY. Y le diste leche agria en lugar de té.
MEG. No estaba agria.
STANLEY. Qué vergüenza.
MEG. De cualquier modo, no te metas en lo que no te importa. *(STANLEY come)*.
No encontrarás muchas esposas mejores que yo, te lo aseguro. Llevo un hogar muy lindo y lo mantengo limpio.
STANLEY. ¡Guau!
MEG. ¡Sí! Y este hogar es muy conocido porque es una magnífica casa de huéspedes.
STANLEY. ¿Huéspedes? ¿Sabes cuántos huéspedes has tenido desde que estoy aquí?
MEG. ¿Cuántos?
STANLEY. Uno.
MEG. ¿Quién?
STANLEY. ¡Yo! Yo soy tu huésped.
MEG. Eres un mentiroso. Esta casa está en la lista.
STANLEY. Ya lo creo.
MEG. Que sí está.

Él hace a un lado su plato y alza el periódico.

¿Estaba buena?
STANLEY. ¿Qué?
MEG. La torrija.
STANLEY. Sabrosa.
MEG. No deberías decir esa palabra.
STANLEY. ¿Qué palabra?
MEG. La que dijiste.
STANLEY. ¿Cuál, sabrosa?
MEG. ¡No la digas!
STANLEY. ¿Qué tiene de malo?
MEG. No debes decirle esa palabra a una mujer casada.
STANLEY. ¿Es en serio?
MEG. Sí.
STANLEY. Bueno, no lo sabía.
MEG. Pues es verdad.
STANLEY. ¿Quién te dijo eso?
MEG. No importa.
STANLEY. Bueno, ¿si no le puedo decir “sabrosa” a una mujer casada, entonces a
quién puedo decírselo?
MEG. Eres malo.
STANLEY. ¿Qué tal un poco de té?

MEG. ¿Quieres un poco de té? (STANLEY *lee el periódico.*) Di por favor.
STANLEY. Por favor.
MEG. Primero di que estás apenado.
STANLEY. Que estás apenado.
MEG. No. Sólo discúlpate.
STANLEY. ¡Sólo discúlpate!
MEG. Te mereces unas nalgadas.
STANLEY. ¡No hagas eso!

*Ella toma su plato y le alborota el cabello al pasar.
STANLEY exclama y le quita la mano. Ella se va a la cocina.
Él se frota los ojos por debajo de los lentes y alza el periódico.
Ella entra.*

MEG. Traje la tetera.
STANLEY. (*Ausente*). No se qué haría sin ti.
MEG. Aunque no te lo mereces.
STANLEY. ¿Por qué no?
MEG. (*Sirve el té, evasiva*) Sígueme. Sigue hablándome así.
STANLEY. ¿Cuánto tiempo estuvo ese té en la tetera?
MEG. Es un buen té: bueno y fuerte.
STANLEY. Esto no es té. ¡Es melcocha!
MEG. No lo es.
STANLEY. ¡Párale! ¡Eres un montón de ropa sucia, vieja y sabrosa!
MEG. ¡No lo soy! ¡Y si lo soy tú no eres nadie para decírmelo!
STANLEY. Y tú no eres nadie para irrumpir en el cuarto de un hombre y... despertarlo.
MEG. ¡Stanny! ¿No te gusta tu té de la mañana... el que te llevo?
STANLEY. No puedo beber este lodo. ¿Nunca te dijeron que por lo menos tienes que calentar la tetera?
MEG. Es un té fuerte y bueno, eso es todo.
STANLEY. (*Pone la cabeza en las manos*) Por Dios, estoy cansado.

Silencio. MEG va al aparador, toma un sacudidor y sacude vagamente la pieza, mirándolo. Se acerca a la mesa y la sacude.

¡Aquí no, carajo!

Pausa.

MEG. ¿Stan?
STANLEY. ¿Qué?
MEG. (*Con timidez*) ¿En verdad estoy sabrosa?
STANLEY. Pues claro. Entre agarrar una buena gripa o agarrarte a ti, te prefiero mil veces.
MEG. Lo dices por decir.
STANLEY. (*violento*) A ver, ¿por qué no escombras este lugar?
¡Es un chiquero! Y otra cosa, ¿qué hay con mi cuarto? Necesita una barrida, una tapizada.
¡Necesito un cuarto nuevo!
MEG. (*Sensual, le acaricia el brazo*). Ay, Stan, ese es un cuarto maravilloso.
He pasado algunas tardes divinas en ese cuarto.

Él aparta su brazo de la caricia con disgusto, se para y sale rápido por la puerta de la izquierda. Ella recoge su taza y la tetera y las deja en la repisa de la ventanilla. Se oye que azotan la puerta de la calle. STANLEY regresa.

MEG. ¿Brilla el sol? (*Él cruza la habitación y va a la ventana, toma un cigarrillo y cerillos del saco de su pijama, prende el cigarrillo.*) ¿Qué estás fumando?

STANLEY. Un cigarrillo.

MEG. ¿Me vas a dar uno?

STANLEY. No.

MEG. Me gustan los cigarrillos. (*Él se para en la ventana, fumando. Ella se atraviesa por detrás de él y le hace cosquillas en la nuca.*) Cuchi, cuchi.

STANLEY (*La empuja*). Aléjate de mí.

MEG. ¿Vas a salir?

STANLEY. No contigo.

MEG. Pero voy a ir de compras en un ratito.

STANLEY. Pues ve.

MEG. Estarás sólo, tú y nadie más.

STANLEY. ¿En serio?

MEG. Sin tu vieja Meg. Tengo que traer unas cosas para los señores.

Hay una pausa. STANLEY levanta la cabeza lentamente. Habla sin voltearse.

STANLEY. ¿Cuáles señores?

MEG. Estoy esperando visitas.

Él se voltea.

STANLEY. ¿Qué?

MEG. No lo sabías, ¿o sí?

STANLEY. ¿De qué estás hablando?

MEG. Dos señores le preguntaron a Petey si podían venir y quedarse un par de noches. Los estoy esperando. (*Ella toma el sacudidor y empieza a limpiar el mantel sobre la mesa.*)

STANLEY. No te creo.

MEG. Es verdad.

STANLEY. (*Aproximándose a ella*) Lo dijiste a propósito.

MEG. Petey me lo dijo esta mañana.

STANLEY. (*Deshaciendo su cigarrillo*) ¿Cuándo pasó esto? ¿Cuándo los vio?

MEG. Anoche.

STANLEY. ¿Quiénes son?

MEG. No lo sé.

STANLEY. ¿Te dijo cómo se llaman?

MEG. No.

STANLEY. (*Paseándose por la habitación*). ¿Aquí? ¿Querían venir aquí?

MEG. Sí, así es. (*Se quita los tubos del pelo.*)

STANLEY. ¿Por qué?

MEG. Esta casa está en la lista.

STANLEY. ¿Pero quiénes son?

MEG. Los verás cuando vengan.

STANLEY. (*Muy seguro*). No vendrán.

MEG. ¿Por qué no?

STANLEY. (*Con firmeza*). Te digo que no van a venir. ¿Por qué no vinieron anoche, si iban a venir?

MEG. A lo mejor no encontraron la casa por lo oscuro. No es fácil de encontrar en la oscuridad.

STANLEY. No vendrán. Han de ser unos bromistas.³ Olvídalo todo. Es una falsa alarma. Falsa alarma. (*Se sienta a la mesa*). ¿Dónde está mi té?

³ En el original "someone's taking the Michael" expresión popular que se acerca en significado a "tomar el pelo".

MEG. Me lo llevé. No lo quisiste.
STANLEY. ¿Cómo dices? ¿Te lo llevaste?
MEG. Me lo llevé.
STANLEY. ¿Para qué te lo llevaste?
MEG. ¡No lo quisiste!
STANLEY. ¿Quién dijo que no lo quería?
MEG. ¡Tú!
STANLEY. ¿Quién te dio derecho a llevarte mi té?
MEG. No te lo ibas a tomar.

STANLEY la mira fijamente.

STANLEY. *(Tranquilo)*. ¿Con quién crees que estás hablando?
MEG. *(Desconcertada)*. ¿Cómo?
STANLEY. Ven aquí.
MEG. ¿Cómo dices?
STANLEY. Ven para acá.
MEG. No.
STANLEY. Quiero preguntarte algo. *(MEG se mueve nerviosa, no va hacia él)*. Ándale.
(Pausa). Muy bien. Desde aquí también te puedo preguntar. *(Deliberadamente)*.
Dígame, señora Boles, cuando se dirige a mí, ¿alguna vez se pregunta exactamente con quién está hablando? ¿Eh?

Silencio. Él gime, deja caer el torso y luego la cabeza entre sus manos.

MEG. *(En voz muy baja)*. ¿No te gustó tu desayuno, Stan?
(Se acerca a la mesa). ¿Stan? ¿Cuándo vas a volver a tocar el piano? *(Stanley gruñe)*.
¿Como antes? *(Stanley gruñe)*. Me gustaba mirarte tocar el piano. ¿Cuándo vas a volver a tocar?
STANLEY. No puedo, ¿o sí?
MEG. ¿Por qué no?
STANLEY. No tengo piano, ¿o sí?
MEG. No. Quiero decir como cuando trabajabas. Ese piano.
STANLEY. Vete y haz tus compras.
MEG. Pero no tendrías que irte si consiguieras un trabajo, ¿o sí? Podrías tocar el piano en el muelle.

Él la mira, luego habla a la ligera.

STANLEY. De hecho, me han...eh...me han ofrecido un trabajo.
MEG. ¿Qué?
STANLEY. Sí, en este momento estoy considerando una oferta.
MEG. Sí cómo no.
STANLEY. Y una buena. Un club nocturno. En Berlín.
MEG. ¿Berlín?
STANLEY. Berlín. Un club nocturno. Tocaré el piano. Un sueldo fabuloso.
Y bien establecido.
MEG. ¿Por cuánto tiempo?
STANLEY. No nos quedaremos en Berlín. Después iremos a Atenas
MEG. ¿Por cuánto tiempo?
STANLEY. Sí. Y luego volaremos a...mmm...¿cómo se llama?
MEG. ¿A dónde?
STANLEY. Constantinopla. Zagreb. Vladivostok. Es una gira mundial.
MEG. *(Se sienta a la mesa)*. ¿Has tocado antes en esos lugares?
STANLEY. ¿Que si he tocado? He tocado el piano por todo el mundo. Por todo el país.

(Pausa). Alguna vez di un concierto.
MEG. ¿Un concierto?
STANLEY. (*Reflexivo*). Sí. Y fue muy bueno. Todo mundo estuvo ahí esa noche. Todos y cada uno. Fue todo un éxito. Sí. Un concierto. En Lower Edmonton.
MEG. ¿Cómo te vestiste?
STANLEY. (*A sí mismo*). Tuve un toque único. Único en verdad. Vinieron a mí. Vinieron a mí y me dijeron que estaban agradecidos. Tomamos champaña, mucha champaña. (Pausa). Mi padre estuvo a punto de venir a verme. Bueno, le mandé una tarjeta de cualquier forma. Pero no creo que hubiera podido llegar. No, yo... yo perdí la dirección, eso fue. (Pausa.) Sí. Lower Edmonton. Y luego, después de eso, ¿sabes qué hicieron? Se me adelantaron. Me quitaron de en medio.⁴ Estaba todo arreglado, estaba todo planeado. Mi siguiente concierto. Fue en algún otro lugar. En invierno. Fui a tocar allí. Luego, cuando llegué, la sala estaba cerrada, el lugar estaba clausurado, no había ni siquiera un vigilante. Lo cerraron. (*Se quita los lentes y los limpia con la tela del saco de su pijama.*) Rápido. Lo hicieron rápido. Quisiera saber quién fue el responsable. (*Con amargura.*) De acuerdo, hombre, puedo aceptar un consejo. Quieren que me arrastre sobre mis rodillas. Bien, puedo aceptar una propina...cualquier día de éstos. (*Se pone los lentes, después mira a MEG.*) Ahora mírenla. No eres más que un bizcochito rancio, ¿no? (*Se levanta y se inclina sobre la mesa hacia ella.*) Eso es lo que eres, ¿o no?
MEG. No te vuelvas a ir, Stan. Quédate aquí. Estarás mucho mejor. Quédate con tu vieja Meg. (*Él gruñe y se tiende a lo largo de la mesa.*) ¿No te sientes bien esta mañana, Stan? ¿Hiciste una visita esta mañana?

Él se pone tieso, luego se levanta lentamente, se levanta para encararla y le habla ligero, de modo espontáneo.

STANLEY: Meg. ¿Sabes algo?
MEG: ¿Qué?
STANLEY. ¿Ya oíste la última noticia?
MEG. No.
STANLEY. Apuesto a que sí.
MEG. No.
STANLEY: ¿Te digo?
MEG. ¿Qué noticia?
STANLEY. ¿No la has oído?
MEG. No.
STANLEY. (*Avanzando.*) Van a venir hoy. Van a venir en una camioneta.
MEG. ¿Quiénes?
STANLEY. ¿Y sabes qué traen en esa camioneta?
MEG. ¿Qué?
STANLEY. Traen una carretilla.
MEG. (*Sin aliento.*) No traen nada.
STANLEY. Claro que sí.
MEG. Eres un mentiroso.
STANLEY. (*Avanzando hacia ella.*) Una carretilla grande. Y cuando se detenga la camioneta la sacarán, la llevarán rodando por el camino del jardín, y entonces tocarán a la puerta.
MEG. No harán nada.
STANLEY. Están buscando a alguien.
MEG. No es cierto.
STANLEY. Están buscando a alguien. A una cierta persona.
MEG. (*Áspera.*) No, ¡claro que no!
STANLEY. ¿Te digo a quién están buscando?
MEG. ¡No!
STANLEY. ¿No quieres que te diga?

⁴ Carve up, en el original, significa “drive aggressively into the path of another vehicle.”, Oxford Dictionary.

MEG. ¡Mentiroso!

Un toque súbito en la puerta de la entrada. La voz de LULÚ: ¡Oh, oh!

MEG rodea cautelosamente a Stanley y coge su bolsa del mandado. MEG sale. STANLEY se mueve cauteloso hasta la puerta y escucha.

VOZ (A través del buzón). Hola, señora Boles....

MEG. Ah, ¿Ya vino?

VOZ. Sí, acaba de llegar.

MEG. ¿Qué es esto?

VOZ. Sí. Pensé en volver y traérselo.

MEG. ¿Está lindo?

VOZ. Muy lindo. ¿Qué se supone que haga con esto?

MEG. Bueno, yo no (Murmura.)

VOZ. No, claro que no.... (Murmura.)

MEG. Muy bien, pero... (Murmullos)

VOZ. Yo no voy...(Murmullos) Chao, señora Boles.

STANLEY se sienta rápido a la mesa. Entra LULU

LULU. Ah, hola.

STANLEY. Ay, ay.

LULU. Sólo quiero dejar esto aquí.

STANLEY. Hazlo. (Lulú cruza el escenario hasta llegar al aparador y coloca encima un paquete redondo y macizo). Es un buen bulto.

LULU. No debes tocarlo.

STANLEY. ¿Por qué querría yo tocarlo?

LULU. No debes, de cualquier manera.

LULU camina al frente del escenario.

LULU. ¿Por qué no abres la puerta?, aquí huele a encerrado.

Abre la puerta trasera.

STANLEY. (Levantándose): ¿Encerrado? Si desinfecté el lugar esta mañana.

LULU. (En la puerta). Ah, eso está mejor.

STANLEY. Creo que va a llover hoy. ¿Tú que crees?

LULU. Eso espero. Te vendría bien.

STANLEY. ¡A mí! Yo estuve en el mar a las seis y media.

LULU. ¿En serio?

STANLEY. Salí directo al promontorio y regresé justo antes del desayuno. ¡¿No me crees?!

Ella se sienta, saca una polvera con espejo y se polvea la nariz.

LULU. (Le ofrece la polvera). ¿Quieres echar un vistazo a tu cara? (STANLEY se aparta de la mesa.) Te vendría bien una rasurada, ¿sabes? (STANLEY se sienta bien a la mesa.) ¿Qué nunca sales? (él no responde.) Quiero decir, ¿qué haces?, ¿nada más te la pasas sentado en la casa todo el santo día? (Pausa.) ¿Acaso no tiene la señora Boles suficiente quehacer como para tenerte de estorbo todo el día?

STANLEY. Siempre me paro en la mesa cuando ella barre el piso.

LULU. ¿Por qué no te das un baño? Te ves muy mal.

STANLEY. Un baño no me va servir de nada.

LULU. (Se levanta) Sal y toma un poco de aire. Me deprimes, con esa facha.

STANLEY. ¿Aire? Yo no sé de eso.
LULU. Afuera está muy agradable. Y traje algunos sándwiches.
STANLEY. ¿De qué son los sándwiches?
LULU. De queso.
STANLEY. Soy muy comelón, ¿sabes?
LULU. Está bien, yo no tengo hambre.
STANLEY. *(Abruptamente.)* ¿Qué te parecería escapar conmigo?
LULU. ¿A dónde?
STANLEY. A ningún lado. Aun así, podríamos irnos.
LULU. ¿Pero a dónde podríamos ir?
STANLEY. A ningún lado. No hay ningún lugar a donde ir. Así que sencillamente podríamos irnos. No importaría.
LULU. O bien podríamos quedarnos aquí.
STANLEY. No. Aquí no está bien.
LULU. Entonces, ¿dónde sí está bien?
STANLEY. En ningún lado.
LULU. Vaya, esa es una propuesta seductora. *(Él se levanta.)* ¿Tienes que usar esos lentes?
STANLEY. Sí.
LULU. Entonces, ¿no vas a salir a dar un paseo?
STANLEY. No puedo de momento.
LULU. Eres medio fracasado, ¿no?

Ella sale por la izquierda. STANLEY se levanta. Va hacia el espejo y se mira. Entra a la cocina, se quita los lentes y empieza a lavarse la cara. Una pausa. Entran, por la puerta trasera, GOLDBERG y MCCANN. MCCANN lleva dos maletas, y GOLDBERG un portafolio. Se detienen adentro de la puerta, luego caminan al frente del escenario.

STANLEY, enjuagándose la cara, atisba sus espaldas por la ventanilla. GOLDBERG y MCCANN miran alrededor del cuarto. STANLEY se pone los lentes, sale despacio por la puerta de la cocina y luego por la puerta trasera.

MCCANN. ¿Es aquí?
GOLDBERG. Es aquí.
MCCANN. ¿Estás seguro?
GOLDBERG. Seguro que estoy seguro.
Pausa.
MCCANN. ¿Y ahora qué?
GOLDBERG. Tranquilo, McCann. Siéntate.
MCCANN. ¿Y tú?
GOLDBERG. ¿Yo qué?
MCCANN. ¿Te vas a sentar?

GOLDBERG. Los dos nos sentamos. *(MCCANN baja las maletas y se sienta a la mesa, a la izquierda.)* Siéntate cómodo, McCann. Relájate. ¿Cuál es el problema? Te traigo unos días a la costa. Tómate un descanso. Hazte un favor. Aprende a relajarte, McCann, o no vas a llegar a ninguna parte.

MCCANN. Ah claro, trataré, Nat.

GOLDBERG. *(Sentándose a la mesa, a la derecha.)* El secreto es la respiración. Sigue mi consejo. Es un hecho bien conocido. Inhalas, exhalas, date la oportunidad, déjate ir, ¿qué puedes perder? Mírame. Cuando yo todavía era un aprendiz, McCann, mi tío Barney me llevaba a la playa, regularmente, como relojito. Brighton, Canvey Island, Rottingdean: el tío Barney no prefería ninguna en particular. El sabbat, después de almorzar, íbamos y nos sentábamos en unas sillas –tú sabes, esas sillas tejidas– mojábamos un poco nuestros pies descalzos en la playa, veíamos el ir y venir de la marea, el sol poniéndose: eran días dorados, McCann, créeme. *(Recordando.)* El tío Barney. Claro, él era impecable en el vestir. Uno de la vieja escuela. Tenía una casa justo afuera de Basing-stoke en ese entonces. La comunidad entera lo respetaba.

¿Cultura? No me hablen de cultura. Él era un hombre de mundo, ¿qué quiero decir? Era un cosmopolita.

MCCANN. Hey, Nat...

GOLDBERG. (*reflexivo*). Sí. Uno de la vieja escuela.

MCCANN. Nat, ¿cómo sabemos que ésta es la casa correcta?

GOLDBERG. ¿Qué?

MCCANN. ¿Cómo sabemos que ésta es la casa correcta?

GOLDBERG. ¿Qué te hace pensar que no es la casa correcta?

MCCANN. No vi ningún número en la puerta.

GOLDBERG. No estaba buscando un número.

MCCANN. ¿No?

GOLDBERG. (*acomodándose en la silla*). ¿Sabes una cosa que me dijo el tío Barney? El tío Barney me enseñó que la palabra de un caballero es suficiente. Por eso es que cuando tenía que salir de viaje por mi trabajo nunca llevaba dinero. Uno de mis hijos me acompañaba. Él acostumbraba llevar un poco de plata. Para comprar un periódico, quizás, y ver cómo le estaba yendo a su Club de Críquet en ultramar. Para todo lo demás, mi nombre era suficiente. Además, yo era un hombre muy ocupado.

MCCANN. ¿Qué dices de esto, Nat? ¿Qué no es hora de que alguien venga?

GOLDBERG. ¿McCann, qué te pone tan nervioso? Contrólate. A donde quiera que vayas hoy en día es como un funeral.

MCCANN. Eso es verdad.

GOLDBERG. ¿Verdad? Claro que es verdad. Más que verdad, es un hecho.

MCCANN. Puede que tengas razón.

GOLDBERG. ¿Qué pasa McCann? ¿Ya no confías en mí como en los viejos tiempos?

MCCANN. Claro que confío en ti, Nat.

GOLDBERG. Pero entonces, ¿por qué antes de hacer un trabajo pareces león enjaulado y cuando ya lo estás haciendo estás tan fresco como blanca paloma?

MCCANN. No sé, Nat. Me siento muy bien una vez que sé lo que estoy haciendo. Cuando sé lo que estoy haciendo me siento muy bien.

GOLDBERG. Bueno, lo haces muy bien.

MCCANN. Gracias, Nat.

GOLDBERG. Sabes lo que dije cuando se presentó este trabajo. Quiero decir, naturalmente se me acercaron para que me hiciera cargo. Y ¿sabes a quién les pedí?

MCCANN. ¿A quién?

GOLDBERG. A ti.

MCCANN. Eso fue muy gentil de tu parte, Nat.

GOLDBERG. No, no fue nada. Eres un hombre capaz. McCann.

MCCANN. Eso es un gran elogio, Nat, viniendo de un hombre con tu jerarquía.

GOLDBERG. Bueno, tengo jerarquía, no lo niego.

MCCANN. Ciertamente la tienes.

GOLDBERG. Nunca negaré que tuve jerarquía.

MCCANN. ¡Y qué jerarquía!

GOLDBERG. No lo puedo negar.

MCCANN. Sí, es verdad, has hecho mucho por mí. Lo aprecio.

GOLDBERG. No digas más.

MCCANN. Siempre has sido un auténtico cristiano.

GOLDBERG. En cierto modo.

MCCANN. No, sólo pensé en decirte que lo aprecio.

GOLDBERG. Es innecesario recapitular.

MCCANN. Tienes razón.

GOLDBERG. Muy innecesario

Pausa. MCCANN se inclina hacia delante.

MCCANN. Hey Nat, sólo una cosa...

GOLDBERG. ¿Y ahora qué?

MCCANN. Este trabajo –no, escucha- este trabajo, ¿va a ser que algo que ya hayamos hecho antes?

GOLDBERG. Sh, Sh, Sh.

MCCANN. No, sólo dime eso. Sólo eso y no preguntaré nunca más.

GOLDBERG suspira, se levanta, va detrás de la mesa, reflexiona, mira a MCCANN y luego le habla en un tono bajo, fluido, oficial.

GOLDBERG. La cuestión principal es una cuestión singular y muy distinta a tu trabajo previo. Ciertos elementos, sin embargo, bien podrían aproximarse en algunos puntos de procedimiento a algunas de tus otras actividades. Todo depende de la actitud de nuestro sujeto. En cualquier caso, McCann, te puedo asegurar que la tarea se llevará a cabo y la misión se logrará sin agravio excesivo para ti o para mí. ¿Satisfecho?

MCCANN. Claro. Te agradezco, Nat.

MEG entra por la izquierda.

GOLDBERG. Ah, ¿Sra. Boles?

MEG. ¿Sí?

GOLDBERG. Hablamos con su esposo anoche. ¿Quizás nos mencionó? Oímos que ustedes, amablemente, dan cuartos a caballeros. Por eso vine con mi amigo. Estábamos buscando un lugar agradable, usted entiende. Por eso vinimos con usted. Yo soy el señor Goldberg y él es McCann.

MEG. Encantada de conocerlos.

Se estrechan las manos.

GOLDBERG. Nosotros también estamos encantados de conocerla.

MEG. Eso es muy agradable.

GOLDBERG. Tiene razón. ¿Cada cuándo se conoce a alguien que es un encanto conocer?

MCCANN. Nunca.

GOLDBERG. Pero hoy es diferente. ¿Le está yendo bien en todo, señora Boles?

MEG. Sí, muy bien, gracias.

GOLDBERG. ¿Sí? ¿En verdad?

MEG. Sí. En verdad.

GOLDBERG. Me alegra.

GOLDBERG se sienta a la mesa, a la derecha.

GOLDBERG. Bien, entonces ¿qué dice? ¿Puede arreglárselas para hospedarnos, eh, señora Boles?

MEG. Pues, hubiera sido más fácil la semana pasada.

GOLDBERG. ¿Hubiera, eh?

MEG. Sí

GOLDBERG. ¿Por qué? ¿A cuántos tiene aquí en este momento?

MEG. Sólo uno por el momento.

GOLDBERG. ¿Sólo uno?

MEG. Sí. Sólo uno. Hasta que vinieron ustedes.

GOLDBERG. ¿Y su esposo, por supuesto?

MEG. Sí, pero él duerme conmigo.

GOLDBERG. ¿A qué se dedica su esposo?

MEG. Alquila sillas de playa.

GOLDBERG. Ah, qué bien.
MEG. Sí, sale a trabajar con todo tipo de climas.

Ella comienza a sacar las compras de su bolsa.

GOLDBERG. Por supuesto. ¿Y su huésped? ¿Es un hombre?
MEG. ¿Un hombre?
GOLDBERG. ¿O una mujer?
MEG. No. Un hombre.
GOLDBERG. ¿Ha estado mucho tiempo?
MEG. Un año más o menos.
GOLDBERG. Vaya. Un huésped. ¿Cómo se llama?
MEG. Stanley Webber.
GOLDBERG. ¿En serio? ¿Trabaja aquí?
MEG. Trabajaba. Era pianista. Daba conciertos en el muelle.
GOLDBERG. ¿Sí? ¿En el muelle? ¿Toca bien el piano?
MEG. Sí, de maravilla. (*Se sienta a la mesa.*) Una vez dio un concierto.
GOLDBERG. ¿Eh? ¿Dónde?
MEG. (*Titubeando.*) En..... una sala grande. Su padre le dio champaña. Pero luego cerraron el lugar y él no pudo salir. El velador se había ido a su casa. Entonces tuvo que esperarse hasta la mañana para poder salir. (*Con confianza.*) Estaban muy agradecidos. (*Pausa.*) Y luego todos quisieron darle una propina. Así que él tomó la propina. Y luego tomó un tren rápido y vino para acá.
GOLDBERG. ¿En serio?
MEG. Sí. Derechito para acá.
Pausa.
MEG. Me hubiera gustado que tocara esta noche.
GOLDBERG. ¿Por qué esta noche?
MEG. Hoy es su cumpleaños.
GOLDBERG. ¿Su cumpleaños?
MEG. Sí. Hoy. Pero no le voy a decir hasta en la noche.
GOLDBERG. ¿Él sabe que es su cumpleaños?
MEG. No lo ha mencionado.
GOLDBERG. (*Pensativamente.*) ¡Ah! Dígame. ¿Van a hacer una fiesta?
MEG. ¿Una fiesta?
GOLDBERG. ¿No iban a hacer una?
MEG. (*con los ojos bien abiertos.*) No.
GOLDBERG. Bien, por supuesto, deben hacer una. (*Se levanta.*)
¿Haremos una fiesta, eh? ¿Qué dice?
MEG. ¡Oh sí!
GOLDBERG. Claro. Le haremos una fiesta. Déjemelo a mí.
MEG. Oh, eso es maravilloso señor Gold...
GOLDBERG. Berg.
MEG. Berg.
GOLDBERG. ¿Le gusta la idea?
MEG. Claro, estoy tan contenta de que hayan venido hoy.
GOLDBERG. Si no hubiéramos venido hoy habríamos venido mañana.
Sin embargo, me alegra que hayamos venido hoy. Justo a tiempo para este cumpleaños.
MEG. Yo quería tener una fiesta. Pero uno debe tener gente para una fiesta.
GOLDBERG. Y ahora nos tiene a McCann y a mí. McCann es el alma de cualquier fiesta.
MCCANN. ¿Qué?
GOLDBERG. ¿Cómo ves, McCann? Hay un caballero viviendo aquí. Hoy cumple años y se le ha olvidado por completo. Entonces vamos a recordarle. Le vamos a hacer una fiesta.
MCCANN. Ah, ¿es un hecho?

MEG. Esta noche.
GOLDBERG. Esta noche.
MEG. Me voy a poner mi vestido de fiesta.
GOLDBERG. Y yo voy a traer unas botellas.
MEG. Y yo invitaré a Lulú esta tarde. Oh, esto va a animar a Stanley. Lo va animar. Ha estado muy deprimido últimamente.
GOLDBERG. Lo sacaremos de sí mismo.
MEG. Espero verme bien con mi vestido.
GOLDBERG. Madame, usted lucirá como un tulipán.
MEG. ¿De qué color?
GOLDBERG. Este... bueno, tendría que ver el vestido primero.
MCCANN. ¿Puedo subir a mi cuarto?
MEG. Ah, los puse juntos. ¿Les incomoda estar juntos?
GOLDBERG. No me incomoda. ¿Te incomoda a ti, McCann?
MCCANN. No.
MEG. ¿A qué hora podríamos hacer la fiesta?
GOLDBERG. A las nueve en punto.
MCCANN. *(En la puerta)* ¿Es por aquí?
MEG. *(Levantándose)* Les muestro, si no les molesta subir escaleras.
GOLDBERG. ¿Con un tulipán? Será un placer.

MEG y GOLDBERG salen riéndose, seguidos por MCCANN. STANLEY se asoma a la ventana. Entra por la puerta trasera. Va hacia la puerta de la izquierda. Se levanta. Se sienta, mientras MEG entra. Ella cruza y cuelga su bolsa de mandado en un gancho. Él enciende un cerillo y lo mira quemarse.

STANLEY. ¿Quién es?
MEG. Los dos señores.
STANLEY. ¿Cuáles dos señores?
MEG. Los que iban a venir. Los acabo de llevar a su habitación. Quedaron encantados con su cuarto.
STANLEY. Vinieron.
MEG. Son muy agradables, Stan.
STANLEY. ¿Por qué no vinieron anoche?
MEG. Dijeron que las camas estaban fantásticas.
STANLEY. ¿Quiénes son?
MEG. *(Sentándose)* Son muy agradables.
STANLEY. Dije que quiénes son.
MEG. Te dije, los dos caballeros.
STANLEY. No pensé que vinieran.

Él se levanta y camina hacia la ventana.

MEG. Vinieron. Estaban aquí cuando yo llegué.
STANLEY. ¿Qué quieren?
MEG. Quieren quedarse.
STANLEY. ¿Por cuánto tiempo?
MEG. No dijeron.
STANLEY. *(Volteándose.)* ¿Pero por qué aquí? ¿Por qué no en otro lugar?
MEG. Esta casa está en la lista.
STANLEY. *(Serenándose.)* ¿Cómo se llaman? ¿Cómo dicen que se llaman?
MEG. Ay Stanley, no me acuerdo.
STANLEY. Te dijeron, ¿no? ¿O no te dijeron?

MEG. Sí, ellos...

STANLEY. ¿Entonces, quiénes son? Vamos. Trata de recordar.

MEG. ¿Por qué Stan? ¿Los conoces?

STANLEY. ¿Cómo voy a saber si los conozco hasta que me digas sus nombres?

MEG. Bueno...me dijo. Yo me acuerdo.

STANLEY. ¿Y bien?

Ella piensa.

MEG. Gold-algo.

STANLEY. ¿Goldalgo?

MEG. Sí. Gold...

STANLEY. ¿Sí?

MEG. Goldberg.

STANLEY. ¿Goldberg?

MEG. Correcto. Ese es uno de ellos.

STANLEY se sienta despacio a la mesa, a la izquierda.

¿Los conoces?

STANLEY no responde.

Stan, no te despertarán, lo prometo. Les diré que deben guardar silencio.

STANLEY. Sentado inmóvil.

No estarán aquí mucho tiempo, Stan. Te seguiré llevando tu té bien temprano.

STANLEY. Sentado inmóvil.

No debes estar triste hoy. Es tu cumpleaños.

Una pausa.

STANLEY. (torpemente). ¿Eh?

MEG. Es tu cumpleaños, Stan. Iba a guardar el secreto hasta la noche.

STANLEY. No.

MEG. Que sí. Te compré un regalo. (Va al aparador, coge el paquete y lo pone sobre la mesa enfrente de él). Aquí está. Vamos. Ábrelo.

STANLEY. ¿Qué es esto?

MEG. Es tu regalo.

STANLEY. No es mi cumpleaños, Meg.

MEG. Claro que lo es. Abre tu regalo.

Él mira el paquete, se para lentamente y lo abre. Saca un tambor de niño.

STANLEY. (Llanamente). Es un tambor. Un tambor de niño.

MEG. (Con ternura). Es porque no tienes piano. (Él la mira fijamente, luego se voltea y camina hacia la puerta, a la izquierda.) ¿No me vas a dar un beso? (Él se voltea de forma brusca y se detiene. Camina de regreso hacia ella lentamente. Se detiene al llegar a su silla, baja la mirada sobre ella. Pausa. Sus hombros caen, se dobla y la besa en la mejilla.) Hay unas baquetas ahí dentro. (STANLEY mira el paquete. Saca dos baquetas. Las toca entre sí. La mira.)

STANLEY. ¿Me lo cuelgo del cuello?

Ella lo mira, vagamente. Él se cuelga el tambor del cuello, lo toca suavemente con las baquetas, luego marcha alrededor de la mesa, tocándolo a un ritmo constante. MEG, complacida, lo mira. Todavía tocándolo a ritmo constante, comienza a rodear la mesa MEG expresa consternación. Él llega hasta la silla de ella, dando fuertes golpes al tambor, su cara y el golpeteo se vuelven ahora salvajes y poseídos.

Telón.

SEGUNDO ACTO

MCCANN está sentado a la mesa rasgando una hoja de periódico en cinco tiras iguales. Es de noche. Después de un breve momento STANLEY entra por la izquierda. Se detiene en cuanto ve a MCCANN, y lo mira. Él entonces camina a la cocina, se detiene y habla.

STANLEY. Buenas
MCCANN. Buenas

Se oyen risillas desde fuera de la puerta trasera, que está abierta.

STANLEY. Hace mucho calor esta noche. *(Se voltea hacia la puerta trasera.)*
¿Hay alguien ahí?

MCCANN rasga otra hoja de periódico. Stanley se mete a la cocina y se sirve un vaso de agua. Se lo bebe mirando a través de la ventanilla de la cocina. Baja el vaso, sale de la cocina y camina rápido hacia la puerta, a la izquierda. MCCANN se levanta y lo intercepta.

MCCANN. Creo que no nos hemos presentado.

STANLEY. No. No nos hemos presentado.

MCCANN. Me llamo McCann

STANLEY. ¿Se va a quedar mucho tiempo?

MCCANN. No mucho. ¿Cómo se llama?

STANLEY. Webber.

MCCANN. Encantado de conocerlo, señor. *(Le extiende la mano. STANLEY se la estrecha y MCCANN sostiene el apretón.)* Muchos días de éstos. *(STANLEY retira su mano. Se encaran.)*

¿Iba a salir?

STANLEY. Sí

MCCANN. ¿En su cumpleaños?

STANLEY. Sí. ¿Por qué no?

MCCANN. Pero le van a hacer una fiesta aquí esta noche.

STANLEY. ¡Uy!, ¿en serio? Qué pena.

MCCANN. ¿Por qué pena? Es una ocasión estupenda.

Voces desde fuera de la puerta trasera.

STANLEY. Lo siento. Esta noche no estoy de humor para fiestas.

MCCANN. ¿Así están las cosas? Lo siento.

STANLEY. Sí, voy a salir a celebrar tranquilamente, por mi cuenta.

MCCANN. Es una lástima.

Se levantan.

STANLEY. Bueno, haga el favor de quitarse de mi camino...
MCCANN. Pero todo está arreglado. Se esperan invitados.
STANLEY. ¿Invitados? ¿Qué invitados?
MCCANN. Yo mismo soy uno. Tuve el honor de ser invitado.

MCCANN comienza a silbar "The Mountains of Morne".

STANLEY. (Apartándose). Yo no lo llamaría un honor, ¿usted sí? Solamente será otra borrachera.

STANLEY silba con MCCANN "The Mountains of Morne" Durante las siguientes cinco líneas el silbido es continuo, uno silba mientras el otro habla, y ambos silban juntos.

MCCANN. Pero es un honor.
STANLEY. Está exagerando.
MCCANN. No. Digo que sería un honor.
STANLEY. Yo digo que es una simple estupidez.
MCCANN. Claro que no.

Se miran uno al otro fijamente.

STANLEY. ¿Quiénes son los otros invitados?
MCCANN. Una joven.
STANLEY. ¿Sí? ¿Y quién más?
MCCANN. Mi amigo.
STANLEY. ¿Su amigo?
MCCANN. Así es. Ya está todo arreglado.

STANLEY camina alrededor de la mesa hacia la puerta. MCCANN lo encara.

STANLEY. Con permiso.
MCCANN. ¿A dónde va?
STANLEY. Quiero salir.
MCCANN. ¿Por qué no se queda aquí?

STANLEY se aparta, a la derecha de la mesa.

STANLEY. ¿Así que están aquí de vacaciones?
MCCANN. Unas cortas. (*STANLEY coge una tira de papel. MCCANN se mueve.*) Cuidado con eso.
STANLEY. ¿Qué es?
MCCANN. Cuidado. Déjelo.
STANLEY. Tengo la sensación de que nos hemos conocido antes.
MCCANN. No. No lo creo.
STANLEY. ¿Alguna vez estuvo o vivió cerca de Maidenhead?
MCCANN. No.
STANLEY. Hay un salón de té Fuller's ahí. Acostumbraba tomar allí el té.
MCCANN. No lo conozco.
STANLEY. Y una librería Boots. Me parece relacionarlo con High Street.
MCCANN. ¿Sí?
STANLEY. ¿Un pueblo encantador, no le parece?
MCCANN. No lo conozco.
STANLEY. ¿No? Una comunidad tranquila, próspera. Nací y me crié ahí. Vivía lejos de la carretera principal.
MCCANN. ¿Sí?

Pausa.

STANLEY. ¿Su estancia aquí va a ser corta?

MCCANN. Así es.

STANLEY. Descubrirá que es muy vigorizante.

MCCANN. ¿A usted le resulta vigorizante?

STANLEY. ¿A mí? No. Pero a usted sí. (*Se sienta la mesa.*) Me gusta este lugar, pero me mudaré pronto. De vuelta a casa. Y me quedaré allí, esta vez. No hay lugar como el hogar. (*Se ríe.*) No me hubiera ido, pero el negocio llama. El negocio me requirió y tuve que irme por un tiempo. Usted sabe como es eso.

MCCANN. (*Sentándose a la mesa, a la izquierda.*) ¿Usted hace negocios?

STANLEY. No. Creo que lo voy a dejar. Tengo un pequeño ingreso privado, ve. Creo que lo dejaré. No me gusta estar lejos de casa. Vivía muy tranquilamente: tocaba discos, eso era casi todo. Todo me era entregado en mi puerta. Entonces empecé un pequeño negocio privado, de una manera modesta, y me vi obligado a venir aquí: y me ha hecho quedarme aquí más tiempo de lo que esperaba.

Uno nunca se acostumbra a vivir en la casa de alguien más. ¿No cree? Vivía tan tranquilo. Uno sólo puede apreciar lo que ha tenido cuando las cosas cambian. Es lo que dicen, ¿no? ¿Un cigarrillo?

MCCANN. No fumo.

STANLEY. Enciende un cigarrillo. Voces desde el fondo.

STANLEY. ¿Quién está allá afuera?

MCCANN. Mi amigo y el hombre de la casa.

STANLEY. ¿Sabe qué? Al verme, apuesto que no pensaba que llevo una vida tan tranquila. Las líneas de mi cara, ¿eh? Es la bebida. He estado bebiendo un poco aquí. Pero lo que quiero decir es...usted sabe cómo es eso... lejos de tu propio... todo mal, por supuesto...estaré muy bien cuando regrese... pero lo que quiero decir es, por la manera en que alguna gente me mira, pensaría que soy una persona distinta. Supongo que he cambiado, pero aún soy el mismo hombre que siempre fui. Quiero decir, usted no pensaría, al mirarme, en verdad...quiero decir, no en realidad, que yo sería la clase de tipo que causa algún problema, ¿o sí? (*MCCANN lo mira.*) ¿Entiende lo que quiero decir?

MCCANN. No. (*Mientras STANLEY coge una tira de papel.*) Deje eso.

STANLEY. (*Rápidamente.*) ¿Por qué están aquí?

MCCANN. Unas vacaciones cortas.

STANLEY. Esta casa es una elección ridícula. (*Se levanta.*)

MCCANN. ¿Por qué?

STANLEY. Porque no es una pensión. Nunca lo fue.

MCCANN. Claro que lo es.

STANLEY. ¿Por qué escogieron esta casa?

MCCANN. Sabe señor, para ser un cumpleaños está usted un tanto deprimido.

STANLEY. (*Mordaz.*) ¿Por qué me llama señor?

MCCANN. ¿No le gusta?

STANLEY. (*A la mesa.*) Escuche. No me llame señor.

MCCANN. No lo haré, si no le gusta.

STANLEY. (*Apartándose.*) No. De cualquier modo, hoy no es mi cumpleaños.

MCCANN. ¿No?

STANLEY. No. Es hasta el mes próximo.

MCCANN. No de acuerdo a la dama.

STANLEY. ¿Ella? Está ida. Chiflada.

MCCANN. Es terrible decir algo así.

STANLEY. (*A la mesa.*) ¿No se había dado cuenta? Hay muchas cosas que usted no sabe. Me parece que alguien lo está engañando.

MCCANN. ¿Quién haría eso?
STANLEY. (*Inclinándose a través de la mesa.*) ¡Esa mujer está loca!
MCCANN. Eso es una calumnia.
STANLEY. Y usted no sabe lo que está haciendo.
MCCANN. Su cigarro está cerca de ese papel.

Voces de atrás.

STANLEY. ¿Dónde diablos están? (*Golpea la punta de su cigarrillo.*) ¿Por qué no entran?
¿Qué están haciendo allá afuera?
MCCANN. Tranquilícese.

STANLEY. Cruza hasta él y lo sujeta del brazo.

STANLEY. (Apremiante). Mire...
MCCANN. No me toque.
STANLEY. Mire. Escúcheme.
MCCANN. Suelte mi brazo.
STANLEY. Mire. Siéntese un minuto.
MCCANN. (*Salvaje, le golpea el brazo.*) ¡No haga eso!

STANLEY retrocede cruzando el escenario, sujetándose el brazo.

STANLEY. Escuche. Usted sabe de que estoy hablando, ¿no?
MCCANN. No sé de qué habla, en absoluto.
STANLEY. ¡Es un error! ¿Entiende?
MCCANN. Hombre, usted está en mal estado.
STANLEY. (*Susurrando, avanza.*) ¿Le ha dicho algo? ¿Sabe para qué están aquí? Dígame. No tiene por qué temerme. ¿O es que él no le ha dicho?
MCCANN. ¿Decirme qué?
STANLEY. (*En susurros.*) Le he explicado, maldito sea, todos esos años que viví en Basingstoke jamás di un paso fuera de la puerta.
MCCANN. Sabe, usted me saca de quicio.
STANLEY. (*Razonable.*) Mire. Usted se ve un hombre honesto. Alguien lo está haciendo tonto, eso es todo. ¿Comprende? ¿De dónde viene?
MCCANN. ¿De dónde cree?
STANLEY. Conozco Irlanda muy bien. Tengo muchos amigos allí. Amo ese país y admiro y confío en su gente. Confío en ellos. Respetan la verdad y tienen sentido del humor. Creo que sus policías son estupendos. He estado ahí. Jamás había visto tales puestas de sol. ¿Qué le parece si sale a tomar un trago conmigo? Hay un pub camino abajo que sirve Guinness de barril. Muy difícil de conseguir por estos rumbos.
(*Él se aparta. Las voces se acercan. GOLDBERG y PETEY entran por la puerta trasera.*)
GOLDBERG. (*Al entrar.*) Una madre en un millón. (*Mira a STANLEY.*) Ah.
PETEY. Ah, hola, Stan. No ha conocido a Stanley, ¿o sí, Sr. Goldberg?
GOLDBERG. No he tenido el gusto.
PETEY. Pues bien, te presento al señor Goldberg, le presento al señor Webber.
GOLDBERG. Mucho gusto.
PETEY. Estábamos tomando un poco de aire en el jardín.
GOLDBERG. Le estaba contando al señor Boles de mi querida mamá. Qué días aquellos. (*Se sienta a la mesa, a la derecha.*) Sí. Cuando era un jovencuelo, los viernes, paseaba por el canal con una chica que vivía camino abajo. Una chica hermosa. ¡Qué voz tenía esa pichoncita! Un ruiseñor, palabra de honor. ¿Buena? ¿Pura? No por nada era maestra de la escuela dominical. De cualquier modo, me despedía de ella con un besito en la mejilla –jamás me tomé libertades– en esos días no éramos como los jóvenes de hoy en día. Conocíamos el significado del respeto. Así que le daba un besito y me regresaba volado a mi casa. Me iba tarareando, pasaba por el parque donde jugaban los niños. Me tocaba el sombrero frente a los pequeños, le echaba una

mano a un par de perros callejeros, todo venía naturalmente. Puedo verlo como si fuera ayer. El sol se ocultaba detrás del galgódromo. ¡Ah! (*Se reclina en el respaldo satisfecho.*)

MCCANN. Como detrás del ayuntamiento.

GOLDBERG. ¿Qué ayuntamiento?

MCCANN. Carrikmacross.

GOLDBERG. No hay comparación. Calle arriba, entrando en la verja, dentro de la puerta, en casa. “¡Jacobito!” mi querida mamá solía gritar, “rápido antes de que haga frío.” Y ahí sobre la mesa, ¿qué veía? El pescado kosher más sabroso que uno pudiera encontrar en un plato.

MCCANN. Creí que tu nombre era Nat.

GOLDBERG. Ella me llamaba Jacobito.

PETHEY. Sí, todos recordamos nuestra infancia.

GOLDBERG. Muy cierto. Eh, Sr. Webber, ¿qué dice?

La infancia. Botellas de agua tibia. Leche caliente. Hotcakes. Burbujas de jabón. Qué vida.

Pausa.

PETHEY. (*Levantándose de la mesa.*) Bueno. Tengo que irme.

GOLDBERG. ¿Irse?

PETHEY. Es mi noche de ajedrez.

GOLDBERG. ¿No se va a quedar a la fiesta?

PETHEY. No, lo siento, Stan. Apenas ahora me entero. Y tenemos un juego pendiente.

Trataré de regresar temprano.

GOLDBERG. Le guardaremos unos tragos, ¿de acuerdo? Ah, eso me recuerda. Más vale que vayas por las botellas.

MCCANN. ¿Ahora?

GOLDBERG. Claro, ahora. El tiempo se viene encima. A la vuelta de la esquina, ¿recuerdas?

Menciona mi nombre.

PETHEY. Voy por tu mismo camino.

GOLDBERG. Gáñele rápido y regrese señor Boles.

PETHEY. Haré lo mejor que pueda. Nos vemos más tarde Stan.

PETHEY y MCCANN salen por la izquierda. STANLEY se mueve al centro.

GOLDBERG. Una noche tibia.

STANLEY. (*Dando la vuelta.*) ¡No me molesten!

GOLDBERG. Perdón. ¿Cómo dijo?

STANLEY. (*Bajando en el escenario.*) Me temo que ha habido un error. No hay vacantes. Su cuarto ya se ocupó. La señora Boles olvidó decírselo. Tendrán que encontrar otro lugar.

GOLDBERG. ¿Es usted el encargado?

STANLEY. Sí. Así es.

GOLDBERG. ¿Está jugando?

STANLEY. Yo administro la casa. Me temo que usted y su amigo tendrán que encontrar otro alojamiento.

GOLDBERG. (*Levantándose.*) Ah, se me olvidaba, debo felicitarlo por su cumpleaños.

(*Extendiéndole la mano.*) Felicidades.

STANLEY. (*Ignora la mano.*) ¿Está sordo?

GOLDBERG. No. ¿Qué le hace pensar eso? De hecho, cada uno de mis sentidos esta en su apogeo. ¿Nada mal, eh? Para un hombre que pasa los cincuenta. Pero un cumpleaños, siempre lo he pensado, es una gran ocasión, que hoy en día se pasa por alto muy a menudo. Vaya cosa a celebrar: ¡el nacimiento! Como levantarse en la mañana. ¡Maravilloso! A algunas personas no les agrada la idea de levantarse. Las he oído. Levantarse en la mañana, dicen, ¿qué es eso? Tu piel está irritable, necesitas una rasurada, tus ojos están llenos de lagañas, tu boca huele a baño público, las palmas están todas sudorosas, tu nariz está tapada, te apestan los pies, ¿qué eres sino un cadáver que espera ser lavado? Siempre que oigo ese punto de vista me siento animado.

Porque yo sé lo que es despertar con el resplandor del sol, con el sonido de la podadora, todas las avejillas, el olor del pasto, campanas de iglesia, jugo de tomate...

STANLEY. Váyase.

Entra MCCANN con botellas.

Llévese ese licor. Este establecimiento no tiene licencia.

GOLDBERG. Hoy está de un humor terrible. Sr. Webber. Y también en su cumpleaños, con esa buena dama esforzándose para hacerle una fiesta.

MCCANN pone las botellas en el aparador.

STANLEY. Le dije que se llevara esas botellas.

GOLDBERG. Sr. Webber siéntese un minuto.

STANLEY. Permítame...dejar esto claro. Ustedes no me molestan. Para mí, ustedes sólo son un chiste de mal gusto. Pero tengo una responsabilidad con la gente de esta casa. Han estado aquí por mucho tiempo. Han perdido el sentido del olfato. Pero yo no.

Y nadie va a sacar provecho de ellos mientras yo esté aquí. (*Un poco menos enérgico.*) De cualquier forma, esta casa no es para ustedes. Nada hay aquí para ustedes, por dondequiera que le busquen. Entonces, ¿por qué no mejor se van, sin hacer más líos?

GOLDBERG. Sr. Webber, siéntese.

STANLEY. Mejor no iniciar ninguna clase de problema.

GOLDBERG. Siéntese.

STANLEY. ¿Por qué querría hacerlo?

GOLDBERG. Si quiere saber la verdad, Webber, usted está empezando a sacarme de mis casillas.

STANLEY. ¿En serio? Bueno, eso es...

GOLDBERG. Siéntese.

STANLEY. No.

GOLDBERG suspira, y se sienta a la mesa, a la derecha.

GOLDBERG. McCann.

MCCANN. ¿Nat?

GOLDBERG. Dile que se siente.

MCCANN. Sí, Nat. (*McCann se mueve hacia STANLEY.*) ¿Le molestaría sentarse?

STANLEY. Sí. Sí me molesta.

MCCANN. Pues sí, pero... sería mejor que lo hiciera.

STANLEY. ¿Por qué no se sienta usted?

MCCANN. No. Yo no...usted.

STANLEY. No, gracias.

Pausa

MCCANN. Nat.

GOLDBERG. ¿Qué?

MCCANN. No quiere sentarse.

GOLDBERG. Bueno, pídeselo.

MCCANN. Ya se lo pedí.

GOLDBERG. Pídeselo otra vez.

MCCANN. (*A STANLEY.*) Siéntese.

STANLEY. ¿Por qué?

MCCANN. Estará más cómodo.

STANLEY. Usted también.

Pausa.

MCCANN. Muy bien. Si usted lo hace yo también.

STANLEY. Usted primero.

MCCANN se sienta lentamente a la mesa, lado izquierdo.

MCCANN. ¿Y bien?

STANLEY. De acuerdo. ¡Ahora los dos han tomado un descanso y se pueden ir!

MCCANN. *(Levantándose.)* ¡Ese es un truco sucio! ¡Le voy a patear el culo!

GOLDBERG. *(Levantándose.)* ¡No! Me he levantado.

MCCANN. ¡Siéntate otra vez!

GOLDBERG. Cuando me levanto, me levanto.

STANLEY. Lo mismo digo.

MCCANN. *(Moviéndose hacia STANLEY.)* ¡Ha hecho levantarse al señor Goldberg!

STANLEY. *(Alzando la voz.)* ¡Le hará bien!

MCCANN. Vuelve a tu asiento.

GOLDBERG. McCann.

MCCANN. ¡Que vuelvas a tu asiento!

GOLDBERG. *(Cruzando hacia él.)* Webber. *(En voz baja.)* SIÉNTESE.

(Silencio. Stanley comienza a silbar "The Mountains of Morne". Él se pasea tranquilamente por la silla que está en la mesa. Ellos lo observan. Para de silbar. Silencio. Se sienta.)

STANLEY. Más les vale ser cuidadosos.

GOLDBERG. Webber, ¿qué estaba haciendo ayer?

STANLEY. ¿Ayer?

GOLDBERG. Y el día anterior. ¿Qué hizo anteayer?

STANLEY. ¿A qué se refiere?

GOLDBERG. ¿Por qué hace perder el tiempo a todos, Webber? ¿Por qué se cruza en el camino de todos?

STANLEY. ¿Yo? ¿Qué está usted...?

GOLDBERG. Ya le digo, Webber. Usted es un desastre. ¿Por qué hace desatinar a todo el mundo? ¿Por qué está haciéndole perder la chaveta a esa buena señora?

MCCANN. ¡Le gusta hacerlo!

GOLDBERG. ¿Por qué se porta tan mal, Webber? ¿Por qué fuerza a ese viejo a salirse a jugar ajedrez?

STANLEY. ¿Yo?

GOLDBERG. ¿Por qué trata a esa joven como a una leprosa?

¡Ella no es una leprosa, Webber!

STANLEY. ¿Qué día...?

GOLDBERG. ¿Qué se puso la semana pasada, Webber? ¿Dónde guarda sus trajes?

MCCANN. ¿Por qué dejó la organización?

GOLDBERG. ¿Qué diría su mamá, Webber?

MCCANN. ¿Por qué nos traicionó?

GOLDBERG. Me hiere, Webber. Está jugando sucio.

MCCANN. Es un juicio sereno y confiable.

GOLDBERG. ¿Quién se cree él?

MCCANN. ¿Quién se cree que es?

STANLEY. Se equivocan de persona.

GOLDBERG. ¿Cuándo llegó a este lugar?

STANLEY. El año pasado.

GOLDBERG. ¿De dónde venía?

STANLEY. De alguna otra parte.

GOLDBERG. ¿Por qué vino aquí?

STANLEY. ¡Me dolían los pies!

GOLDBERG. ¿Por qué se quedó?

STANLEY. ¡Tenía dolor de cabeza!

GOLDBERG. ¿Tomó algo para el dolor?
STANLEY. Sí.
GOLDBERG. ¿Qué?
STANLEY. Sal de uvas.
GOLDBERG. ¿Picot o Alka Seltzer?
STANLEY. Pic..alka...
GOLDBERG. ¿Lo agitó bien? ¿Burbujeó?
STANLEY. Bueno, bueno, espere, usted...
GOLDBERG. ¿Burbujeó? ¿Hizo o no hizo burbujas?
MCCANN. ¡No lo sabe!
GOLDBERG. No lo sabe. ¿Cuándo fue la última vez que se bañó?
STANLEY. Me baño cada...
GOLDBERG. No mienta.
MCCANN. Usted traicionó a la organización. ¡Yo lo conozco!
STANLEY. ¡No es cierto!
GOLDBERG. ¿Qué puede ver sin sus lentes?
STANLEY. Lo que sea.
GOLDBERG. Quítale los lentes.

MCCANN le arrebató los lentes y mientras STANLEY se levanta, tratando de alcanzarlos, lleva su silla abajo al centro del escenario, bajo la mesa, STANLEY tropieza mientras sigue. STANLEY se aferra a la silla y permanece doblado encima de ella.

Webber, usted es una farsa. (Ellos están de pie a cada lado de la silla.) ¿Cuándo fue la última vez que lavó una taza?

STANLEY. Hace dos navidades.
GOLDBERG. ¿Dónde?
STANLEY. En el restaurante Lyons Corner House.
GOLDBERG. ¿Cuál?
STANLEY. El de Marble Arch.
GOLDBERG. ¿Dónde estaba su esposa?
STANLEY. En...
GOLDBERG. Conteste.
STANLEY. (Volteándose, encorvado.) ¿Qué esposa?
GOLDBERG. ¿Qué hizo con su esposa?
MCCANN. ¡Asesinó a su esposa!
GOLDBERG. ¿Por qué mató a su esposa?
STANLEY. (Sentado de espaldas al público.) ¿Qué esposa?
MCCANN. ¿Cómo la mató?
GOLDBERG. ¿Cómo la mató?
MCCANN. La estranguló.
GOLDBERG. Con arsénico.
MCCANN. ¡Ahí está tu hombre!
GOLDBERG. ¿Dónde está su vieja madre?
STANLEY. En el asilo.
MCCANN. ¡Sí!
GOLDBERG. ¿Por qué nunca se casó?
MCCANN. Ella lo esperaba en el zaguán.
GOLDBERG. Usted se esfumó de la boda.
MCCANN. La dejó plantada.
GOLDBERG. La dejó vestida y alborotada.
MCCANN. Ella lo esperaba en la iglesia.
GOLDBERG. ¡Webber! ¿Por qué se cambió el nombre?
STANLEY. Olvidé mi otro nombre.

GOLDBERG. ¿Ahora cómo se llama?

STANLEY. Pepe Bueno.

GOLDBERG. Usted apesta a pecado.

MCCANN. Lo puedo oler.

GOLDBERG. ¿Reconoce una fuerza externa?

STANLEY. ¿Qué?

GOLDBERG. ¿Reconoce una fuerza externa?

MCCANN. ¡Esa es la cuestión!

GOLDBERG. ¿Reconoce una fuerza externa, que es responsable de usted, que sufre por usted?

STANLEY. Ya es tarde.

GOLDBERG. ¡Tarde! ¡Demasiado tarde! ¿Cuándo rezó por última vez?

MCCANN. ¡Está sudando!

GOLDBERG. El número 846, ¿es posible o necesario?

STANLEY. Ni uno ni otro.

GOLDBERG. ¡Incorrecto! El número 846, ¿es posible o necesario?

STANLEY. Las dos cosas.

GOLDBERG. ¡Incorrecto! Es necesario pero no posible.

STANLEY. Las dos cosas.

GOLDBERG. ¡Incorrecto! ¿Por qué piensa que el número 846 es necesariamente posible?

STANLEY. Debe ser.

GOLDBERG. ¡Incorrecto! ¡Sólo es necesariamente necesario! Admitimos la posibilidad únicamente después de reconocer la necesidad. Es posible porque es necesario pero de ningún modo necesario por ser posible. La posibilidad sólo puede asumirse después de probar la necesidad.

MCCANN. ¡Correcto!

GOLDBERG. ¿Correcto? ¡Por supuesto que es correcto! Nosotros estamos en lo cierto y usted está equivocado Webber, en todos los sentidos.

MCCANN. ¡En todos los sentidos!

GOLDBERG. ¿A dónde lo está llevando su lujuria?

MCCANN. Pagaré por esto.

GOLDBERG. Usted se atiborra de pan tostado.

MCCANN. Contamina al género femenino.

GOLDBERG. ¿Por qué no paga la renta?

MCCANN. ¡Viola-madres!

GOLDBERG. ¿Por qué se mete el dedo en la nariz?

MCCANN. ¡Exijo justicia!

GOLDBERG. ¿A qué se dedica?

MCCANN. ¿Qué me dice de Irlanda?

GOLDBERG. ¿A qué se dedica?

STANLEY. Toco el piano.

GOLDBERG. ¿Cuántos dedos usa?

STANLEY. ¡Sin manos!

GOLDBERG. ¿Qué sociedad lo querría? Ni siquiera una de usureros.

MCCANN. Es usted un traidor al buen vestir.

GOLDBERG. ¿Qué se pone de pijama?

STANLEY. Nada.

GOLDBERG. Usted corrompe la hoja de su nacimiento.

MCCANN. ¿Qué tiene que ver con la herejía Albigense?

GOLDBERG. ¿Quién regó el campo de críquet en Melbourne?

MCCANN. ¿Qué me dice del bendito Oliver Plunket?

GOLDBERG. Hable, Webber. ¿Por qué cruzó el pollito la carretera?

STANLEY. Porque él quiso –porque él quiso –porque él quiso...

MCCANN. ¡No sabe!

GOLDBERG. ¿Por qué cruzó el pollito la carretera?

STANLEY. Porque él quiso –porque él quiso...

GOLDBERG. ¿Por qué cruzó el pollito la carretera?
STANLEY. Porque él quiso...
MCCANN. No sabe. ¡No sabe qué fue primero!
GOLDBERG. ¿Qué fue primero?
MCCANN. ¿El huevo o la gallina? ¿Qué fue primero?
GOLDBERG Y MCCANN. ¿Qué fue primero? ¿Qué fue primero? ¿Qué fue primero?

STANLEY grita.

GOLDBERG. No lo sabe. ¿Conoce su propio rostro?
MCCANN. Despiértalo. Clávale una aguja en el ojo.
GOLDBERG. Es usted una plaga Webber. Un perdedor.
MCCANN. ¡Usted es un deshecho!
GOLDBERG. Pero tenemos la respuesta para usted. Lo podemos esterilizar.
MCCANN. ¿Qué hay de la matanza en Drogheda?
GOLDBERG. Su chispa ha muerto. Sólo queda el mal olor.
MCCANN. Traicionó nuestra tierra.
GOLDBERG. Traiciona a nuestra raza.
MCCANN. ¿Quién es usted, Webber?
GOLDBERG. ¿Qué le hace creer que existe?
MCCANN. Usted está muerto.
GOLDBERG. Está muerto. No puede vivir, no puede pensar, no puede amar. Está muerto. Es una mala plaga. No tiene jugo ya. ¡Usted es sólo un mal olor!

Silencio. Se paran alrededor de él. Él está en la silla, agachado. Mira hacia arriba lentamente y pate a GOLDBERG en el estómago. GOLDBERG cae. STANLEY se levanta. MCCANN coge una silla y la alza sobre su cabeza. STANLEY coge una silla y se cubre la cabeza. MCCANN y STANLEY caminan en círculos.

GOLDBERG. Quieto, McCann.
STANLEY. *(Moviéndose en círculo.)* ¡Uuuuuuhhhh!
MCCANN. De acuerdo, Judas.
GOLDBERG. *(Se para.)* Quieto, McCann.
MCCANN. ¡Órale!
STANLEY. ¡Uuuuuuhhhh!
MCCANN. Está sudando.
STANLEY. ¡Uuuuhhhh!
GOLDBERG. Tranquilo, McCann.
MCCANN. El cerdo hijo de puta está sudando.

A la izquierda suena un fuerte repiqueteo de tambor, que desciende las escaleras. GOLDBERG le quita la silla a STANLEY. Bajan las sillas. Se quedan inmóviles. Entra MEG en vestido de noche, sujeta el tambor y las baquetas.

MEG. Me bajé el tambor. Ya estoy vestida para la fiesta.
GOLDBERG. Maravillosa.
MEG. ¿Le gusta mi vestido?
GOLDBERG. Maravilloso. Extraordinario.
MEG. Lo sé. Me lo regaló mi padre. *(Deja el tambor en la mesa.)*
¿No hace un ruido hermoso?
GOLDBERG. Es una pieza finamente trabajada. Quizá Stan puede tocarnos una pequeña melodía más tarde.
MEG. Ay sí. ¿Puedes, Stan?
STANLEY. ¿Me pasan mis lentes?

GOLDBERG. Ah, sí. (*Extiende la mano hacia MCCANN. MCCANN le pasa los lentes.*) Aquí tiene. (*Se los extiende a STANLEY, que los alcanza.*) Aquí están. (*STANLEY los toma.*) Bien. Ahora, ¿qué tenemos aquí? Suficiente carbón para un trasatlántico. Tenemos cuatro botellas de whisky escocés y una de irlandés.

MEG. Señor Goldberg, ¿qué me aconseja tomar?

GOLDBERG. Vasos, primero los vasos. Abre el *Scotch*, McCann.

MEG. (*En el aparador.*) Mis mejores vasos están aquí.

MCCANN. No bebo *Scotch*.

GOLDBERG. Ahí tienes el irlandés.

MEG. (*Trae los vasos.*) Aquí están.

GOLDBERG. Bien. Sra. Boles, creo que Stanley podría servir el primer trago para brindar, ¿no lo cree?

MEG. Por supuesto. Vamos, Stanley. (*STANLEY camina lentamente a la mesa.*) ¿Le gusta mi vestido, Sr. Goldberg?

GOLDBERG. Es incomparable. Dese una vueltecita. Yo solía estar en el negocio. Vamos, camina hacia allá.

MEG. No.

GOLDBERG. No seas tímida. (*Le da una nalgada.*)

MEG. ¡Ooooh!

GOLDBERG. Camina en el boulevard. Vamos a echarte un vistazo. Qué figura. ¿Qué opina, McCann? Como una condesa, nada menos. Madame, ahora dese la vuelta y pasee hacia la cocina. ¡Qué porte!

MCCANN (*A STANLEY*). También puede servirme mi whisky irlandés.

GOLDBERG. Luce como una gladiola.

MEG. Stan, ¿qué te parece mi vestido?

GOLDBERG. Uno para la dama, uno para la dama. Madame, su vaso.

MEG. Le agradezco.

GOLDBERG. Alcen sus copas, damas y caballeros. Vamos a hacer un brindis.

MEG. Lulú no está aquí.

GOLDBERG. Ya pasa de la hora. Bueno, ¿quién va hacer el brindis? Sra. Boles, tiene que ser usted.

MEG. ¿Yo?

GOLDBERG. ¿Quién más?

MEG. ¿Pero qué digo?

GOLDBERG. Diga lo que sienta. Lo que sienta, con honestidad. (*MEG se ve insegura.*) Es el cumpleaños de Stanley. Su Stanley. Mírelo. Mírelo y las palabras saldrán solas. Espere un minuto, la luz está muy fuerte. Necesitamos iluminación adecuada. McCann, ¿traes tu linterna?

MCCANN. (*Saca una linterna pequeña de su bolsillo.*) Aquí está.

GOLDBERG. Apaga la luz y enciende tu linterna. (*MCCANN va a la puerta, apaga la luz, regresa, y enciende la linterna sobre MEG. Afuera de la ventana asoma aún una luz débil.*) ¡No ilumines a la dama, al caballero! Debes alumbrar al chico del cumpleaños. (*MCCANN dirige la luz de la linterna a la cara de STANLEY.*) Bien, Sra. Boles, es todo suyo.

MEG. No sé que decir.

GOLDBERG. Mírelo. Sólo mírelo.

MEG. ¿No le da la luz en los ojos?

GOLDBERG. No, no. Continúe.

MEG. Bueno... es muy, muy lindo estar aquí esta noche, en mi casa, y quiero hacer un brindis por Stanley, porque es su cumpleaños, y él ha vivido aquí un buen rato ya, y ahora es mi Stanley. Y creo que es un buen chico, aunque a veces se porte mal. (*Risa condescendiente de GOLDBERG.*) Y él es el único Stanley que conozco, y lo conozco mejor que todo el mundo, aunque él no lo crea así. (*GOLDBERG dice "escuchen- escuchen"*) Bueno, podría llorar porque estoy tan feliz, teniéndolo aquí y que no se haya ido, en su cumpleaños, y no hay nada que no haría por él, y todos ustedes que son tan buena gente... (*Llora.*)

GOLDBERG. ¡Hermoso! ¡Qué discurso tan hermoso! Enciende la luz McCann. (*MCCANN va a la puerta. Stanley permanece inmóvil.*) Ese fue un brindis encantador.

(Se enciende la luz, LULU entra por la puerta, por la izquierda. GOLDBERG conforta a MEG.)
Anímense. Vamos, sonrían al cumpleaños. Así está mejor. Ah, miren quién está aquí.

MEG. Lulú.

GOLDBERG. ¿Cómo te va Lulú?, yo soy Nat Goldberg.

LULU. Hola.

GOLDBERG. Stanley, un trago para la invitada. Te acabas de perder el brindis, querida, y qué brindis.

LULU. ¿En serio?

GOLDBERG. Stanley, un trago para la invitada. Stanley. (STANLEY le da un vaso a LULU.)

Bien. Ahora levanten sus vasos. ¿Todos están de pie? No, usted no, Stanley. Usted debe estar sentado.

MCCANN. Sí, eso es. Él debe estar sentado.

GOLDBERG. ¿Le molestaría sentarse un minuto? Vamos a brindar a su salud.

MEG. ¡Vamos!

LULU. ¡Vamos!

STANLEY se sienta a la mesa.

GOLDBERG. Bien. Ahora Stanley se ha sentado. (Tomando el escenario.) Bien, antes que nada, quiero decir que jamás me habían tocado el corazón como con el brindis que acabamos de escuchar. ¿Con qué frecuencia, en estos días y en esta época, se encuentra uno con auténtica y sincera calidez? Una vez en la vida. Hasta hace pocos minutos, damas y caballeros, yo, como todos ustedes, me hacía la misma pregunta. ¿Qué le ha pasado al amor, la bonhomía, la expresión de afecto sin vergüenza del ayer, que nuestras mamás nos enseñaban desde pequeños? MCCANN. Se la llevó el viento.

GOLDBERG. Eso era lo que yo creía, hasta hoy. Creo en una buena risa, en un día de pesca, en un poco de jardinería. Yo estaba muy orgulloso de mi viejo invernadero, hecho con mi propio sudor y fe. Esa es la clase de hombre que soy. No soy grande en tamaño sino en calidad. Un poco de Austin, té en Fullers, un libro de la librería Boots, y quedo satisfecho. Pero justo ahora, digo justo ahora, la señora de la casa dijo lo suyo y me quedé maravillado por los sentimientos que expresó. Dichoso el hombre a quien se dirigieron esas palabras, eso digo. (Pausa.) ¿Cómo se los puedo decir? Todos nosotros vagamos solos por el mundo. Es como una triste almohada para echar la siesta. ¡Cierto!

LULU. (Con admiración.) ¡Cierto!

GOLDBERG. De acuerdo. Pero esta noche, Lulú, McCann, hemos conocido una inmensa fortuna. Hemos oído a una dama tender la suma total de su devoción, con todo su orgullo, pundonor y pavoneo, a un miembro de su misma raza viva. Stanley, mis más sinceras felicitaciones. Le deseo, a nombre de todos nosotros, un feliz cumpleaños.

Estoy seguro que jamás se había sentido tan orgulloso como hoy. ¡Mazoltov!⁵ ¡Y que nos encontremos siempre en simjes!⁶ (LULU y MEG aplauden.) Apaga la luz McCann, mientras tomamos nuestra copa.

LULU. Ése fue un discurso maravilloso.

MCCANN apaga la luz, regresa, y enciende la linterna sobre la cara de STANLEY. La luz de afuera de la ventana es más débil.

GOLDBERG. Levanten sus vasos. Stanley...feliz cumpleaños.

MCCANN. Feliz cumpleaños.

LULU. Feliz cumpleaños.

MEG. Que vengan muchos días felices como éste, Stan.

⁵ Mazoltov : término judío que significa literalmente “buena estrella” y equivale a decir “felicidades”.

⁶ En el original “simchas”: expresión judía que significa “reencontrarse en alegrías, en celebraciones felices”. Información obtenida del portal <http://www.jewishdictionary.org>, consultado el 5 de mayo de 2009.

GOLDBERG. Y que sea bastante pronto.

Todos beben.

MEG. *(Besándolo.)* Oh, Stanny...

GOLDBERG. ¡Luces!

MCCANN. ¡Ahí van! *(Enciende la luz.)*

MEG. Choca mi vaso Stan.

LULU. Sr. Goldberg...

GOLDBERG. Llámame Nat.

MEG. *(A MCCANN.)* Choque mi vaso.

LULU. *(A GOLDBERG.)* Está vacío. Déjeme llenárselo.

GOLDBERG. Es un placer.

LULU. Eres un orador maravilloso, Nat, ¿lo sabías? ¿Dónde aprendiste a hablar así?

GOLDBERG. Te gustó, ¿eh?

LULU. ¡Me encantó!

GOLDBERG. Bueno, la primera ocasión que tuve de pararme y dar un discurso fue en el Auditorio de la Ética en Bayswater. Una oportunidad maravillosa. Nunca la olvidaré. Todos estaban ahí esa noche. La calle Charlotte estaba vacía. Por supuesto, eso fue hace mucho tiempo.

LULU. ¿Sobre qué habló?

GOLDBERG. Lo Necesario y lo Posible. Todo salió a pedir de boca. Desde entonces siempre hablo en las bodas.

STANLEY está inmóvil. GOLDBERG se sienta del lado izquierdo de la mesa. MEG se une a MCCANN al frente del escenario, a la derecha; LULU esta al frente del escenario, a la izquierda. MCCANN se sirve más whisky irlandés de la botella que lleva cargando.

MEG. Déjeme tomar un poco del suyo.

MCCANN. ¿En ése?

MEG. Sí.

MCCANN. ¿Acostumbra mezclarlos?

MEG. No.

MCCANN. Deme su vaso.

MEG se sienta en una caja de zapatos, en la parte baja del escenario, a la derecha. LULU, a la mesa, sirve otros tragos para GOLDBERG y para ella misma, y le extiende a GOLDBERG su vaso.

GOLDBERG. Te lo agradezco.

MEG. *(A MCCANN.)* ¿Cree que deba?

GOLDBERG. Lulú, eres una chica grande y saltarina. Ven a sentarte en mi regazo.

MCCANN. ¿Por qué no?

LULU. ¿Cree que deba?

GOLDBERG. Haz la prueba.

MEG. *(Da un sorbo.)* Muy bueno.

LULU. Rebotaré hasta el techo.

MCCANN. No sé cómo puede mezclar esa cosa.

GOLDBERG. Date la oportunidad.

MEG. *(A MCCANN.)* Siéntese en este banco.

LULU se sienta en las piernas de GOLDBERG.

MCCANN. ¿Éste?

GOLDBERG. ¿Cómoda?

LULU. Sí gracias.
MCCANN. (*Sentándose.*) Está cómodo.
GOLDBERG. Sabes, tus ojos dicen muchísimo.
LULU. Y los tuyos también.
GOLDBERG. ¿Lo crees?
LULU. (*Con risitas.*) ¡Sigue!
MCCANN. (*A MEG.*) ¿Dónde lo consiguió?
MEG. Me lo dio mi padre.
LULU. No sabía que iba a conocerte aquí esta noche.
MCCANN. (*a MEG.*) ¿Alguna vez ha ido a Carrikmacross?
MEG. (*bebiendo.*) He ido a King's Cross.
LULU. Apareciste de la nada, ¿sabías eso?
GOLDBERG. (*mientras ella se mueve.*) Acomódate bien. Me estás tronando una costilla.
MEG. (*se levanta.*) ¡Quiero bailar! (*LULU y GOLDBERG se miran a los ojos. MCCANN bebe. MEG cruza hasta STANLEY.*) Stanley. Baila. (*Stanley esta sentado e inmóvil. MEG baila sola por la habitación, entonces vuelve con MCCANN, que le llena el vaso. Ella se sienta.*)
LULU. (*a GOLDBERG.*) ¿Te puedo decir algo?
GOLDBERG. ¿Qué?
LULU. Confío en ti.
GOLDBERG. (*levantando su vaso.*) Gesundheit.⁷
LULU. ¿Tienes esposa?
GOLDBERG. Tuve una esposa. Qué esposa. Escucha esto. Los viernes, en la tarde, me daba un paseíto, por el parque. Hey, hazme un favor, sólo siéntate en la mesa un minuto, ¿sí? (*LULU se sienta en la mesa. El se estira y continúa.*) Un paseíto. Les decía hola a los niños y a las niñas – nunca hacía distinciones- y luego iba de regreso, de regreso a mi bungalow de techo plano. “Jacobito” solía gritarme mi esposa, “¡rápido, antes que se enfríe!” ¿Y que veía ahí sobre la mesa? El mejor rollo de arenque y los mejores pepinillos en escabeche que uno podría encontrar en un plato.
LULU. Creí que tu nombre era Nat.
GOLDBERG. Ella me llamaba Jacobito.
LULU. Apuesto a que eras un buen esposo.
GOLDBERG. Debiste haber visto su funeral.
LULU. ¿Por qué?
GOLDBERG. (*toma aliento y menea la cabeza.*) Qué funeral.
MEG. (*a MCCANN.*) Una vez mi padre me iba a llevar a Irlanda. Pero entonces se fue él solo.
LULU. (*a GOLDBERG.*) ¿Cree haberme conocido cuando era una niña?
GOLDBERG. De seguro eras una linda niña y pequeña.
LULU. Lo era.
MEG. No sé si se fue a Irlanda.
GOLDBERG. Quizás jugué al caballito⁸ contigo.
LULU. Quizá sí.
MEG. No me llevó con él.
GOLDBERG. O a la víbora de la mar.⁹
LULU. ¿Eso es un juego?
GOLDBERG. ¡Claro que es un juego!
MCCANN. ¿Por qué no se la llevó a Irlanda?
LULU. ¡Me haces cosquillas!
GOLDBERG. Deberías preocuparte.
LULU. Siempre me han gustado los hombres mayores. Pueden tranquilizarte.

⁷ En alemán en el original. “Salud”.

⁸ En el original “piggy-back”.

⁹ En el original “Pop Goes the Weasel”, una canción infantil muy antigua influida por el vocabulario cockney.

Se abrazan.

MCCANN. Conozco un lugar. Roscrea. Mamá Nolan's.

MEG. Había una luz de noche en mi cuarto, cuando era pequeñita.

MCCANN. Una vez me quedé ahí toda la noche con los chicos. Cantando y tomando toda la noche.

MEG. Y mi nana acostumbraba sentarse conmigo y me cantaba canciones.

MCCANN. Y un plato de frituras en la mañana. ¿Dónde estoy ahora?

MEG. Mi cuartito era rosa. Tenía alfombra rosa y cortinas rosas, y tenía cajas de música en todo el cuarto. Y con su música me dormía. Y mi padre era doctor, era muy grande. Por eso fue que nunca tuve quejas. Me cuidaban, y tenía hermanitas y hermanos en otros cuartos, todos de diferente color.

MCCANN. Tullamore, ¿dónde estás?

MEG. (*a MCCANN*). Sírvanos un chorrito más.

MCCANN. (*llenándole el vaso y cantando*). ¡Glorio, glorio, to the bold Fenian men!

MEG. Oh, qué voz tan encantadora.

GOLDBERG. Cántanos algo, McCann.

LULU. ¡Una canción de amor!

MCCANN. (*Recita*). La noche en que el pobre Paddy fue llevado preso, todos los chicos fueron a visitarlo.

GOLDBERG. ¡Una canción de amor!

MCCANN. (*a viva voz, canta*).

Dicen que se ha ido el jardín del Edén.

pero yo sé aún dónde está.

Sólo gira a la izquierda al pie del Ben Clay

a medio camino a Coote Hill.

Allí lo hallarás, de sobra lo sé,

Así me susurra a mí:

Ven ya, Paddy Reilly, a Bally-James-Duff,

Ven ya, Paddy Reilly, a mí.

LULU. (*a Goldberg*). Eres la muerta imagen del primer hombre que amé jamás.

GOLDBERG. Y que lo digas.

MEG. (*se levanta*). ¡Quiero jugar un juego!

GOLDBERG. ¿Un juego?

LULU. ¿Qué juego?

MEG. Cualquier juego.

LULU. (*se para de un salto*). Sí, vamos a jugar.

GOLDBERG. ¿Qué juego?

MCCANN. Las escondidillas.

LULU. La gallinita ciega.

MEG. Sí.

GOLDBERG. ¿Quieren jugar a la gallinita ciega?

LULU y MEG. ¡Sí!

GOLDBERG. Muy bien. La gallinita ciega. ¡Vamos! ¡Todos de pie! (*se levanta*). McCann.

Stanley-Stanley!

MEG. Stanley. Arriba.

GOLDBERG. ¿Qué le sucede?

MEG. (*se inclina sobre él*). Stanley, vamos a jugar. Ay, ándale, no seas arisco, Stan.

LULU. Ándale.

STANLEY se levanta. MCCANN se levanta.

GOLDBERG. ¡Bien! Ahora, ¿quién va a ser la primer gallinita?

LULU. La Sra. Boles.
MEG. Yo no.
GOLDBERG. Por supuesto que usted.
MEG. Quién, ¿yo?
LULU. (*quitándose la bufanda del cuello*) Aquí tiene.
MCCANN. ¿Cómo se juega esto?
LULU. (*mientras le venda los ojos a MEG*). ¿Nunca has jugado a la gallinita ciega? Quédese quieta, Sra. Boles. No te deben de tocar. Pero no te puedes mover después de que le vende los ojos. Debes de quedarte en donde estás una vez que ella está vendada. Y si ella te toca entonces tú te vuelves el ciego. Dese la vuelta. ¿Cuántos dedos ve?
MEG. No puedo ver.
LULU. Bien.
GOLDBERG. ¡Bien! Muévase todo el mundo. McCann. Stanley. Ahora deténganse. Ahora quédense quietos. Ahí va.

STANLEY está abajo a la derecha, MEG se mueve por el cuarto. GOLDBERG acaricia a LULU quien está a un brazo de distancia. MEG toca a MCCANN.

MEG. ¡Te atrapé!
LULU. Quítese la bufanda.
MEG. ¡Qué hermoso cabello!
LULU. (*desatando la bufanda*). Ya está.
MEG. ¡Es usted!
GOLDBERG. Póntela, McCann.
LULU. (*vendando a MCCANN*). Listo. Date la vuelta. ¿Cuántos dedos ves?
MCCANN. No sé.
GOLDBERG. ¡Bien! Muévanse todos. Bien. ¡Alto! ¡Quietos!

MCCANN comienza a moverse.

MEG. ¡Oh, esto es fantástico!
GOLDBERG. ¡Silencio! Shh, shh, shh, Ahora... todos muévanse otra vez. ¡Alto! ¡Quietos!

MCCANN se mueve. GOLDBERG acaricia a LULU a un brazo de distancia. MCCANN se acerca a STANLEY. Estira el brazo y toca los lentes de STANLEY.

MEG. ¡Es Stanley!
GOLDBERG. (*a LULU*). ¿Estás disfrutando el juego?
MEG. Es tu turno, Stan.

MCCANN se quita la bufanda.

MCCANN. (*a Stanley*). Te quito los lentes.

MCCANN le quita los lentes.

MEG. Déme la bufanda.
GOLDBERG. (*sujetando a LULU*). Véndele los ojos, Sra. Boles.
MEG. Eso hago. (*A STANLEY*). ¿Puedes verme la nariz?
GOLDBERG. No puede. ¿Listos? ¡Bien! Muévanse todos. ¡Alto! ¡Y quietos!

STANLEY está vendado, de pie. MCCANN retrocede lentamente cruzando a la izquierda del escenario. Rompe los lentes de STANLEY, parte en dos el armazón. MEG está abajo a la izquierda, LULU y GOLDBERG arriba al centro, muy juntos. STANLEY se empieza a mover, muy despacio, cruza a la izquierda del escenario. MCCANN recoge el tambor y lo coloca justo donde va caminando STANLEY.

STANLEY pisa el tambor, lo atraviesa y se cae con el tambor metido en el pie.

MEG. ¡Uy!

GOLDBERG. ¡Sshh!

STANLEY se levanta. Se mueve hacia MEG, arrastrando el tambor en su pie. La alcanza y se detiene. Mueve las manos hacia ella y le alcanza el cuello. Empieza a estrangularla. MCCANN Y GOLDBERG se abalanzan y se lo quitan de encima.

APAGÓN

No entra nada de luz por la ventana. El escenario está en oscuridad.

LULU. ¡La luz!

GOLDBERG. ¿Qué pasó?

LULU. ¡La luz!

MCCANN. Espera un minuto.

GOLDBERG. ¿Dónde está él?

MCCANN. Suéltame.

GOLDBERG. ¿Quién es este?

LULU. ¡Alguien me está tocando!

MCCANN. ¿Dónde está él?

MEG. ¿Por qué se fue la luz?

GOLDBERG. ¿Dónde está tu linterna? (MCCANN enciende la linterna en la cara de GOLDBERG). ¡No a mí! (MCCANN mueve la linterna. Se la quitan con un golpe y se cae. Desaparece.)

MCCANN. ¡Mi lámpara!

LULU. ¡Oh Dios!

GOLDBERG. ¿Dónde está tu linterna? ¡Recoge tu linterna!

MCCANN. No la puedo encontrar.

LULU. Sosténganme. Sosténganme.

GOLDBERG. Arrodiíllate. Ayúdenlo a buscar la linterna.

LULU. No puedo.

MCCANN. Se ha ido.

MEG. ¿Por qué se fue la luz?

GOLDBERG. ¡Todo mundo se calla! Ayúdenlo a buscar la linterna.

Silencio. Gruñidos de MCCANN y GOLDBERG que están de rodillas. De repente se oye un fuerte y sostenido repiqueteo de una baqueta en un lado del tambor desde atrás de la habitación. Silencio. Gimoteos de LULU.

GOLDBERG. Por aquí. ¡McCann!

MCCANN. Aquí estoy.

GOLDBERG. Ven hacia mí, ven hacia mí. Despacio. Por allí.

GOLDBERG y MCCANN se mueven a la izquierda de la mesa. STANLEY baja a la derecha de la mesa. LULU de pronto lo percibe moviéndose hacia ella, grita y se desmaya. GOLDBERG Y MCCANN se voltean y chocan uno contra el otro.

GOLDBERG. ¿Qué es eso?

MCCANN. ¿Quién es ese?

GOLDBERG. ¿Qué es eso?

En la oscuridad, STANLEY recoge a LULU y la tiende sobre la mesa.

MEG. ¡Es Lulú!

GOLDBERG y MCCANN bajan, a la derecha.

GOLDBERG. ¿Dónde está?

MCCANN. Se cayó.

GOLDBERG. ¿Dónde?

MCCANN. Por aquí.

GOLDBERG. Ayúdame a levantarla.

MCCANN. *(bajando, a la izquierda)*. No puedo encontrarla.

GOLDBERG. Debe estar por algún lado.

MCCANN. No está aquí.

GOLDBERG. *(bajando, a la izquierda)*. Debe estar.

MCCANN. Se fue.

MCCANN encuentra la linterna en el piso, la enciende y alumbró la mesa y a STANLEY. LULU yace en la mesa abierta de piernas, STANLEY tendido sobre ella. STANLEY, en cuanto es alumbrado por la linterna empieza a reír. GOLDBERG y MCCANN se mueven hacia él. Él retrocede riéndose con la luz en el rostro. Ellos lo siguen al fondo a la izquierda. Él toca con la espalda la ventanilla de la cocina, riendo.

La linterna se le acerca. Su risa se eleva y crece mientras se apoya irguiéndose contra la pared. Sus siluetas convergen encima de él.

Telón.

TERCER ACTO

A la mañana siguiente. PETEY entra, por la izquierda, con un periódico y se sienta a la mesa. Comienza a leer. La voz de MEG se escucha por la ventanilla de la cocina.

MEG. ¿Eres tú Stan? *(Pausa)*. ¿Stanny ?

PETEY. ¿Sí?

MEG. ¿Eres tú?

PETEY. Soy yo.

MEG. *(se asoma en la ventanilla)*. Ah, eres tú. Se me acabaron los cornflakes.

PETEY. Bueno, qué más tienes.

MEG. Nada.

PETEY. ¿Nada?

MEG. Espera un minuto. *(Ella se retira de la ventanilla y sale por la puerta de la cocina.)*

¿Conseguiste tu periódico?

PETEY. Sí.

MEG. ¿Qué tal está?

PETEY. No está mal.

MEG. Los dos caballeros se comieron lo que quedaba del asado esta mañana.

PETEY. ¿Se lo comieron?

MEG. Aunque hay algo de té en la tetera. *(Ella le sirve té.)* Ahorita me voy a hacer las compras.

Te traeré algo bueno. Tengo un dolor de cabeza que siento que se me parte en dos.

PETEY. *(leyendo.)* Dormiste como tronco anoche.

MEG. ¿En serio?

PETEY. Como muerta.

MEG. Debí estar muy cansada. *(Mira el cuarto y ve el tambor roto en la chimenea.)*

Ay, mira. *(Se levanta y lo recoge.)* Se rompió el tambor. *(PETEY alza la vista.)* ¿Por qué se rompió?

PETEY. Yo qué sé.

Ella golpea el tambor con la mano.

MEG. Aún hace ruido.
PETEY. Siempre se puede comprar otro.
MEG. (*Con tristeza.*) A lo mejor se rompió durante la fiesta. Aunque no recuerdo que se haya roto, en la fiesta. (*Lo pone en el piso.*) Qué lástima.
PETEY. Siempre se puede comprar otro, Meg.
MEG. Bueno, por lo menos lo disfruté en su cumpleaños, ¿no? Como yo quería.
PETEY. (*leyendo.*) Sí.
MEG. ¿Lo has visto aquí abajo? (*PETEY no responde.*) Petey.
PETEY. ¿Qué?
MEG. ¿Lo has visto aquí abajo?
PETEY. ¿A quién?
MEG. A Stanley.
PETEY. No.
MEG. Tampoco yo. Ese chico debería estar levantado. Se le hizo tarde para desayunar.
PETEY. No hay nada para desayunar.
MEG. Sí, pero él no lo sabe. Lo voy a llamar.
PETEY. (*rápido*). No, no hagas eso, Meg. Déjalo dormir.
MEG. Pero si tú dices que se la pasa en la cama.
PETEY. Déjalo dormir... esta mañana. Déjalo.
MEG: Ya había subido con su taza de té, pero McCann abrió la puerta. Dijo que estaban platicando. Que ellos le harían el té. Debió levantarse temprano. No sé de qué estaban hablando. Estaba sorprendida. Porque Stanley generalmente se duerme bien rápido luego de que lo despierto. Pero esta mañana no se durmió. Lo oí platicando. (*Pausa.*) ¿Crees que ya se conocían de antes? Creo que son viejos amigos. Stanley tenía muchos amigos. Lo sé. (*Pausa.*) No le di su té. Ya se había tomado uno. Bajé otra vez y continué con mi quehacer. Luego, después de un ratito, ellos bajaron a desayunar. Stanley debió irse a dormir otra vez.

Pausa.

PETEY. ¿Cuándo vas a hacer las compras, Meg?
MEG. Sí, ya me voy. (*Coge la bolsa.*) Tengo un dolor de cabeza espantoso. (*Se dirige a la puerta trasera, se detiene súbitamente y se voltea.*) ¿Viste lo que apareció afuera esta mañana?
PETEY. ¿Qué?
MEG. Ese carro grande.
PETEY. Sí.
MEG. Ayer no estaba ahí. ¿Echaste...echaste un vistazo adentro?
PETEY. Me asomé.
MEG. (*Baja tensamente, y murmura.*) ¿Hay algo adentro?
PETEY. ¿Adentro?
MEG. Sí.
PETEY. ¿Qué quieres decir con...adentro?
MEG. Adentro.
PETEY. ¿Cómo qué cosa?
MEG. Bueno...digo... ¿hay...hay una carretilla adentro?
PETEY. ¿Una carretilla?
MEG. Sí.
PETEY. Yo no vi nada.
MEG. ¿No viste? ¿Estás seguro?
PETEY. ¿Para qué querría el Sr. Goldberg una carretilla?
MEG. ¿El Sr. Goldberg?
PETEY. Es su carro.
MEG. (*aliviada*). ¿Su carro? Ah, no sabía que era su carro.
PETEY. Por supuesto que es su carro.
MEG. Ah, me siento mejor.

PETEY. ¿En qué andas pensando?
 MEG. Ah, en serio me siento mejor.
 PETEY. Ve y toma un poco de aire fresco.
 MEG. Sí, lo haré. Lo haré. Iré a hacer las compras. (*Se encamina a la puerta trasera. Arriba se escucha el golpe de una puerta. Ella voltea.*) ¡Es Stanley! Ya está bajando... qué le voy a dar de desayunar? (*Entra corriendo a la cocina.*) Petey, ¿qué le puedo dar?
 (*Ella se asoma por la ventanilla.*) Ya no hay cornflakes. (*Los dos miran a la puerta. Entra GOLDBERG. Él se detiene en la puerta, al encontrarse con sus miradas, luego sonríe.*)
 GOLDBERG. ¡Un comité de bienvenida!
 MEG. Oh, creí que era Stanley.
 GOLDBERG. ¿Me encuentra algún parecido?
 MEG. Para nada. Usted se ve muy diferente.
 GOLDBERG. (*Entra a la habitación.*) Diferente complexión, claro.
 MEG. (*entrando por la cocina.*) Creí que era él que bajaba por su desayuno. Todavía no desayuna.
 GOLDBERG. Su esposa sabe hacer muy buen té, Sr. Boles, ¿lo sabía?
 PETEY. Sí, a veces sí. A veces se le olvida.
 MEG. ¿Va a bajar?
 GOLDBERG. ¿Bajar? Claro que va a bajar. ¿Cómo no iba a bajar en un día soleado como éste? Se levantará y estará listo en cosa de segundos. (*Se sienta a la mesa.*) Y qué desayuno le van a servir.
 MEG. Sr. Goldberg.
 GOLDBERG. ¿Sí?
 MEG. No sabía que el carro de afuera era suyo.
 GOLDBERG. ¿Le gusta?
 MEG. ¿Va ir a dar una vuelta?
 GOLDBERG. (a PETEY.) Un buen auto, ¿no ?
 PETEY. Tiene un brillo muy bonito.
 GOLDBERG. Lo que es viejo es bueno, tomen mi consejo. Hay espacio ahí. Espacio al frente y espacio atrás. (*Golpea la tetera.*) La tetera está caliente. ¿Más té, Sr. Boles?
 PETEY. No gracias.
 GOLDBERG. (*Sirviendo té.*) ¿Ese carro? Ese carro nunca me ha dejado tirado.
 MEG. ¿Va ir a dar una vuelta?

GOLDBERG no responde, bebe su té.

MEG. Bueno, mejor me voy. (*Se mueve a la puerta trasera, y se voltea.*) Petey, cuando baje Stanley...
 PETEY. ¿Sí?
 MEG. Dile que no me tardo.
 PETEY. Yo le digo.
 MEG. (*vagamente*). No me tardo. (*Sale.*)
 GOLDBERG. (*Dando sorbos a su té.*) Una buena mujer. Una mujer encantadora. Mi madre era igual. Mi esposa era idéntica.
 PETEY. ¿Cómo amaneció esta mañana?
 GOLDBERG. ¿Quién?
 PETEY. Stanley. ¿Está un poco mejor?
 GOLDBERG. (*un poco inseguro.*) Oh... un poco mejor, creo, un poco mejor. Por supuesto, no estoy realmente capacitado para eso, Sr. Boles. Quiero decir, No tengo los...los conocimientos. Lo mejor sería que alguien con los debidos...mmm...conocimientos le echara un vistazo. Alguien con un título antes del nombre. Así cambia la cosa.
 PETEY. Sí.
 GOLDBERG. De cualquier modo, Dermot está con él por el momento. Él lo está...acompañando.
 PETEY. ¿Dermot?

GOLDBERG. Sí.

PETEY. Eso es algo terrible.

GOLDBERG. (*suspira.*) Sí. La celebración de su cumpleaños fue demasiado para él.

PETEY. ¿Qué le pasó?

GOLDBERG. (*Fríamente.*) ¿Qué le pasó? Un colapso, Sr. Boles. Así de simple. Un colapso nervioso.

PETEY. ¿Pero qué lo provocó así, tan de repente?

GOLDBERG. (*Levantándose y moviéndose arriba en el escenario.*) Bueno, Sr. Boles, Eso puede suceder de muchas maneras. El otro día un amigo mío me hablaba justo de eso. Ambos estábamos enterados de otro caso; no exactamente igual, claro, pero...bastante parecido, bastante parecido. (*Pausa.*) Total, me estaba diciendo, usted sabe, este amigo mío, que algunas veces pasa en forma gradual: día con día avanza y avanza y avanza... día con día. Y en cambio otras veces pasa todo de una vez. ¡Puuf! ¡Así nomás! Los nervios se colapsan. No hay garantía de cómo va a pasar, pero con cierta gente...el resultado ya se sabe de antemano.

PETEY. ¿En verdad?

GOLDBERG. Sí. El otro día, un amigo mío me hablaba justo de eso. (*Se ve incómodo por unos instantes, luego saca una cigarrera y toma un cigarrillo.*) Pruebe un Abdullah.

PETEY. No, no, de éstos no.

GOLDBERG. De vez en cuando me permito un cigarrillo. Un Abdullah, tal vez, o un...(*Truena los dedos.*)

PETEY. Qué noche. (*GOLDBERG enciende su cigarrillo con un encendedor.*) Llegué por la puerta de enfrente y las luces estaban apagadas. Puse una moneda en la ranura, entré y la fiesta se había acabado.

GOLDBERG. (*baja en el escenario.*) ¿Puso una moneda en la ranura?

PETEY. Sí.

GOLDBERG. Y volvió la luz.

PETEY. Sí, y entonces entré aquí.

GOLDBERG. (*con una breve risa.*) Podría haber jurado que era un fusible.

PETEY. (*continúa.*) Había un silencio mortal. No se escuchaba nada. Así que fui al piso de arriba y su amigo, Dermot, me recibió en el rellano. Y me dijo.

GOLDBERG. (*Áspero*) ¿Quién?

PETEY. Su amigo. Dermot.

GOLDBERG. (*lentamente.*) Dermot. Sí. (*Se sienta.*)

PETEY. Aunque algunas veces lo superan, ¿no? Digo, se pueden recuperar de eso, ¿no?

GOLDBERG. ¿Recuperarse? Sí, algunas veces se recuperan, de una u otra forma.

PETEY. Digo, a lo mejor a estas alturas ya se recuperó, ¿no?

GOLDBERG. Es posible. Posible.

PETEY se levanta y recoge la tetera y la taza.

PETEY. Bueno, si no mejora para la hora de la comida iré a buscar un doctor.

GOLDBERG. (*con brusquedad.*) Ya todo está arreglado, Sr. Boles. No se moleste.

PETEY. (*dubitativo.*) ¿Qué quiere decir? (*Entra MCCANN con dos maletas.*) ¿Ya empacaron todo?

PETEY lleva las tazas y la tetera a la cocina. MCCANN cruza a la izquierda y baja las maletas. Va a la ventana y se asoma.

GOLDBERG. ¿Y bien? (*MCCANN no responde.*) McCann, Te pregunté de buen modo.

MCCANN. (*sin voltearse.*) ¿Bien qué?

GOLDBERG. ¿Qué de qué? (*MCCANN no responde.*)

MCCANN. (*Se voltea a ver a GOLDBERG, con determinación.*) No voy a ir otra vez allá arriba.

GOLDBERG. ¿Por qué no?

MCCANN. No voy a ir otra vez allá arriba.

GOLDBERG. ¿Y ahora qué pasa?
MCCANN. (*baja*). Está callado ahora. Paró toda esa...plástica hace un rato.

PETEY aparece por la ventanilla de la cocina, sin ser visto.

GOLDBERG. ¿Cuándo estará listo?
MCCANN. (*hoscamente*). Puedes ir tú mismo la próxima vez.
GOLDBERG. ¿Qué te sucede?
MCCANN. (*en voz baja*). Le di...
GOLDBERG. ¿Qué?
MCCANN. Le di sus lentes.
GOLDBERG. ¿No le dio gusto recuperarlos?
MCCANN. El armazón se rompió.
GOLDBERG. ¿Cómo pasó eso?
MCCANN. Él trató de hacer coincidir los cristales con sus ojos. Lo dejé haciendo eso.
PETEY. (*en la puerta de la cocina*). Hay un poco de cinta adhesiva por ahí. Podemos pegarlos.

GOLDBERG Y MCCANN voltean a verlo. Pausa.

GOLDBERG. ¿Cinta adhesiva? No, no, así está bien, Sr. Boles. Eso lo mantendrá tranquilo por el momento, tendrá la mente ocupada en otras cosas.
PETEY. (*Bajando en el escenario*). ¿Qué hay con el doctor?
GOLDBERG. Ya todo está arreglado.

MCCANN se mueve a la derecha a la caja de zapatos, saca un cepillo y limpia sus zapatos.

PETEY. (*Se mueve a la mesa*). Creo que necesita uno.
GOLDBERG. Estoy de acuerdo con usted. Ya todo está arreglado. Le daremos un poco de tiempo para restablecerse, y luego lo llevaré con Monty.
PETEY. ¿Lo van a llevar con un doctor?
GOLDBERG. (*mirándolo fijamente*). Claro, con Monty.

Pausa. MCCANN cepilla sus zapatos.

Entonces, ¿la Sra. Boles ha salido para comprarnos algo rico para el almuerzo?
PETEY. Así es.
GOLDBERG. Desafortunadamente ya nos habremos ido para entonces.
PETEY. ¿En verdad?

Pausa.

PETEY. Bueno, creo que voy a ver cómo van mis chícharos, mientras tanto.
GOLDBERG. ¿Mientras tanto?
PETEY. Mientras esperamos.
GOLDBERG. ¿Mientras esperamos qué? (*PETEY camina hacia la puerta trasera.*) ¿No va a regresar a la playa?
PETEY. No, todavía no. Llámeme cuando él baje, ¿sí, Sr. Goldberg?
GOLDBERG. (*con seriedad*). Va a tener una playa atestada de gente...en un día como este. Estarán recostados y nadarán en el mar. Por mi vida. ¿Qué pasó con las sillas? ¿Ya están listas las sillas?
PETEY. Las puse todas afuera en la mañana.
GOLDBERG. ¿Y los boletos? ¿Quién va a recoger los boletos?
PETEY. Eso está bien. Eso va a estar bien. Sr. Goldberg. No se preocupe por eso. Ya regreso.

Sale PETEY. GOLDBERG se levanta, va a la ventana y lo ve alejarse. MCCANN cruza a la mesa, lado izquierdo, se sienta, recoge el diario y empieza a rasgarlo en tiras.

GOLDBERG. ¿Ya está todo listo?
MCCANN. Claro.

GOLDBERG camina pesadamente, dando vueltas, hacia la mesa. Se sienta del lado derecho, fijándose en lo que hace MCCANN.

GOLDBERG. ¡Deja de hacer eso!
MCCANN. ¿Qué?
GOLDBERG. ¿Por qué haces esto todo el tiempo? Es infantil, es inútil. No tiene ninguna utilidad.
MCCANN. ¿Cuál es tu problema, qué tienes hoy?
GOLDBERG. Preguntas, preguntas. Deja de hacerme tantas preguntas. ¿Qué crees que soy?

MCCANN lo estudia. Luego dobla el diario, con las tiras adentro.

MCCANN. ¿Y bien?

Pausa. GOLDBERG se recarga en el respaldo de la silla, con ojos cerrados.

MCCANN. ¿Y bien?
GOLDBERG. (*fatigado*). ¿Y bien qué?
MCCANN. ¿Esperamos o vamos por él?
GOLDBERG. (*lentamente*). ¿Quieres ir por él?
MCCANN. Quiero acabar con esto.
GOLDBERG. Es comprensible.
MCCANN. ¿Entonces qué, esperamos o vamos por él?
GOLDBERG. (*interrumpe*). No se por qué, pero me siento exhausto. Me siento un poco... es raro que me sienta así.
MCCANN. ¿De plano?
GOLDBERG. Es extraño.
MCCANN. (*Se levanta ligero y va detrás de la silla de GOLDBERG. Susurra*). Acabemos y vayámonos. Terminemos y vayámonos. Terminemos esto. Acabemos la maldita cosa. ¡Terminamos esto y nos vamos!

Pausa.

¿Subo yo?

Pausa.

¡Nat!

GOLDBERG se sienta encorvado. MCCANN se desliza hasta su costado.

¡Abrahamcito!

GOLDBERG. (*abre los ojos, mira a MCCANN*). ¿Cómo me llamaste?
MCCANN. ¿Quién?
GOLDBERG. (*como asesino*). ¡No me llames así! (*Agarra a MCCANN de la garganta.*)
¡NUNCA ME LLAMES ASÍ!
MCCANN. (*adolorido*). ¡Nat, Nat, Nat, NAT! Te llamé Nat. Te estaba preguntando, Nat. Por Dios. Sólo una pregunta, eso es todo, una pregunta, ¿ves, me entiendes?
GOLDBERG. (*lo suelta de un empujón*). ¿Qué pregunta?
MCCANN. ¿Subo yo?

GOLDBERG. (*violento*). ¿Subir? Creí que no ibas a ir allá arriba nunca más.

MCCANN. ¿Qué quieres decir? ¿Por qué no?

GOLDBERG. Tú lo dijiste.

MCCANN. Nunca dije eso.

GOLDBERG. ¿No?

MCCANN. (*dirigiéndose del piso, hasta abarcar toda la habitación*). ¿Quién dijo eso? ¡Yo nunca dije eso! ¡Voy arriba ahora mismo!

Se levanta de un salto y se precipita a la puerta del lado izquierdo.

GOLDBERG. ¡Espera!

*Estira sus brazos a los brazos de la silla.
Ven aquí.*

MCCANN se le acerca muy despacio.

Quiero tu opinión. Mira mi boca.

Abre grande la boca.

Echa un buen vistazo.

MCCANN lo mira.

¿Sabes qué quiero que veas?

MCCANN se asoma.

¿Sabes qué? Nunca he perdido un diente. No desde el día que nací. Nada ha cambiado. (*Se levanta.*) Por eso es que he alcanzado este puesto, McCann. Porque siempre he estado en plena forma, como un violín bien afinado. Toda mi vida he dicho lo mismo. Adula, adula y sigue el juego. Honrarás a tu padre y a tu madre. Al pie de la letra. Sigue la línea, la línea, McCann y no te equivocarás. ¿Qué crees?, ¿qué soy un hombre que se hizo a sí mismo? ¡No! Me senté donde me dijeron que me sentara. Nunca perdí de vista la pelota. ¿La Escuela? No me hablen de la escuela. El mejor en todas las materias. ¿Y por qué? Porque te digo, te digo, ¿seguir mi línea?, ¿seguir mi mentalidad? Apréndetelo de memoria. Nunca escribas nada. Y no te acerques mucho al agua.

Y descubrirás...que lo que digo es verdad.

Porque yo creo que el mundo...(*inexpresivo*)...

Porque yo creo que el mundo...(*desesperado*)...

PORQUE YO CREO QUE EL MUNDO...(*perdido*)...

Se sienta en su silla.

Siéntate McCann, siéntate donde pueda verte.

MCCANN se arrodilla enfrente de la mesa.

(*Intenso, con creciente seguridad.*) Mi padre me dijo, Benny, Benny, decía, ven aquí. Él se estaba muriendo. Me arrodillé. A su lado día y noche. ¿Quién más estaba ahí? Perdona, Benny, me dijo, y deja vivir. Sí, papá. Ve a casa con tu esposa. Lo haré, papá. Cuídate de los canallas, los holgazanes y los vividores. No mencionó nombres. Perdí mi vida al servicio de otros, dijo, y no me avergüenzo. Haz tu deber y sostén tus observaciones. Siempre da los buenos días a los vecinos. Nunca, nunca olvides a tu familia, ¡porque esa es la roca, la base y la esencia! Si alguna

vez tienes dificultades el tío Barney verá por ti. Me arrodillé. Y supe la palabra que tenía que recordar: ¡respeto!

Porque McCann... (*Gentilmente.*) Seamus... ¿quién vino antes que tu padre? Su padre. ¿Y quién vino antes que él?... (*Inexpresivo, triunfal.*) ¡Quién vino antes que el padre de tu padre sino la madre del padre de tu padre! Tu bisabuelita.

Silencio. Se levanta lentamente.

Y es por eso que he alcanzado este puesto, McCann. Porque siempre he estado en plena forma, como un violín bien afinado. Ése es mi lema. Trabaja duro y juega duro. Ni un día de enfermedad.

GOLDBERG se sienta.

GOLDBERG. De cualquier modo, dame un soplo. (*Pausa.*) Sóplame en la boca.

MCCANN se levanta, pone sus manos en sus rodillas, se inclina y le sopla en la boca.

Uno para el camino.

MCCANN sopla de nuevo en su boca. GOLDBERG respira profundo, sonríe.

GOLDBERG. ¡Bien!

Entra LULU. MCCANN los mira y va a al puerta.

MCCANN (*en la puerta.*) Les doy cinco minutos (*sale.*)

GOLDBERG. Ven aquí.

LULU. ¿Qué va a pasar?

GOLDBERG. Ven aquí.

LULU. No, gracias.

GOLDBERG. ¿Qué sucede? ¿Estás enojada con el tío Natey?

LULU. Ya me voy.

GOLDBERG. Primero juega una partida de veintiuno, por los viejos tiempos.

LULU. He jugado demasiado.

GOLDBERG. Una chica como tú, a tu edad, con tu salud, ¿y no quieres participar en juegos?

LULU. Te crees muy listo.

GOLDBERG. De cualquier forma, ¿quién dice que tú no formas parte de ellos?

LULU. ¿Crees que soy como todas las demás chicas?

GOLDBERG. ¿Todas las chicas son así también?

LULU. Yo no sé como sea ninguna otra chica.

GOLDBERG. Ni yo. Nunca he tocado a otra mujer.

LULU. (*Angustada.*) ¿Qué diría mi padre, si supiera? ¿Y qué diría Eddie?

GOLDBERG. ¿Eddie?

LULU. Él fue mi primer amor, Eddie. Y lo que sea que haya pasado, fue puro. ¡Con él! ¡Él no llegó de noche a mi cuarto con un maletín!

GOLDBERG. ¿Quién abrió el maletín, tú o yo? Lulú, Luluta, deja que el pasado se quede en el pasado, hazme ese favor. Un beso y reconciliación.

LULU. No quiero ni tocarte.

GOLDBERG. Y hoy me voy.

LULU. ¿Te vas?

GOLDBERG. Hoy.

LULU. (*Con enojo creciente.*) Me usaste por una noche. Una aventura pasajera.

GOLDBERG. ¿Quién usó a quién?

LULU. Te aprovechaste de mí con tu astucia cuando mis defensas estaban bajas.

GOLDBERG. ¿Quién las bajó?

LULU. Tú lo hiciste. Saciaste tu sucia sed. ¡Me enseñaste cosas que una chica no debería conocer antes de casarse por lo menos tres veces!

GOLDBERG. ¡Estás adelantada a tu época! ¿De qué te quejas?

Entra MCCANN rápido.

LULU. No me quisiste por mí misma. Te tomaste todas esas libertades sólo para satisfacer tu apetito. ¡Ay Nat! ¿Por qué hiciste eso?

GOLDBERG. Tú querías que lo hiciera, Luluta, así que lo hice.

MCCANN. Eso es bastante cierto. (*Avanza.*) Usted durmió mucho señorita.

LULU. (*Retrocediendo arriba a la izquierda del escenario.*) ¿Yo?

MCCANN. Las de su tipo, pasan mucho tiempo en la cama.

LULU. ¿A qué se refiere?

MCCANN. ¿Tiene algo que confesar?

LULU. ¿Qué?

MCCANN. (*Salvaje.*) ¡Confiese!

LULU. ¿Confesar qué?

MCCANN. ¡Arrodílese y confiese!

LULU. ¿Qué quiere éste?

GOLDBERG. Confiesa. ¿Qué puedes perder?

LULU. ¿Qué, con él?

GOLDBERG. Hace solamente seis meses que lo expulsaron del sacerdocio.

MCCANN. Arrodíllate mujer, y dime tu último pecado.

LULU. (*retrocediendo a la puerta trasera.*) He visto todo lo que está pasando. Sé lo que está sucediendo. Tengo una muy buena idea.

MCCANN. (*avanzando.*) Te he visto pasear por la Roca de Cashel, profanando el suelo con tus actos. ¡Fuera de mi vista!

LULU. Me voy.

Ella sale. MCCANN va a la puerta, lado izquierdo, y se va. Él hace pasar a STANLEY, que viste un traje oscuro de buen corte y cuello blanco. Sostiene sus lentes rotos en la mano. Está bien afeitado. MCCANN lo sigue y cierra la puerta. GOLDBERG recibe a STANLEY, lo sienta en una silla.

GOLDBERG. ¿Cómo estás Stan?

Pausa.

¿Te sientes un poco mejor?

Pausa.

¿Qué le pasó a tus lentes?

GOLDBERG se inclina para ver.

Están rotos. Qué lástima.

Stanley tiene la mirada perdida en el piso.

MCCANN. (*en la mesa.*) Se ve mejor, ¿no?

GOLDBERG. Mucho mejor.

MCCANN. Un hombre nuevo.

GOLDBERG. ¿Sabes qué vamos a hacer?

MCCANN. ¿Qué?

GOLDBERG. Le compraremos otros lentes.

Empiezan a lisonjearlo, con gentileza y empatía. Durante la secuencia siguiente STANLEY no muestra ningún tipo de reacción. Él permanece, sin movimiento, donde está sentado.

MCCANN. De nuestros bolsillos.

GOLDBERG. Ni que lo digas. Aquí entre nos, Stan, ya era hora de que tuvieras unos lentes nuevos.

MCCANN. No puedes ver bien.

GOLDBERG. Es cierto. Has estado bizco por años.

MCCANN. Ahora estás todavía más bizco.

GOLDBERG. Tiene razón. Has ido de mal en peor.

MCCANN. Peor que peor.

GOLDBERG. Necesitas una larga convalecencia.

MCCANN. Un cambio de aires.

GOLDBERG. Algún lugar bajo el arco iris.

MCCANN. Donde los ángeles temen posarse.

GOLDBERG. Exacto.

MCCANN. Estás en brama.

GOLDBERG. Te ves anémico.

MCCANN. Reumático.

GOLDBERG. Miope.

MCCANN. Epiléptico.

GOLDBERG. Estás al borde.

MCCANN. Estás salado.

GOLDBERG. Pero podemos salvarte.

MCCANN. De un peor destino.

GOLDBERG. Cierto.

MCCANN. Irrebatible.

GOLDBERG. De ahora en adelante, seremos el eje de tu llanta.

MCCANN. Te compraremos tu abono para la temporada.

GOLDBERG. Te ahorrarás unos centavos en tu té matutino.

MCCANN. Te daremos descuento en todos los bienes inflamables.

GOLDBERG. Veremos por ti.

MCCANN. Te aconsejaremos.

GOLDBERG. Te daremos un trato y un tratamiento adecuados.

MCCANN. Te dejaremos usar el bar del club.

GOLDBERG. Te tendremos una mesa reservada.

MCCANN. Te ayudaremos a observar los días de ayuno.

GOLDBERG. Te haremos pasteles.

MCCANN. Te ayudaremos a arrodillarte los días en que uno debe arrodillarse.

GOLDBERG. Te daremos un pase gratis.

MCCANN. Te sacaremos a pasear.

GOLDBERG. Te daremos buenos tips.

MCCANN. Te daremos una cuerda para saltar.

GOLDBERG. Chaleco y pantalón.

MCCANN. El ungüento.

GOLDBERG. El cataplasma.

MCCANN. El dedal.

GOLDBERG. La faja.

MCCANN. Los tapones para oídos.

GOLDBERG. El talco de bebé.

MCCANN. La manita rascadora.

GOLDBERG. La llanta de refacción.

MCCANN. Las lavativas.

GOLDBERG. El oxígeno.

MCCANN. La rueda para orar.
GOLDBERG. La férula.
MCCANN. El casco.
GOLDBERG. Las muletas.
MCCANN. Servicio las 24 horas.
GOLDBERG. Todo en la casa.
MCCANN. Así es.
GOLDBERG. Haremos un hombre de ti.
MCCANN. Y una mujer.
GOLDBERG. Serás re-orientado.
MCCANN. Serás rico.
GOLDBERG. Serás ajustado.
MCCANN. Serás nuestro orgullo y alegría.
GOLDBERG. Serás todo un mensch.
MCCANN. Serás un éxito.
GOLDBERG. Serás integrado.
MCCANN. Darás órdenes.
GOLDBERG. Tomarás decisiones.
MCCANN. Serás un magnate.
GOLDBERG. Un estadista.
MCCANN. Poseerás yates.
GOLDBERG. Animales.
MCCANN. Animales.

GOLDBERG mira a MCCANN.

GOLDBERG. Dije animales. (*Se voltea a ver a STANLEY.*) Serás capaz de hacer y deshacer, Stan. Por mi vida. (*Silencio, STANLEY está inmóvil.*) ¿Y bien? ¿Qué dices?
STANLEY levanta muy lentamente la cabeza y la voltea en la dirección de GOLDBERG.

GOLDBERG. ¿Qué piensas? ¿Eh, muchacho?

STANLEY empieza a abrir y cerrar los ojos.

MCCANN. ¿Qué opina, señor? ¿De esta perspectiva, señor?
GOLDBERG. Perspectiva. Claro. Claro que es una perspectiva.

Las manos de STANLEY, que sujetan sus lentes, comienzan a temblar.

¿Qué opina de tal perspectiva? ¿Eh, Stanley?

STANLEY se concentra, su boca se abre, intenta hablar, no lo logra y emite sonidos guturales.

STANLEY. Uh-gug...uh-gug...eeehhh-gag...(Toma aire.) Caahh...caahh...

Ellos lo observan. Él toma un gran respiro que estremece su cuerpo. Se concentra.

GOLDBERG. Bien, Stanny boy, ¿qué dices, eh?

Ellos observan. Él se concentra. Baja su cabeza, su barbilla toca su pecho, se encorva.

STANLEY. Ug-gugh...uh-gughhh...
MCCANN. ¿Qué opina, señor?
STANLEY. Caaahhh...caaahhh...
MCCANN. ¡Señor Webber! ¿Qué opina?

GOLDBERG. ¿Qué nos dices, Stan? ¿Qué piensas de la perspectiva?
MCCANN. ¿Qué opina de la perspectiva?

El cuerpo de STANLEY se estremece, se relaja, su cabeza cae, se queda quieto otra vez, encorvado. PETEY entra por la puerta, abajo en el escenario, lado izquierdo.

GOLDBERG. Todavía eres el mismo viejo Stan. Ven con nosotros. Vamos, muchacho.
MCCANN. Venga con nosotros.
PETEY. ¿A dónde lo van a llevar?

Se voltean. Silencio.

GOLDBERG. Lo llevaremos con Monty.
PETEY. Se puede quedar aquí.
GOLDBERG. No sea tonto.
PETEY. Aquí podemos cuidarlo.
GOLDBERG. ¿Por qué quieren cuidarlo?
PETEY. Él es mi huésped.
GOLDBERG. Necesita un tratamiento especial.
PETEY. Encontraremos a alguien.
GOLDBERG. No. Monty es de lo mejor que hay. Tráelo, McCann.
Le ayudan a incorporarse. Los tres se mueven rumbo a la puerta, lado izquierdo.

PETEY. ¡Déjenlo en paz!

Se detienen. GOLDBERG lo estudia.

GOLDBERG. (*insidioso.*) ¿Por qué no viene con nosotros, Sr. Boles?
MCCANN. Sí, ¿por qué no viene con nosotros?
GOLDBERG. Acompáñenos con Monty. Hay mucho espacio en el auto.

PETEY se queda quieto. Ellos lo pasan y alcanzan la puerta. MCCANN abre la puerta y recoge las maletas.

PETEY. (*deshecho, con la voz quebrada.*) Stan, ¡no dejes que te digan lo que tienes que hacer!

Salen.

Silencio. Petey permanece de pie. La puerta de enfrente se cierra de un azotón. Se escucha el carro arrancar. Se escucha como el carro se va. Silencio. PETEY va a la mesa lentamente. Se sienta, a la izquierda. Coge el diario y lo abre. Las tiras caen al piso. Él las mira. MEG pasa por la ventana y entra por la puerta trasera. PETEY revisa la primera plana.

MEG. (*baja en el escenario.*) El carro se ha ido.
PETEY. Sí.
MEG. ¿Se fueron?
PETEY. Sí.
MEG. ¿No van a venir a almorzar?
PETEY. No.
MEG. Ay, qué lástima. (*Ella pone la bolsa encima de la mesa.*) Afuera hace calor. (*Cuelga su abrigo en un gancho.*) ¿Qué estás haciendo?
PETEY. Leyendo.
MEG. ¿Está bien?
PETEY. Está bien.

Ella se sienta cerca de la mesa.

MEG. ¿Dónde está Stan?

Pausa.

¿Ya bajó Stan, Petey?

PETEY. No...él se...

MEG. ¿Todavía está acostado?

PETEY. Sí, él sí... sigue dormido.

MEG. ¿Todavía? Se le hará tarde para desayunar.

PETEY. Déjalo...dormir.

Pausa.

MEG. Fue una fiesta estupenda la de anoche, ¿no?

PETEY. Yo no estuve.

MEG. ¿No estuviste?

PETEY. Yo vine después.

MEG. Oh.

Pausa.

Fue una fiesta estupenda. No me había reído así en muchos años. Bailamos y cantamos. Y hubo juegos. Hubieras estado aquí.

PETEY. ¿Estuvo bien, eh?

Pausa.

MEG. Fui la reina del baile.

PETEY. ¿En serio?

MEG. Sí, sí. Todos lo dijeron.

PETEY. También yo lo hubiera dicho.

MEG. Es verdad. Yo era la reina.

Pausa.

Sé que lo era.

Telón.

III

THE BIRTHDAY PARTY

Cuando, en 1958, la primera obra de larga duración de Harold Pinter *The Birthday Party* fue retirada a sólo una semana de su estreno debido al casi unánime rechazo del público y la crítica, nadie imaginaba que 47 años después su autor resultaría galardonado con el premio Nobel de literatura 2005. De igual forma, pese a ser repudiada en su estreno fue objeto de posteriores y más afortunados reestrenos, el primero en 1964 con la *Royal Shakespeare Company* bajo la dirección del mismo Pinter; cuatro años después, en 1968, se volvió largometraje bajo la dirección de William Friedkin y en 1987 Pinter personificó a Goldberg en la versión televisiva de la BBC bajo la dirección de Kenneth Ives.

Empezaré enumerando las acciones que constituyen la trama. Presento el resumen que Pinter incluye en la carta que escribió a Peter Wood, director de la primera puesta en escena de *The Birthday Party*:

“The first image of this play, the first thing that about a year was put on paper was a kitchen, Meg, Stanley, corn flakes and sour milk. (...) Not long before Goldberg and McCann turned up. They had come with a purpose, a job in hand –to take Stanley away. This they did. Meg unknowing, Peter helpless, Stanley sucked in. Play over.”¹⁰

Esta trama que parece demasiado simple, aunada a ciertas similitudes quizá fortuitas con obras de Beckett, Ionesco e incluso Kafka, fue quizá uno de los rasgos que desconcertó a los críticos de la época. En primer lugar, está la dificultad de incluir esta producción temprana dentro de alguna corriente bien definida. El teatro de Pinter utiliza situaciones muy ambiguas y vagas pero no absurdas, es decir, carentes de propósito o razón, por lo que no se puede emparentar con el trabajo de Ionesco; en *The Birthday Party*, se pueden plantear posibles respuestas a las múltiples interrogantes que la trama plantea, por ejemplo ¿por qué se esconde Stanley? ¿Por qué lo persiguen y a fin de cuentas se lo llevan? Aquí el acierto de Pinter es precisamente dejar abiertas estas interrogantes para que el público aventure una respuesta propia. Por otro lado, sus obras no se concentran en la dimensión metafísica como hace Beckett en obras como

¹⁰ “La primera imagen de esta obra, la primera cosa que llevé al papel fue una cocina, a Meg, a Stanley, cornflakes y leche agria. (...) No pasaría mucho tiempo para que Goldberg y McCann entraran en escena. Ellos llegan con un propósito, un trabajo entre las manos: llevarse a Stanley. Lo hacen, Meg ignorante, Peter sin poder hacer nada, Stanley sometido. Fin de la obra.” Pinter, Harold. “A Letter to Peter Wood” en Michael Scott, ed. *Harold Pinter: The Birthday Party, The Caretaker & The Homecoming. A Casebook*, Hong Kong: Macmillan, 1992. p.79. (Todas las traducciones incluidas en notas a pie de página son más a menos que se indique lo contrario.)

Esperando a Godot o *Fin del juego* y el lenguaje, tema que abordaré en detalle en el siguiente capítulo, difiere de la tradición del absurdo en lo siguiente: mientras que en ésta el lenguaje es banal y la comunicación poco menos que imposible, en Pinter el lenguaje es aparentemente banal en el nivel explícito, pero en el nivel implícito está lleno de significado: permite descubrir los miedos y las intenciones más profundas de los personajes.

Más tarde, en un afán de entender la obra temprana de Pinter, Irving Wardle acuñó el término *comedias de amenaza* (comedies of menace) por el tono cómico que impregna la obra y por los actos violentos y deshumanizadores que las concluyen. Con el fin de ubicar esta obra en el contexto teatral de México me permito sugerir ahora una clasificación de género. De acuerdo con Virgilio Ariel Rivera, en el género pieza:

se impone un método que consiste básicamente en exponer un presente, como contraposición a un pasado inoperante, si no es que ya olvidado y al cual, sin embargo, un individuo –el protagonista– se obstina. La anécdota que trata la pieza es una anécdota intrascendente. Representa un suceso circunstancial, casi accidental; es un momento buscado o esperado, desde tiempo atrás, que el protagonista aprovecha para manifestar todo su descontento, toda su desadaptación, toda su conflictiva interna a punto de crisis.¹¹

De acuerdo con estas características, *The Birthday Party*, más que una comedia, es una pieza con ciertos toques humorísticos: concuerdan la simplicidad de la anécdota, la desadaptación del protagonista, el suceso circunstancial de celebrar un cumpleaños apócrifo que culmina con la explosión violenta de Stanley y su colapso físico y mental.

Otro aspecto que debe tomarse en cuenta para la contextualización de esta obra es la receptividad de la cultura de llegada. En Argentina, por ejemplo, que es el país de Hispanoamérica donde más se ha estudiado y traducido a Pinter (mucho antes del premio Nobel), la historia de un inconforme con el sistema (Stanley) que es llevado por un par de hombres un día cualquiera ha recibido interpretaciones que entienden a Stanley como un hombre común asediado por sus culpas y las presiones sociales, representadas simbólicamente por McCann y Goldberg. Sin embargo, para el dramaturgo argentino Héctor Levy-Daniel, una interpretación literal se adecua más al contexto social argentino, lo que se traduce en una mayor efectividad escénica. Incluso, me atrevo a afirmar que el haber vivido bajo una dictadura militar que duró de 1976 a 1983 fue una de las causas que volvió a Pinter conocido y reconocido entre el público de ese país. Tal como explica Levy-Daniel:

¹¹ Virgilio Ariel Rivera. La composición dramática, México: UNAM/Grupo Editorial Gaceta, 1989. p.123.

creo que (la obra *The Birthday Party*) tiene una significación política directa y fundamental que nosotros, a quienes nos toca vivir en la Argentina, podemos captar más profundamente que los propios europeos o norteamericanos, que necesitan imaginar un significado ulterior. Las resonancias que esta obra despierta entre los habitantes de la Argentina, que tuvo que sufrir bajo la dictadura militar una represión sin precedentes y la desaparición de treinta mil personas, (...) hacen que estemos muy lejos de suponer que en la obra de Pinter quienes nos amenazan son seres de otro mundo.¹²

Si comparásemos la receptividad en el contexto mexicano, temo que la recepción del público no diferiría mucho de la del argentino. Desafortunadamente, al vivir en una sociedad convulsionada por las ejecuciones y los secuestros por una parte, y los interrogatorios policíacos encargados de fabricar culpables por la otra, no resulta difícil imaginar que un hombre trate de escapar del acecho de una cierta organización o mafia huyendo hacia un pueblito costero y ocultándose en una pensión anónima. Tomando en cuenta estas consideraciones, concluyo que una lectura más literal que alegórica de *The Birthday Party* resulta más conveniente a la receptividad de la cultura mexicana. En la traducción, esta lectura deberá verse reflejada sobre todo en acotaciones que indiquen acciones contundentes y explícitas y en la selección de términos que ratifiquen la existencia real de Goldberg y McCann. En el apartado dedicado a sus identidades culturales, estas cuestiones serán abordadas con mayor detalle. Analizaré ahora el lenguaje y los diálogos pinterianos, pues es aquí donde críticos reconocidos han hallado los rasgos más sobresalientes de *The Birthday Party*. En segunda instancia, presentaré un análisis del manejo de texto y subtexto, del lenguaje explícito e implícito.

El lenguaje.

Abordemos ahora las características esenciales del lenguaje usado en esta obra: es un lenguaje coloquial pleno de expresiones populares y frases acuñadas; un tanto parecido al lenguaje que Borges definió en una de sus narraciones como un sistema de citas, y que en el caso de esta obra yo parafraseo como sistema de clichés.ⁱⁱ Este lenguaje, por consiguiente, se usa más para mentir y ocultar información que para brindarla. Cada personaje habla su propia variante de este lenguaje común de frases huecas, mentiras y exageraciones. Martin Scott halla en este uso del lenguaje una innovación derivada del teatro de Chejov, a su parecer “He [Pinter] broke away from nineteenth-century explicit theatre to devise implicit drama depending on the subtext, on what was not said but was

¹² Héctor Levy-Daniel. “Pinter: una dramaturgia de la amenaza” en Estudios críticos sobre Harold Pinter, Ed. Nueva Generación, Buenos Aires, 2002. p. 122.

implied rather than on the surface meaning of the words themselves”.¹³ Las mentiras, en especial las de Stanley, oscurecen y hacen confusa su historia y, por ende, su identidad. Guido Almansi compara el uso de la verdad y las mentiras en la obra de Pinter y en el teatro convencional: “On the traditional stage, characters use dialogue for their underhand strategy, but reveal their true selves in monologues. This is not true of Pinter’s plays, where both dialogue and monologue follow a fool-proof technique of deviance”.¹⁴ En el caso de *The Birthday Party*, el diálogo es intencionalmente confuso, un claro ejemplo es la resumida y distorsionada versión que Meg da del primer concierto de Stanley. Comparemos algunas de las frases más contradictorias.

STANLEY	MEG
Champagne we had that night, the lot. My father nearly came down to see me. My next concert. Then, when I got there, The hall was closed, the place was shuttered up. Not even a caretaker.	His father gave him champagne. But then they locked the place up and he (Stanley) couldn’t get out. The caretaker had gone home. So he had to wait until the morning before he could get out.
They came up to me and said they were grateful. All right, Jack, I can take a tip They want me to crawl on my bended knees. Well I can take a tip... p. 23	They were very grateful. (<i>pause</i>) And then they all wanted to give him a tip. And so he took the tip. p. 32

Estas reelaboraciones del original tienen el efecto de hacer confusa la anécdota del concierto de Stanley, por lo que se debe evitar recurrir a dos de las estrategias más comunes en la traducción: la simplificación y la explicitación. Si bien es cierto que ambas estrategias son muy útiles para clarificar el sentido del mensaje y facilitar la comprensión, aquí, dado el efecto de distorsión que persigue el original, conviene más una traducción que confunda y distorsione en un grado parecido al del texto fuente, pues, aunque parezca paradójico, esta versión guardaría mayor fidelidad que una versión que tratara de aclarar el enredo verbal que realiza Meg. Para citar un ejemplo concreto en la traducción, basta considerar la ambigüedad del término “tip”, y su ambivalente significado de “consejo” y “propina”. Mientras que Stanley lo utiliza en su acepción de “consejo”, Meg, al enredar los hechos le da el valor de “propina”. Ya en la

¹³ Michael Scott, ed. *Harold Pinter: The Birthday Party, The Caretaker & The Homecoming, A Casebook*, Hong Kong: Macmillan, 1992. p. 13 “rompió con el teatro explícito del siglo diecinueve para concebir el drama implícito que depende del subtexto, en lo que no se dice pero se insinúa, más que del significado superficial de las palabras mismas”.

¹⁴ Guido Almansi. “Pinter’s Idiom of Lies” en *Harold Pinter: The Birthday Party, The Caretaker & The Homecoming, A Casebook*, Hong Kong: Macmillan, 1992. p.72 “En el teatro tradicional, los personajes utilizan el diálogo como su estrategia oculta, pero revelan su auténtico ser en los monólogos. En las obras de Pinter esto no ocurre así, pues tanto diálogos como soliloquios utilizan una técnica comprobada de desviación”.

traducción, Rafael Spregelburd explica la doble acepción de este vocablo en una nota a pie de página y decide optar por el término “consejo” en sendos relatos. En mi versión, intenté conservar una mayor ambigüedad al ofrecer ambas versiones: “propina” y “consejo” en el parlamento de Stanley y “propina” en el de Meg. Incluyo a continuación un cuadro comparativo.

SPREGELBURD		FERNÁNDEZ	
STANLEY	MEG	STANLEY	MEG
No te molestes, hombre, puedo aceptar un consejo. Me quieren ver arrastrado y de rodillas. Puedo aceptar un consejo...cualquier día.	Estaban muy agradecidos, (<i>pausa</i>). Y después todos le querían dar consejos. Y entonces el aceptó los consejos.	De acuerdo, hombre, puedo aceptar un consejo. Quieren que me arrastre sobre mis rodillas. Bien, puedo aceptar una propina...cualquier día de éstos.	Estaban muy agradecidos. (Pausa). Y luego todos quisieron darle una propina. Así que él tomó la propina.

En mi traducción, al utilizar ambas acepciones en el parlamento de Stanley se hace posible conservar un cierto grado de ambigüedad que permite a Meg la elección de una de ellas. Dado que el relato de Meg hace más humillante la posición de Stanley, consideré propicio optar por “propina” para su parlamento: los buenos concertistas pueden recibir elogios, críticas y consejos, pero nunca propinas, pues esto va en detrimento de su estatus de artistas. Recordemos que la costumbre de recibir propinas es propia de pianistas de bar o cabaret, estatus que Stanley rechaza por completo cuando, en el primer acto, Meg le recalca que “you wouldn’t have to go away if you got a job, would you? You could play the piano on the Pier”.¹⁵ Stanley incurre en una de sus más disparatadas mentiras al contestar que emprenderá una fantástica gira de conciertos que nunca tendrán lugar, en una de las secuencias más cómicas de la obra.

STANLEY. I’ve...er...I’ve been offered a job, as a matter of fact.
 MEG. What?
 STANLEY. Yes. I’m considering a job at the moment.
 MEG. You’re not.
 STANLEY. A good one, too. A night club. In Berlin.
 MEG. Berlin?
 STANLEY. Berlin. A night club. Playing the piano. A fabulous salary. And all found.

¹⁵ “no tendrías que marcharte si consiguieras un trabajo, ¿o sí? Podrías tocar el piano en el muelle” (p. 22).

MEG. How long for?
 STANLEY. We don't stay in Berlin. Then we go to Athens.
 MEG. How long for?
 STANLEY. Yes. Then we pay a flying visit to...er...whatsisname...
 MEG. Where?
 STANLEY. Constantinople. Zagreb. Vladivostock. It's a round the world tour.
 MEG. (*sitting at the table*) Have you played the piano in those places before?
 STANLEY. Played the piano? I've played the piano all over the world. All over the country. (*Pause.*) I once gave a concert.
 (p.22)

Esta secuencia es una breve y significativa muestra de cómo funcionan el lenguaje implícito y explícito en esta obra. Por un lado, en el sentido literal, Stanley alardea de los lugares que visitará en su gira, para después restringir progresivamente su carrera pianística hasta un modesto concierto en una localidad poco importante en términos culturales. Además del evidente confinamiento espacial de la secuencia, existe un sutil confinamiento temporal, que va de una gira internacional en el futuro al melancólico recuerdo de un concierto cuyo éxito es más que dudoso. Por otra parte, los motivos que llevan a Stanley a mentir pueden ser inferidos del subtexto. La pregunta de Meg, que desencadena el fanfarroneo de Stanley, aparenta ser espontánea; sin embargo, predice con mucha sutileza el temor de Stanley de abandonar la casa. Dicho de otro modo, las mentiras de Stanley funcionan como una defensa ante la perspectiva de conseguir trabajo o marcharse, alternativas ambas que él desea evitar a toda costa.

Resulta muy conveniente para el análisis de éste y sucesivos intercambios citar la advertencia que Shoshana Blum-Kulka realizó en un estudio titulado *Shifts of Cohesion and Coherence*: “natural conversations have a residual ambiguity, whereby what is *said* can, on closer analysis, seem obscure, while what is *meant* is usually obvious and clear. [...] translation is a process by which what is said might become obvious and clear, while what is *meant* might become vague and obscure”.¹⁶ El teatro del siglo XX en general, y esta obra en particular, utilizan lo que se conoce como “small talk”, es decir, diálogos que imitan conversaciones cotidianas sobre temas triviales, asemejando este tipo de “conversación natural”. El traductor que desee seguir la advertencia planteada por Blum-Kulka puede servirse de los estudios en semiótica teatral de Roman Ingarden, principalmente de su clasificación del texto *principal* (el cuerpo del texto dramático, es decir, sólo los diálogos) y el texto *lateral* (las acotaciones o didascalias) donde *lo dicho*

¹⁶ Las conversaciones naturales tienen una ambigüedad residual, en la que *lo dicho*, al ser analizado más de cerca, parece oscuro, mientras que *lo que se da a entender* es generalmente obvio y claro [...] la traducción es un proceso por el cual lo dicho puede volverse obvio y claro, mientras que lo que *se quiere dar a entender* resulta vago y oscuro. Shoshana Blum-Kulka. “Shifts of Cohesion and Coherence” en The Translation Studies Reader. Lawrence Venuti (ed.), Nueva York: Routledge, 2002. p. 312.

corresponde al texto *principal* mientras que *lo entendido* corresponde a la conjunción del texto *principal* y el *lateral*.¹⁷ Esta conjunción de texto principal y lateral se puede entender también como la unión de la palabra con el gesto y la intención. Utilizaré ahora la secuencia entre Meg y Stanley para clarificar estos dos conceptos.

La pregunta con que Meg inicia la secuencia establece una sutil pero inquietante disyuntiva que se entiende como “consigues trabajo o te vas”, la respuesta de Stanley “dice” que le han ofrecido un trabajo, pero la reacción gestual y verbal (el titubeo y la muletilla “er” delatan su mentira; a partir de ahí, Stanley formula oraciones cada vez más largas (“dice” tener un futuro prometedor y un pasado exitoso, pero “da a entender” que es un embustero) mientras que Meg intenta (y logra) desenmascarar su mentira con preguntas parcas y concretas. (When?, How long for?, etc.); por último, la pausa indicada en el texto *lateral*, marca la diferencia entre su retahíla de mentiras y algo que tiene visos de verdad (*Pause. I once gave a concert*).

En el segundo acto Stanley miente de nuevo sobre su profesión para tratar de esquivar el asedio de sus persecutores. Primero le miente a McCann sobre la causa por la que llegó a la casa, argumentando que cierto negocio le obligó a acudir allí. Más adelante, en un afán de ganar autoridad y poder sobre McCann y Goldberg, actúa primero como si fuera el encargado de la pensión, y afirma serlo cuando Goldberg le pregunta directamente “Are you the manager here?”

STANLEY. (*moving downstage*) I'm afraid there's been a mistake. We're booked out.

Your room is taken. Mrs. Boles forgot to tell. You'll have to find somewhere else.

GOLDBERG. Are you the manager here?

STANLEY. That's right. (p.44)

En este caso, la mentira responde a la amenaza que proviene de afuera, la amenaza difusa e incorpórea que ya ha tomado forma con la presencia de estos dos intrusos. Es en este tipo de diálogos donde Guido Almansi reconoce la diferencia entre la tradición del teatro absurdo y el teatro de Pinter, al señalar que “Pinter attempted to distinguish himself from the Absurdist tradition by shifting the issue from the difficulty of communication to the danger of communication.”¹⁸ Esto implica pasar de una concepción que considera el lenguaje estéril e inútil a una concepción que reconoce su

¹⁷ Roman Ingarden. *La obra de arte literaria*, Gerald Nyenhuis H. (trad.), México: Taurus, 1998. p. 247-249.

¹⁸ “Pinter intentó diferenciarse de la tradición del absurdo cambiando el tema de la dificultad de comunicarse por el del peligro de comunicarse” Guido Almansi. “Pinter’s Idiom of Lies” en *Harold Pinter: The Birthday Party, The Caretaker & The Homecoming. A Casebook*, Michael Scott (ed.), Hong Kong: Macmillan, 1992.

poderío para bien o para mal. En su obra “How to Do Things with Words” (1962) el filósofo y lingüista inglés John L. Austin afirma que “hablar” es “hacer”, tesis que resulta muy acertada para estudiar el fenómeno teatral, en el que los parlamentos o locuciones son a la vez actos que persiguen un fin. Llama locución a lo dicho, ilocución al fin que persigue el acto de hablar y perlocución al efecto obtenido con tal acto. La escena del interrogatorio ejemplifica este postulado: las acusaciones de Goldberg y McCann (sus locuciones), a pesar de ser disparatadas e incluso contradictorias, son efectivas en tanto su ilocución es enérgica y logran el objetivo (la perlocución) de someter a Stanley.

En este sentido, es muy singular la forma en que Stanley es subyugado por Goldberg y McCann: salvo el golpe que McCann propina a Stanley en el segundo acto (*savagely, hitting his arm*) las acciones con que se somete a Stanley no son físicas sino verbales. Por lo tanto, el reto en este pasaje consiste en producir un lenguaje meta hostil, agresivo y poderoso, que aunado a una interpretación actoral enérgica pueda producir el efecto del interrogatorio original, en que se subyuga a un individuo al grado de dejarlo incapaz de esgrimir la palabra en su defensa. Las palabras de Goldberg, en especial, tienen múltiples funciones perlocutorias: engañan, seducen, controlan y manipulan. Con ellas, Goldberg gana la confianza de Meg, enamora a Lulú, controla a McCann y a Petey y destruye a Stanley. Veamos la complementariedad de los conceptos de Ingarden y Austin en el siguiente cuadro comparativo.

TEXTO PRINCIPAL	TEXTO LATERAL
MCCANN. You contaminate womankind. GOLDBERG. Why don't you pay the rent? MCCANN. Mother defiler! GOLDBERG. What's your trade? (P. 51)	STANLEY rises. He begins to move towards Meg,...he reaches her and stops. His hands move towards her neck and they reach her throat. He begins to strangle LULU is lying spread-eagled on the table, STANLEY bent over her. (pp. 63-64)

Se concreta así el tránsito de la enunciación a la acción cuando las acusaciones del texto *principal* (“You contaminate womankind”, “Mother defiler”) se convierten en el texto *lateral* que ordena a Stanley ahorcar a Meg y violar a Lulú. La perlocución (efecto) del interrogatorio se hace manifiesta: Stanley pierde el control de sí mismo y da rienda suelta a sus impulsos reprimidos. Dada la agresividad de los parlamentos y de las escenas indicadas en las acotaciones, me permití traducir con similar crudeza lo que Rafael Spregelburd hace un poco más sutil.

Original	Spregelburd	Fernández
Mother defiler!	¡Profanador de madre!	¡Violamadres!
LULU <i>is lying spread-eagled on the table</i> , STANLEY <i>bent over her</i> .	<i>Lulu está acostada con las piernas abiertas sobre la mesa. STANLEY inclinado sobre ella.</i>	<i>LULU yace en la mesa abierta de piernas, STANLEY tendido sobre ella.</i>

Aunque más adelante abordaré el tema de la efectividad escénica de los insultos, adelanto aquí que la economía verbal les da una mayor carga afectiva de agresión. En vez de usar una frase prepositiva (profanador de madre) utilicé un sustantivo compuesto formado por un verbo y un sustantivo para producir un término más enérgico (viola madres). Confío en que este breve ejemplo sirva como antecedente a las decisiones de traducción que permiten entender el tono y la intención de las locuciones y su adecuada transformación en la lengua meta.

La amenaza y el subtexto.

Ya he mencionado la importancia del lenguaje implícito en esta obra y algunos de los fines con que se utiliza (engañar, seducir, manipular, someter, etc.). Este apartado tratará en mayor detalle el lenguaje que Pinter pone en boca de los villanos para lograr el efecto de la amenaza, tan característico de su producción temprana.

Es en los intercambios entre Stanley y sus persecutores donde se presenta la mayoría de las amenazas veladas o directas. Lo paradójico de estas amenazas es que por lo general se expresan a través de frases amables y correctamente articuladas. Por lo tanto, la carga afectiva que denota agresividad se logra por medio de la gestualidad, que algunas veces es indicada en las acotaciones o texto *lateral*, pero las más de las veces se infiere del contexto. Es aquí donde la labor del traductor cede el paso al trabajo interpretativo de director y actores. En el segundo acto, cuando Goldberg y McCann llegan a la casa, el primero comenta a este último algunos de los detalles del “trabajo” que están por hacer.

GOLDBERG. (...) All is dependent on the attitude of our subject. At all events, McCann, I can assure you that the assignment will be carried out and the mission accomplished with no excessive aggravation to you or myself. Satisfied? p. 30

Si se leyera este fragmento fuera de contexto, parecería una simple aclaración que un superior dirige a su subalterno para tranquilizarlo respecto a alguna labor en particular. Sin embargo, este comentario, que pretende calmar a McCann, resulta perturbador para el público-lector que ya ha presenciado los otros elementos semióticos que anteceden a esta respuesta: el nerviosismo y las dudas de McCann que se manifiestan en preguntas reiterativas, los cumplidos y frases tranquilizadoras de Goldberg que tratan de apaciguar la inquietud y quizá un cierto sentimiento de culpa de su ayudante. El efecto que se logra en este diálogo es muy interesante: por un lado, en el nivel literal, Goldberg trata de sosegar a McCann, pero al mismo tiempo, el subtexto sugiere que la tarea que se va a efectuar puede ser peligrosa y desagradable, lo que se confirmará en forma más explícita en la rebeldía de McCann en el tercer acto y en su apremiante deseo de marcharse una vez que el “trabajo” ya se ha llevado a cabo.

MCCANN. (*turning to look at Goldberg, grimly*) I'm not going up there again.

GOLDBERG. Why not?

MCCANN. I'm not going up there again. (p.73)

MCCANN. (*rising swiftly and going behind GOLDBERG'S chair. Hissing*). Let's finish and go. Let's get it over and go. Get the thing done. Let's finish the bloody thing. Let's get the thing done and go! (p.76)

En este caso, las acotaciones, en especial los vocablos *grimly* y *hissing*, muestran cómo el nerviosismo previo se convirtió en desobediencia y desesperación. De esta forma, al expresar sentimientos y no acciones, el público queda en libertad de interpretar éstos mientras que la acción permanece vaga pero perturbadora. Dicho de otro modo: gracias a las actitudes de McCann uno puede imaginar que es él quien se encarga del trabajo sucio: las posibles torturas y abusos operados sobre Stanley en el piso de arriba, que no se ven ni se comentan pero pueden imaginarse por el comportamiento culposo de su victimario.

Pero no toda la violencia es sugerida: también toma la forma de insultos, gritos y patadas, se manifiesta en actos. La secuencia que precede al interrogatorio consiste en un juego de poder entre Stanley y sus enemigos. El juego consiste en ver quién se sienta primero, por lo que Stanley desobedece a sus contrarios y los engaña para hacer que se sienten. Quisiera resaltar la transición de la invitación a la petición y de la orden a la amenaza en los siguientes parlamentos.

GOLDBERG. Mr Webber, sit down a minute.	MCCANN. Do you mind sitting down?
GOLDBERG. Mr Webber, sit down.	MCCANN. Sit down.
GOLDBERG. Sit down.	MCCANN. That's a dirty trick! I'll kick the shite out of him!

En general, una frase más amable es también más extensa, mientras que las expresiones más enérgicas suelen emplear menos palabras. En el caso de Goldberg, vemos cómo utiliza cada vez menos palabras en cada oportunidad que Stanley se niega a obedecer. El respeto afectado que le tiene se reduce a medida que Stanley se resiste. Lo mismo puede decirse de McCann, que empieza con una expresión muy correcta y termina con una amenaza obscena y violenta. Por otra parte, este juego tiene también matices cómicos, incluso ridículos, pues antes de someter física y verbalmente a Stanley, Goldberg usa a McCann de intermediario cuando ve que sus intentos por sentar a Stanley han sido infructuosos, lo que los hace ver como una pareja de mafiosos ineptos.

MCCANN. Nat.
GOLDBERG. What?
MCCANN. He won't sit down.
GOLDBERG. Well, ask him.
MCCANN. I've asked him.
GOLDBERG. Ask him again.

Si bien es cierto que la escena resulta disparatada, tomando en cuenta que Goldberg, al estar en la misma habitación que McCann y Stanley no necesita que su ayudante le diga que “éste no se quiere sentar”, también es cierto que distingue claramente los roles de ambos: Goldberg es el señor de las palabras, pero para que sus palabras tengan validez necesita de la fuerza física de McCann, quien se encarga de llevar a cabo los dictados de su patrón por medio de la fuerza. Esta secuencia ilustra también la transición de lo cómico a lo no cómico que Bernard F. Dukore resaltó en un artículo sobre esta obra, que va de la comicidad derivada de la incongruencia y la repetición a las acciones represivas y la reacción violenta de Stanley.ⁱⁱⁱ

Por último, concluyo esta sección con una de las amenazas más sutiles y mejor elaboradas de toda la obra. Al final de la obra, cuando Petey hace un débil intento por impedir que se lleven a Stanley, Goldberg y McCann lo amedrentan con una cordial invitación a acompañarlos.

PETEY. Leave him alone!
They stop. GOLDBERG Studies him.
GOLDBERG. (*insiduously*). Why don't you come with us, Mr Boles?
MCCANN. Yes, why don't you come with us?
GOLDBERG. Come with us to Monty. There's plenty of room in the car.
PETEY *makes no move.* (pp. 85-6)

Si se deja de lado el contexto, hay sólo una indicación sobre la naturaleza siniestra de esta invitación, el adjetivo *insidiously* que en su equivalente español (insidioso) expresa el mismo significado de “malicioso o dañino con apariencia inofensiva”. Sorprende aquí la precisión con que Pinter escoge sus palabras y la economía con que indica la indefensión de Petey (*makes no move*). Así, con gran economía de recursos, Goldberg logra atemorizar a un personaje con la perspectiva de recibir un “tratamiento” similar al de Stanley.

IV

LA FIESTA DE CUMPLEAÑOS.

Representabilidad y fidelidad.

Susan Bassnett, en su libro *Translation Studies*, señala que una de las prioridades en la traducción de un texto dramático es la cuestión de su representabilidad: “a theatre text, written to a view to its performance, contains distinguishable structural features that make it performable, beyond the stage directions themselves. Consequently the task of the translator must be to determine what those structures are and to translate them into the TL, even though this may lead to major shifts on the linguistic and stylistic planes.”¹⁹ De acuerdo con Bassnett, un texto dramático es sólo un componente de un sistema semiótico mucho más amplio; el texto se vuelve locución verbal que se relaciona con signos visuales (vestuario, iluminación, escenografía y acciones). Como indica Bassnett, el traductor debe ser capaz de reconocer las estructuras que hacen del texto una creación representable o, en su defecto, las características que lo podrían hacer irrepresentable. Luz Aurora Pimentel, en la introducción a su versión de *El Rey Lear* señala precisamente que esta obra de Shakespeare fue considerada irrepresentable durante varios siglos y que halla la irrepresentabilidad en “la complejidad de la obra, en buena medida también lo está en las dimensiones físicas del texto que afectan la temporalidad y, en ocasiones, la inteligibilidad de la representación”.²⁰ Por lo tanto, para lograr un grado aceptable de representabilidad en la traducción para la escena es necesario ampliar las labores de la traducción más allá del campo lingüístico y

¹⁹ Un texto dramático, escrito con miras a ser representado, contiene claras características estructurales que lo hacen representable, aparte de las direcciones escénicas. En consecuencia, la tarea del traductor debe ser la de determinar cuáles son esas estructuras y traducirlas al lenguaje meta, incluso si esto lleva a cambios significativos en los planos lingüístico y estilístico. Bassnett (1980:12)

²⁰ Luz Aurora Pimentel. “El Rey Lear: una (a)puesta en escena de Jesusa Rodríguez” en *El Rey Lear*. (Pimentel- Rodríguez, trad.) , México: Ediciones el Hábito, 1996. p. 12.

Si se deja de lado el contexto, hay sólo una indicación sobre la naturaleza siniestra de esta invitación, el adjetivo *insidiously* que en su equivalente español (insidioso) expresa el mismo significado de “malicioso o dañino con apariencia inofensiva”. Sorprende aquí la precisión con que Pinter escoge sus palabras y la economía con que indica la indefensión de Petey (*makes no move*). Así, con gran economía de recursos, Goldberg logra atemorizar a un personaje con la perspectiva de recibir un “tratamiento” similar al de Stanley.

IV

LA FIESTA DE CUMPLEAÑOS.

Representabilidad y fidelidad.

Susan Bassnett, en su libro *Translation Studies*, señala que una de las prioridades en la traducción de un texto dramático es la cuestión de su representabilidad: “a theatre text, written to a view to its performance, contains distinguishable structural features that make it performable, beyond the stage directions themselves. Consequently the task of the translator must be to determine what those structures are and to translate them into the TL, even though this may lead to major shifts on the linguistic and stylistic planes.”¹⁹ De acuerdo con Bassnett, un texto dramático es sólo un componente de un sistema semiótico mucho más amplio; el texto se vuelve locución verbal que se relaciona con signos visuales (vestuario, iluminación, escenografía y acciones). Como indica Bassnett, el traductor debe ser capaz de reconocer las estructuras que hacen del texto una creación representable o, en su defecto, las características que lo podrían hacer irrepresentable. Luz Aurora Pimentel, en la introducción a su versión de *El Rey Lear* señala precisamente que esta obra de Shakespeare fue considerada irrepresentable durante varios siglos y que halla la irrepresentabilidad en “la complejidad de la obra, en buena medida también lo está en las dimensiones físicas del texto que afectan la temporalidad y, en ocasiones, la inteligibilidad de la representación”.²⁰ Por lo tanto, para lograr un grado aceptable de representabilidad en la traducción para la escena es necesario ampliar las labores de la traducción más allá del campo lingüístico y

¹⁹ Un texto dramático, escrito con miras a ser representado, contiene claras características estructurales que lo hacen representable, aparte de las direcciones escénicas. En consecuencia, la tarea del traductor debe ser la de determinar cuáles son esas estructuras y traducirlas al lenguaje meta, incluso si esto lleva a cambios significativos en los planos lingüístico y estilístico. Bassnett (1980:12)

²⁰ Luz Aurora Pimentel. “El Rey Lear: una (a)puesta en escena de Jesusa Rodríguez” en *El Rey Lear*. (Pimentel- Rodríguez, trad.) , México: Ediciones el Hábito, 1996. p. 12.

considerar los problemas que representan la distancia espacial, temporal y cultural entre el texto origen y el de destino.

La representabilidad de una obra empieza a partir de la relación texto dramático-representación, en la que intervienen no sólo el director como principal responsable sino también los actores y, en su caso, el traductor. Al considerar la representabilidad de una obra en lengua extranjera sería limitado afirmar que ésta depende únicamente del traductor, debido a que actores y director pueden considerarse “traductores” que al entregar el texto al espectador en la escena, en realidad están traduciendo signos gráficos en fónicos, acotaciones en acciones, etc. Resulta pertinente recordar aquí los tres tipos básicos de traducción formulados por Jakobson pero contextualizándolos en el texto dramático: la traducción intralingual, interlingual e intersemiótica.^{iv}

El director teatral es reconocido justamente como traductor debido a que recae en él o ella la tarea de convertir un sistema semiótico dado (el texto) en otro(s): la puesta en escena, realizando así una traducción intersemiótica. Por otro lado, corresponde a los actores dar voz a las palabras del dramaturgo y representar las acciones indicadas ejecutando las acotaciones, por lo que también podemos incluir la traducción intersemiótica como parte de su labor. La traducción intralingual se hace presente sobre todo en las representaciones de obras escritas en una lengua compartida por países distintos, situación que algunas veces obliga a modificar los localismos o bien cuando la distancia temporal es significativa y resulta conveniente adaptar algunos arcaísmos. La responsabilidad de este tipo de traducción recae generalmente en el director y libretista, y está muy relacionada con la adaptación. En lo que respecta a la traducción interlingual, es el traductor quien asume el riesgo de verter un texto dramático en un lenguaje distinto al que fue escrito, cuidando de conservar o reconfigurar los elementos que dotan a la obra de representabilidad.

Luz Aurora Pimentel aborda también el caso de ciertas modificaciones sustanciales que permitieron representaciones exitosas del *Lear* de Shakespeare a partir de la segunda mitad del siglo XX, en las que el texto fue “acortado, manipulado, alterado de mil maneras, sin que por ello pierda la obra su grandeza” (Pimentel, 1999:12). El mismo Harold Pinter concuerda con la necesidad de hacer modificaciones y recortes a las obras de teatro; en una entrevista él comentó que “The only play which gets remotely near to a structural entity which satisfies me is *The Homecoming*, *The Birthday Party* and *The*

Caretaker have too much writing...I wish to iron it down, eliminate things.”²¹ De aquí se desprende que el texto dramático, a diferencia de la prosa, es susceptible de ser manipulado en mayor medida. En este sentido, este tipo de textos (incluso los más clásicos) pueden considerarse como “acabados” sólo desde el punto de vista de su lectura, pero siempre serán “inacabados” desde el punto de vista de la puesta en escena. Por ejemplo, Pimentel nos recuerda que para Shakespeare y sus contemporáneos el texto no era una pieza de museo que había que respetar sino únicamente el punto de partida para el espectáculo total que es el teatro (1999:10).

De esta forma, se hace indispensable formular un concepto de fidelidad que tome en cuenta las particularidades de la puesta en escena. Por lo tanto, si se tuvieran que establecer criterios para medir de algún modo el grado de fidelidad de una traducción teatral, propondría los siguientes: 1) fidelidad semántica, es decir, transmitir un significado correlativo y apropiado en los sistemas semióticos dados; 2) fidelidad en la función lingüística: interpretar con acierto la función de la locución, ilocución y perlocución (véase teoría de Austin p.10); y 3) fidelidad en la identidad cultural: ser capaz de conservar los rasgos distintivos de la cultura de origen pero con las adaptaciones que posibiliten la comprensión de ésta por la cultura de llegada, dicho de otro modo, establecer un justo medio entre las alternativas de extranjerización y naturalización.

Nombres propios, topónimos y fidelidad.

Uno de los criterios que adopté en la traducción de *The Birthday Party* fue respetar cabalmente los topónimos incluso si hacerlo representaba una pérdida en la riqueza connotativa de algunos de ellos. Por citar un ejemplo, varias de las referencias a lugares de Irlanda sirven no sólo para conformar la identidad de McCann sino que también aluden a hechos históricos más bien cruentos, como la fuerza británica llamada “the black and tans”, o como el ejemplo que me permito citar a continuación, extraído de la climática escena del interrogatorio.

McCann. ¿Qué sabe de Drogheda? (acto 2, p.52).

En este caso, Spregelburd, que tan pertinente observación y afortunada traducción hizo en el caso de “the black and tans”, parece pasar por alto la connotación histórica

²¹ “La única obra que se acerca ligeramente a una entidad estructural que me satisface es *The Homecoming*, *The Birthday Party* y *The Caretaker* tienen demasiada escritura...me gustaría pulirlas, eliminar cosas”. Entrevista con Binsky, Michael Scott (2002: 21).

que esta localidad irlandesa evoca. En primera instancia, este lugar resguarda los restos del mártir Oliver Plunkett a quien se menciona en un parlamento previo y quien fuera ejecutado en Londres en 1681, dando un antecedente de la añeja opresión de Irlanda a manos de los ingleses (acto 2, p.51); en segundo lugar, pasa por alto la masacre de la población de esta localidad a manos de Oliver Cromwell en 1649.^v Debido a esto, el espectador con conciencia histórica no puede dejar de percibir la pregunta de McCann como una acusación ridícula que incrimina a alguien del siglo XX por un hecho ocurrido en el siglo XVII. En este punto debo confesar que me sentí tentado a imitar la estrategia de Spregelburd y encontrar un equivalente cultural para este hecho en la historia de México.

Aunque la referencia que hallé más cercana fue la matanza de estudiantes en Tlatelolco en 1968, me abstuve de poner en boca de McCann la pregunta “¿Qué sabe del 68?” o “¿Qué pasó en Tlatelolco?” debido a las siguientes razones: modificar el topónimo original por un referente mexicano hubiera desvirtuado el proceso acumulativo con que se construye la identidad irlandesa de McCann y, por otra parte, resultaría disonante incluir una referencia tan alejada por tiempo y espacio (Irlanda s. XVII – México s. XX) que rompería con la cohesión del conjunto de referencias a la historia británica-irlandesa.

En este sentido, si bien la alternativa de transponer “Drogheda” como “Tlatelolco” es más acorde a la equivalencia dinámica en cuanto a la búsqueda de un efecto similar en los respectivos contextos receptores, en este punto orienté mi decisión a la equivalencia formal: conservé los topónimos para preservar el carácter extranjero a pesar de la pérdida de la fuerza connotativa de los referentes. Si bien es cierto que los topónimos son en general respetados incluso en las traducciones más audaces, hay otros nombres que pueden traducirse y adaptarse con mayor holgura, siempre y cuando éstos no constituyan un componente esencial y característico de la cultura fuente. A continuación cito algunos nombres de productos comerciales mencionados en la obra, en las versiones original, argentina y propia.

MEG. What are the cornflakes like Stan? (Pinter)	MEG. ¿Cómo están los copos de maíz, Stan? (Spregelburd)	MEG. ¿Qué tal están los cornflakes, Stan? (Fernández)
---	--	--

En este ejemplo, contrasta la traducción de Spregelburd con el préstamo de mi versión. El criterio en este caso es muy simple: se trata de un producto sumamente globalizado, cuya traducción (al menos en el contexto mexicano, pues en Argentina sí se llama así a este cereal)

lejos de facilitar la recepción, la entorpece. Aunque una traducción purista juzgaría más correcto el empleo de la perífrasis “hojuelas de maíz”, iría de cualquier forma en detrimento de la economía verbal y la agilidad del diálogo. Además, no se puede negar la naturalización de este extranjerismo que llega a ser usado incluso como nombre genérico para “cereal de caja”.

Caso distinto es cuando Goldberg pregunta a Stanley por qué se quedó en la pensión, este último objeta un dolor de cabeza y entonces Goldberg pregunta qué tomó para el dolor. Comparemos las distintas alternativas:

GOLDBERG. What? STANLEY. Fruit salts. GOLDBERG. Enos or Andrews? STANLEY. En...An... (Pinter)	GOLDBERG. ¿Qué? STANLEY. ¡Sales de fruta! GOLDBERG. Enos o Andrews. STANLEY. En...An... (Spregelburd)	GOLDBERG. ¿Qué? STANLEY. Sal de uvas. GOLDBERG. ¿Picot o Alka Seltzer? STANLEY. Pic..alka... (Fernández)
--	---	---

Aunque pueda parecer que mi estrategia de traducción es inconsistente (se me podría cuestionar por qué respeto una cierta marca extranjera y a la vez suplanto otras con marcas mexicanas) en verdad obedece a un mismo principio: la agilidad del diálogo y por ende de la recepción. Mientras que el nombre cornflakes es ampliamente reconocido²², los medicamentos citados no lo son; además, considero que el nombre de unas medicinas no es característico de una identidad nacional por lo que su sustitución no constituye ningún riesgo para la representación adecuada de la cultura origen.

La intersección de culturas: el caso Goldberg y McCann.

Ruby Cohn (1962:27), en un ensayo sobre Harold Pinter, elogia el habilidoso diálogo con que desenmascara gradualmente a sus villanos. Nota que su lenguaje es más poderoso, más directo y menos vacilante que el de sus víctimas. Estas observaciones de Ruby Cohn plantean el primer escollo en la traducción de los diálogos de estos personajes: su lenguaje debe ser capaz de anunciar y manifestar su naturaleza insidiosa y de distinguirlos claramente del resto del elenco por su mayor fuerza, convicción y energía. A este elemento lingüístico, imprescindible para la caracterización de Goldberg y McCann, añádesele la problemática de sus respectivas identidades culturales: un judío y un irlandés asimilados hasta cierto grado por la cultura inglesa. Goldberg y McCann comparten la pertenencia a algún tipo de minoría étnica y religiosa, la tensión inevitable de ser asimilados por su sociedad adoptiva y la nostalgia por sus raíces que esta asimilación les provoca.

²² Aunque el diccionario en línea de la RAE no incluye este vocablo, el menos prestigioso Larousse Ilustrado 2008 lo define como “alimento presentado bajo la forma de copos horneados, preparado a partir de sémola de maíz”.

Concluimos entonces que las palabras de los villanos de *La fiesta de cumpleaños* se emplean para dos propósitos fundamentales. Por un lado, deben delatar su personalidad y misión perniciosas y por otro lado, deben mostrar su origen étnico pero sobre todo su condición de extraños. No está de más recordar que el *leit motif* de un hogar seguro, quebrantado por la intromisión de una o más personas externas y extrañas, está presente en buena parte de la producción temprana de Pinter. La ascendencia judía de Goldberg resulta esencial en la obra si se toma en cuenta su interpretación como la readaptación forzada de un individuo (Stanley) que ha querido escapar de la sociedad y sus responsabilidades. William Baker (1973: 55) considera que mientras los estereotipos representan a McCann como un confesor católico, hacen de Goldberg una figura paterna que ha llegado a reencaminar a Stanley, quien, si bien las pistas que da la obra no son nunca concluyentes, parece compartir las raíces judías de Goldberg.

Baker observa también el afán de Goldberg en no hacer demasiado evidente su identidad judía. Esto es especialmente notorio cuando McCann, por descuido quizá intencional, lo llama “Simey” en vez de “Nat” pues como indica Baker “Nat, a Jewish enough name, is less Jewish than Goldberg’s name Simey.”²³ Si la identidad judía de Goldberg y su continuo ocultamiento no fuesen importantes en la obra, no habría lugar a su intento de ahorcar a McCann después de que éste lo llama por su apelativo más judío. Él, como Stanley, tiene algo que ocultar, algo vago e impreciso, pero que de ser descubierto quizá lo llevaría a su propia ruina. A su debido tiempo, comentaré la forma en que mi traducción trata de preservar la connotación afectiva del apelativo “Simey”.

Básicamente, la identidad de Goldberg se construye a través del efecto acumulativo de las señales que va dando: emplea términos yiddish (Shabbuss: sabbat), hebreos (mazoltov, simjes) y alemanes (Gesundheit, mensch), todos ellos característicos de los judíos de Europa del este que se refugiaron en Londres en la zona conocida como East End antes y durante la segunda guerra mundial. Mi postura pretende hacer entendibles pero no explícitas estas palabras, sobre todo si se toma en cuenta que ciertos términos son oscuros incluso para los personajes del contexto original, de acuerdo a la descripción que hace Baker de la escena en que “Meg and Lulu heartily applaud the speech, although they surely cannot understand such terms as Mazoltov (good luck) and Simchas (happy events)” (p.59).²⁴ Por lo tanto, si para estos personajes, pertenecientes

²³ Nat, nombre ya bastante judío, es menos judío que el nombre Simey”. Baker (1973:56)

²⁴ “Meg y Lulu aplauden con ganas el discurso, aunque seguramente no pueden entender términos como Mazoltov (buena suerte) y Simchas (ocasiones felices)” Baker (1973: 55)

a la mayoría inglesa, estos vocablos resultan oscuros, no veo una razón que me obligue a aclararlos y explicitarlos innecesariamente en el texto de llegada. Además, recordemos que tanto Goldberg como Stanley deben ser percibidos como extraños, con el grado de incompreensión que eso implica. Además, como observa Anne Ubersfeld:

en la representación, todo mensaje teatral exige, para ser descodificado, una multitud de códigos, lo que permite, paradójicamente, que el teatro sea entendido y comprendido incluso por quienes no dominan *todos* los códigos. Se puede comprender una pieza sin comprender la lengua o sin comprender las alusiones nacionales o locales, o sin captar un código cultural complejo o en desuso.²⁵

A continuación incluyo una breve lista de términos extranjeros empleados por Goldberg y sus respectivas traducciones.

Original	Spregelburd	Fernández
Mazoltov Simchas	Mazoltov Simjes	Mazoltov Simjes
Gesundheit Mensch	Gesundheit Mensch	Gesundheit Mensch
Shabuss	Sabbath	Sabbat
Gefilte fish	Gefilte fish	Pescado gefilte kosher

Basado en la opinión antes citada de Baker, traduje, al igual que Spregelburd, los vocablos mazoltov y simjes tal como los menciona Goldberg; en cuanto a las palabras alemanas, decidí tomar en préstamo la primera, “gesundheit” (salud: brindis) debido a que el gesto actoral puede explicar su función y significado, y explicar la segunda, “mensch” (hombre), adaptando la expresión “serás todo un hombre” como “serás todo un mensch” debido a que forma parte de una serie de cualidades que McCann y Goldberg aseguran Stanley tendrá una vez que reciba el tratamiento adecuado. Considero que la multiplicidad de códigos y el contexto son suficientes en este caso para que el lector o espectador comprenda al menos los significados más superficiales y/o esenciales de estos términos. Esta escena parece una réplica pequeña del interrogatorio del segundo acto, sólo que aquí, en vez de recibir una retahíla de insultos y acusaciones, Stanley recibe promesas de éxito y prosperidad por demás irónicas, considerando el estado afónico y catatónico al que se le ha reducido. Por lo tanto, debido a la gran fluidez de estos intercambios entre Goldberg y McCann, un término extranjero de difícil comprensión interrumpiría su agilidad. Como aclara Ubersfeld, “el

²⁵ Ubersfeld, Anne. Semiótica teatral, Francisco Torres Monreal (trad.), Madrid: Cátedra, 1998, p.23.

mensaje verbal (...) comporta dos especies de *signos*: los signos lingüísticos, componentes del *mensaje* lingüístico, y los signos acústicos propiamente dichos (voz, expresión, ritmo, tono, timbre)” (1998: 23). A este respecto, doy prioridad a la cualidad acústica del mensaje y trato con mi decisión de mantener el agilísimo ritmo que caracteriza estos diálogos.

Abordo ahora la cuestión de los nombres de Goldberg (Nat, Simey, Benny) utilizados en momentos y situaciones distintas. En general, Goldberg utiliza Nat como su nombre de pila actual, su madre y su esposa le llamaban Simey y sólo su padre moribundo le llamaba Benny. He citado ya que en el contexto inglés el nombre Simey denota un mayor grado de pertenencia étnica judía que Nat; junto con “Benny”, “Simey” se encuentra en las remembranzas del pasado, pero sólo este último reaparece en el presente a través del imprudente comentario de McCann. Ya he dicho también que el cuidadoso disimulo de su ascendencia judía tiene el fin de ocultar un pasado y un origen que le impediría adaptarse por completo a su presente. Retomemos un esquema básico de la pieza para analizar esta dislocación cultural de Goldberg tal como la explica Virgilio Ariel Rivera “El protagonista no toma consciencia de su desajuste con el medio, ni se ubica consigo mismo” (1989:121). Este esquema corresponde a la situación de Stanley, quien lejos de esforzarse por ajustarse a su medio, hace lo posible por rehuirlo; por el contrario, Goldberg hace lo necesario por conseguir o aparentar al menos su completa integración al medio, ya sea a través de signos verbales como sus peroratas sobre el éxito social, o no verbales como su vestimenta y sus afectados modales.

Pero además de mostrar la ascendencia judía de Goldberg, el nombre Simey está lleno de una carga afectiva que sólo las mujeres más cercanas a él podían usar (recordemos que Goldberg pide a Lulú que le llame Nat y no Simey), por lo que denota una familiaridad muy exclusiva. Cuando McCann llama “Simey” a Goldberg transgrede dos fronteras: la temporal y la afectiva. Es al mismo tiempo una denuncia y un abuso de confianza, de ahí la reacción de Goldberg. Debido a estas razones me permití usar un nombre que por un lado, fuera fácilmente identificable como judío en el contexto mexicano y, por otro lado, denotara la intimidad y el afecto entre madre e hijo o entre esposos, por lo que añadí un diminutivo. Este análisis dio origen al nombre que presento en mi versión: Abrahamcito.

En cuanto a McCann, ya se han abordado varias referencias a su origen irlandés pero falta aún abordar la canción que él entona en el transcurso de la fiesta. Sí se toma en

cuenta que una canción participa de al menos dos códigos distintos (verbal y acústico; semántico y sonoro), una traducción “naturalizante” buscará recrear estos dos elementos preservando ambos códigos. La simple ejecución de la pieza musical en cualquier lengua de origen cubre ya el código acústico, no así el código verbal, que requiere traducirse a la lengua meta. Por consiguiente, al traducir una canción se concede que el contenido verbal de ésta es suficientemente relevante como para correr el riesgo de modificar su sonoridad al traducir su letra. En este caso en particular, decidí traducirla por su pertinencia en la serie de elementos con que McCann expresa su nostalgia y también su imperfecta e incompleta adaptación a la cultura británica.

En este caso, es el mismo Pinter quien corre este riesgo al abreviar sustancialmente la letra de la canción tradicional irlandesa “Come Back Paddy Reilly” compuesta por Percy French en 1912. Esta canción, que hizo famosa a la pequeña localidad de Ballyjamesduff, cuenta la historia real de Paddy Reilly, un poblador que trabajaba como cochero para los franceses y decidió emigrar a Escocia. Se dice que viajó a caballo hasta la estación de trenes de Carrick-on-Shannon, donde dejó su carruaje y su caballo. Cuenta la leyenda que su caballo recorrió toda Irlanda en su busca, hasta que Paddy regresó. Fue enterrado en su pueblo natal en el cementerio de St. Joseph. Incluyo a continuación la primera estrofa (que es la que McCann canta) en su forma original y en su versión pinteriana.

Pinter

French

<p>Oh, the Garden of Eden has vanished, they say But I know the lie of it still. Just turn to the left at the foot of Ben Clay And stop when halfway to Coote Hill It's there you will find it, I know sure enough, And it's whispering over to me: Come back, Paddy Reilly, to Bally-James-Duff, Come home, Paddy Reilly, to me!</p>	<p>Oh, the Garden of Eden has vanished, they say But I know the lie of it still. Just turn to the left at the bridge of Finea And stop when halfway to Cootehill Tis there I will find it I know sure enough, When fortune has come to my call Oh the grass it is green around Ballyjamesduff And the blue sky is over it all And tones that are tender, and tones that are gruff Are whispering over the sea. Come back, Paddy Reilly to Ballyjamesduff Come home Paddy Reilly to me!</p>
--	---

En la versión fílmica de la obra de Pinter^{vi} (1968) la interpretación que ofrece Patrick Magee, el actor que interpreta a McCann, es una tonada triste y deslucida que contrasta en primer lugar con la indicación escénica: *MCCANN in a full voice sings (MCCANN a viva voz, canta)* y también con la canción de amor que Lulú y Goldberg piden. De cualquier forma, al traducir esta canción es necesario trasladar los elementos rítmicos y

acústicos que le permitan ser cantada, ya sea siguiendo la indicación escénica o, como en el caso del filme, de acuerdo a la interpretación propia de actor y director. La versión que presento incluye rimas asonantes y se basa en la interpretación del cantante irlandés Patrick “Paddy” Reilly.²⁶ Mi traducción pretende, sobre todo, ofrecer una versión cantable; debido a esto omití palabras hasta lograr un esquema aproximado de once sílabas en los versos largos y ocho en los cortos. De esta forma, la letra concuerda con la música con toda precisión.

Dicen que se ha ido el jardín del Edén.	11 sílabas, sonido final [en]
pero yo sé aún dónde está.	9 sílabas, sonido final [ta]
Sólo gira a la izquierda al pie del Ben Clay	12 sílabas, sonido final [ei]
a medio camino a Cooote Hill.	8 sílabas, sonido final [hil]
Allí lo hallarás, de sobra lo sé,	10 sílabas, sonido final [se]
Así me susurra a mí:	8 sílabas, sonido final [mi]
Ven ya, Paddy Reilly, a Bally-James-Duff,	11 sílabas, sonido final [dof]
Ven ya, Paddy Reilly, a mí.	8 sílabas, sonido final [mi]

A la hora de ser cantada, las sinalefas, las pausas y la prolongación de ciertos sonidos compensan la mayor o menor cantidad de sílabas; en cuanto a la rima, encontramos cierta asonancia en el primer, tercer y quinto versos, con el sonido vocoide [e] y una asonancia más clara en el cuarto, sexto y octavo versos, donde el sonido [i] permite que el coro, la parte más importante de la canción, se interprete con naturalidad. De acuerdo con mi lectura, preferiría una interpretación quizá nostálgica pero también más enérgica, pues es bien sabido que las canciones tradicionales de un país son especialmente socorridas por sus habitantes cuando éstos habitan un país extranjero. Así, una canción cantada con ahínco permitiría una mejor apreciación de la identidad cultural de McCann y su situación de extranjero, además de posibilitar una ejecución más apegada a la indicada en la acotación.

Equivalencia.

En el estudio de la traducción, el concepto de equivalencia es uno de los más imprecisos y ha sido definido de muy diversas maneras por distintos autores. Por lo tanto, más que proponer una nueva definición, señalaré las características más pertinentes y más idóneas para el caso de una traducción teatral y de esta obra en particular. Por ejemplo, Jean Paul Vinay y Jean Darbelnet incluyeron la equivalencia como un proceso de una

²⁶ Esta versión se puede escuchar en la siguiente liga: <http://www.youtube.com/watch?v=WGmrpMT0-yo>, consultado el 25 de febrero de 2009.

metodología de traducción, en que “the same situation can be rendered by two texts using completely different stylistic and structural methods.”²⁷

Aún más pertinentes resultan sus observaciones acerca de que la mayoría de las equivalencias se encuentran en las frases acuñadas y términos fijos, es decir, en un repertorio de modismos, proverbios, dichos y clichés, expresiones que, como ya he explicado en el capítulo previo, constituyen uno de los rasgos más distintivos del diálogo pinteriano. Citaré para este caso tres de las equivalencias que considero más representativas e incluiré la versión de Spregelburd, lo que nos ayudará a apreciar mejor las diferencias y equivalencias culturales.

GOLDBERG. But why is it that before you do a job you're all over the place, and when you're doing the job you're as cool as a whistle? (act I, p.28)
GOLDBERG. ¿Pero por qué es que antes de hacer un trabajo está como bola sin manija, y cuando lo está haciendo es frío y preciso como un silbato? (Spregelburd)
GOLDBERG. Pero entonces, ¿por qué antes de hacer un trabajo pareces león enjaulado y cuando ya lo estás haciendo estás tan fresco como blanca paloma?

En la versión fuente, la segunda parte utiliza un modismo que es una combinación de dos dichos, por una parte “cool as a cucumber” que bien puede traducirse como “fresco como lechuga” y por la otra “clean as a whistle” que significa muy limpio o libre de culpas, algo así como “ser una blanca paloma”. En la traducción de Spregelburd, vemos en la primera parte el modismo “como bola sin manija” y en la segunda, una traducción que calca el símil original. Me parece que esta versión es muy acertada al traducir “all over the place” por “como bola sin manija” ya que, aunque completamente distintas en el nivel sintáctico y léxico, ambas expresiones denotan un movimiento nervioso e inquieto; sin embargo, al elegir un calco para traducir el modismo “as cool as a whistle”(frío y preciso como un silbato) la comprensión directa en español se dificulta y su significado se oscurece.

Por lo tanto, decidí arriesgar un poco más en mi versión la fidelidad al texto fuente al incluir dos modismos que, si bien cambian por completo la sintaxis y la estructura del original, reproducen con mayor efectividad las imágenes y sensaciones evocadas. En especial, me permití combinar en mi traducción los dos dichos antes citados en la expresión “tan fresco como blanca paloma”, que recrea el juego de palabras del original.

²⁷ “...una misma situación puede ser presentada por dos textos que usen métodos estilísticos y estructurales completamente diferentes”. Jean Paul Vinay y Jean Darbelnet, “A Methodology for Translation” (Juan C. Sager y M.J. Hamel (trads.) en The Translation Studies Reader, Venuti, (ed.) Nueva York: Routledge, 2002.

Por otra parte, dada la relación de subordinación de McCann y la familiaridad con que Goldberg lo trata, decidí utilizar el pronombre *tú* en vez del *usted* de la versión argentina, lo que ayuda a crear una mayor naturalidad y cercanía en los intercambios de estos personajes.

Tomé este tipo de decisiones con base en los objetivos que Eugene Nida define como propios de la equivalencia dinámica, que son “a complete naturalness of expression, and tries to relate the receptor to modes of behavior relevant within the context of his own culture; it does not insist that he understand the cultural patterns of the source-language context in order to comprehend the message.”²⁸ Desde el seno del teatro, Gerson Shaked llega a una conclusión similar a la de Nida, en la que sostiene que una traducción teatral apropiada debe ir más allá de los aspectos lingüísticos y literarios e incluir la adaptación de elementos semióticos y culturales. Estas conclusiones, que me permito citar a continuación, derivan de la observación de la distancia cultural que existe entre los espectadores israelíes que presenciaron las obras *Look Back in Anger*, de Osborne (1956), y *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca (1936): “Una traducción teatral de esas obras no puede ser meramente literal, sino que debe encontrar un objetivo apropiado y correlativo en los complejos culturales; no se pueden trasladar de un recipiente a otro, tal como fueron escritas, si uno no desea que ocurra una incompreensión total de la cultura original por parte de la cultura objetivo”.²⁹

Un segundo ejemplo de esta equivalencia cultural se encuentra en el nombre del juego que antecede al clímax de la fiesta en el segundo acto. En este caso, son notorias las diferencias formales entre el original inglés y las versiones en español de Argentina y de México.

Original	Spregelburd	Fernández
GOLDBERG. What game? MCCANN. Hide and seek. LULU. Blind man’s buff.	GOLDBERG. ¿Qué juego? MCCANN. La escondida. LULU. El gallito ciego.	GOLDBERG. ¿Qué juego? MCCANN. Las escondidillas. LULU. La gallinita ciega.

Observemos que ambas versiones en español optan por una traducción dinámica, que toma en cuenta “un objetivo apropiado y correlativo en los complejos culturales”; en este caso, el objeto cultural consiste en dos juegos cuyo desarrollo y objetivo en las

²⁸ “una completa naturalidad en la expresión y trata de relacionar al receptor con modos de comportamiento relevantes dentro del contexto de su propia cultura; no insiste en que éste comprenda los paradigmas culturales del contexto de la lengua fuente para comprender el mensaje”. Eugene Nida. “Principles of Correspondence” en *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti, (ed.), Nueva York: Routledge, 2002. p.129

²⁹ Shaked, Gerson. “La obra de teatro, puerta al diálogo cultural” en *La obra de teatro fuera de contexto*, Martín Mur Ubasart (trad.), Siglo veintiuno, México, 1991. p.25.

tres culturas es muy parecida, a pesar de contar con un nombre distinto, incluso en las dos versiones en español.

De cualquier forma, este simple ejemplo permite identificar la distancia cultural entre lo británico, lo argentino y lo mexicano. Mientras que los nombres de estos juegos en Argentina y México son muy parecidos, ambos difieren por completo si se les compara con sus homólogos ingleses, que traducidos literalmente podrían llamarse “Escóndete y busca” y “Pamba al ciego”.³⁰ Surge en este punto uno de los grandes problemas de este concepto, pues como ya señaló Susan Bassnett, “Equivalence in translation, then, should not be approached as a search for sameness, since sameness cannot even exist between two TL versions of the same text, let alone between the SL and the TL version.”³¹ Aunque parece una obviedad decir que un niño inglés no juega “a la gallinita ciega” sino a “blind man’s buff” es pertinente señalar que estos ejemplos demuestran que la igualdad o la correspondencia exacta no existen y que es preferible tomar un objeto cultural de fácil comprensión para la audiencia receptora que conservar a través de un calco o una traducción literal un término que oscurezca o entorpezca la fluidez del diálogo.

En el pasaje en que Goldberg coquetea y seduce a Lulú, éste le menciona un juego y una canción infantil típicos de la cultura inglesa mientras ella está sentada en su regazo. Para traducir este fragmento, por demás cargado de erotismo, utilicé una estrategia muy parecida a la de Spregelburd, quien optó por traducir basado en la función de las expresiones que cito a continuación:

GOLDBERG. Maybe I played Peggy-back with you.	(juego en que alguien monta a otra persona)
LULU. Maybe you did.	
GOLDBERG. Or pop goes the weasel. (p.60)	(canción infantil: nursery rhyme)
LULU. Is that a game?	
GOLDBERG. A lo mejor te cargué a cococho.	(te cargué a horcajadas.)
LULU. A lo mejor.	
GOLDBERG. O te hice manuelita la tortuga.	(canción infantil) ³²
LULU. ¿Eso es un juego?	(Spregelburd, p. 87)
GOLDBERG. Quizá jugué al caballito contigo.	(juego en que se carga a una persona)
LULU. Quizá sí.	
GOLDBERG. O a la víbora de la mar.	(Canción infantil y juego)
LULU. ¿Eso es un juego?	(Fernández)

³⁰ Hice esta traducción basado en la definición que da el diccionario Oxford de la mecánica y el origen de este juego: *blind man’s buff*. A game in which a blindfold player tries to catch others while being pushed about by them. — ORIGIN from buff *a blow*, from Old French. Recuperado el 04 de mayo de 2009 en http://www.askoxford.com/concise_oed/blindmansbuff?view=uk

³¹ “la equivalencia en la traducción no debe ser entendida como una búsqueda de igualdad, dado que la igualdad no existe ni siquiera entre dos versiones en lengua meta del mismo texto, mucho menos entre las versiones fuente y meta” Bassnett-McGuire, Susan. *Translation Studies*, Londres: Methuen, 1980. p.29.

³² La autora de esta canción es María Elena Walsh, muy popular en Argentina; las otras dos canciones son de autoría anónima.

En este caso resaltan la mayor diferencia entre las tres versiones, pues mientras que los juegos anteriormente citados eran al menos parecidos en las versiones meta, aquí la distancia cultural se ve acentuada por localismos (cococho y manuelita la tortuga; el caballito y la víbora de la mar). Lo importante es encontrar categorías y funciones similares a través del análisis textual. Mientras que mi versión conserva la idea de juego en el comentario de Goldberg, la de Spregelburd lo pierde al hacer más explícita la acción de cargar. A la vez, es notoria la correspondencia en el nivel de las imágenes: en todas las versiones hay por lo menos un animal: Peggy (puerquito), caballito; weasel (comadreja), tortuga y víbora. En cuanto a las canciones infantiles, todas son populares y tradicionales en sus respectivos contextos. En cualquier caso, lo importante de traducir utilizando juegos y canciones infantiles fácilmente identificables por el público receptor es recrear el erotismo que subyace a la evocación aparentemente inocente de estos juegos.

Humor e insultos.

Uno de los fenómenos más complejos en la traducción es el humor. Al estar condicionado culturalmente, el humor puede llegar a ser intraducible. En estos casos, una alternativa viable es la “transposición creativa”, que Jakobson consideraba la única estrategia posible para traducir la intraducible poesía (1959: 118). Jakobson es parco en su explicación de este proceso, pero Susan Bassnett lo retoma y lo equipara con el proceso de “transformación semiótica” formulado por Ludskanov, de quien cita la siguiente definición: “Semiotic transformations are the replacements of the signs encoding a message by signs of another code, preserving invariant information with respect to a given system of reference.”³³ De esta forma, la transposición creativa o transformación semiótica, sugiere la traducción de signos semióticos en vez de la traducción palabra por palabra o frase por frase.

A la luz de estos postulados y apoyado en la interpretación del contexto me permito presentar el siguiente ejemplo. En el primer acto, Stanley provoca a Meg con un término que ella considera vulgar y de mal gusto: *succulent*. Este diálogo permite apreciar el grado de transposición entre la versión original, la traducción de Spregelburd y la mía.

³³ Las transformaciones semióticas son el reemplazo de los signos que codifican un mensaje por signos de otro código, preservando información invariable respecto a un sistema de referencia dado. Ludskanov, citado en Bassnett (1980:18).

MEG. The fried bread.
STANLEY. Succulent.
MEG. You shouldn't say that word.
STANLEY. What word?
MEG. That word you said.
STANLEY. What, succulent-?
MEG. Don't say it!
STANLEY. What's the matter with it?
MEG. You shouldn't say that word to a married woman. (p.17)

MEG. El pan frito.
STANLEY. Suculento.
MEG. No digas esa palabra.
STANLEY. ¿Qué palabra?
MEG. La palabra ésa que dijiste.
STANLEY. ¿Qué, suculento...?
MEG. ¡No la digas!
STANLEY. ¿Qué tiene?
MEG. No le podés decir esa palabra a una mujer casada. (Sprengelburd)

MEG. La torrija.
STANLEY. Sabrosa.
MEG. No deberías decir esa palabra.
STANLEY. ¿Qué palabra?
MEG. La que dijiste.
STANLEY. ¿Cuál, sabrosa...?
MEG. ¡No la digas!
STANLEY. ¿Qué tiene de malo?
MEG. No debes decirle esa palabra a una mujer casada. (Fernández)

Aunque a primera vista *suculento* parece una traducción directa y precisa de *succulent*, al menos en México este adjetivo no posee la misma connotación. Comparemos las sendas definiciones que el Illustrated Oxford Dictionary y el Diccionario de la Real Academia Española dan a este vocablo.³⁴ **succulent** *adj.* 1Juicy, palatable. 2 *colloq.* desirable; **suculento, ta. 1.** *adj.* Jugoso, sustancioso, muy nutritivo. Mientras que en inglés este término sí tiene un uso coloquial reconocido que implica deseo sexual, su contraparte castellana comparte sólo la primera acepción, por lo que la advertencia de Meg de “No le debes decir esa palabra a una mujer casada” parece exagerada ante el empleo de una palabra poco ofensiva.

Mi propuesta en cambio considera el contexto de enunciación: una mujer casada que se ofende ante un piropo vulgar y de mal gusto, como es el caso (al menos de México) del adjetivo *sabroso, sa*. Por esta razón, me permití contrariar la tendencia del teatro a la simplificación deíctica para enfatizar la ofensa y lograr efectivamente cierto humor a través de la repetición. En vez de usar pronombres como el original y la versión de

³⁴ Illustrated Oxford Dictionary, Londres: Oxford University Press, 2003. p. 830.

“Suculento, ta” en Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. <http://www.rae.es/> consultado el 04 de mayo de 2009.

Spregelburd, repetí el adjetivo esta vez con género femenino, lo que alude directamente a Meg.

STANLEY. Well, if I can't say it to a married woman who can I say it to? P.17
STANLEY. Bueno, si no se la puedo decir a una mujer casada, ¿a quién se la puedo decir? (Spregelburd)
STANLEY. Bueno, ¿si no le puedo decir "sabrosa" a una mujer casada, entonces a quién puedo decírselo? (Fernández)

Me parece que el término *sabrosa* explica mejor la indignación de Meg y, por otra parte, ofrece mayor efectividad escénica. Así, en vez de recurrir a la traducción directa de palabra por palabra que emplea Spregelburd, mi decisión pretende trasponer un signo semiótico cuya información invariable puede ser entendida como un sinónimo coloquial para el adjetivo *desirable* y su connotación sexual. Además, apoyé esta decisión en las observaciones que Luz Aurora Pimentel hace en su traducción de *El Rey Lear*. Ella advierte que la atenuación del insulto puede resultar en una menor efectividad escénica y propone que lo apropiado es buscar un equivalente *afectivo* más que puramente semántico o referencial. Previa investigación filológica, Pimentel elige insultos vigorosos y efectivos, que me atrevo a considerar una excelente muestra de equivalencia dinámica. Sólo por mencionar un ejemplo, mientras que Enriqueta González Padilla traduce *knave* como *bribón* y *lily-livered* como *villano sin bríos*, Pimentel elige los más altisonantes y más efectivos *cabrón* y *maricón* respectivamente.³⁵ Confío en que estas razones sean suficientes para justificar la obscenidad de las palabras de Stanley en español.

Además, *succulent* es tan sólo el primer ejemplo de una serie de alusiones que culminan en el rechazo total a Meg por parte de Stanley, rechazo de dobles sentidos que involucran comida y sexualidad: de hecho, la locución con que Stanley rechaza de una vez por todas a Meg representa mayores dificultades y a la vez mayores posibilidades creativas en la transposición.

STANLEY. You're just an old piece of rock cake, aren't you?" (p.23)
STANLEY. No sos más que un pedazo de masita vieja, ¿no? (Spregelburd, p.38)
STANLEY. No eres más que un bizcochito rancio, ¿no? (Fernández)

En tanto que el inglés utiliza diminutivos o la expresión idiomática *piece of* seguida de un sustantivo soez para intensificar el insulto, yo comparto el criterio de Luz Aurora Pimentel, quien señala que en español el insulto contundente resulta de la combinación sustantivo-adjetivo. Por el contrario, la frase prepositiva que utiliza Spregelburd alarga

³⁵ Pimentel. (1996: 30-35).

y resta efectividad al insulto, sin embargo, el término *masita*, que en Argentina significa galleta o pasta me parece muy adecuado para traducir *rock cake* que es una especie de panqué con pasas. En mi traducción, a la que llegué después de varios intentos infructuosos, preferí dar continuidad a la connotación sexual de algunos términos culinarios; así como fue necesario rastrear el significado sexual de *succulent* y darle algún equivalente español con un doble sentido similar, me propuse hallar una traducción para *old piece of rock cake* que refrenara con grosera determinación el coqueteo de Meg. Así llegué al versátil y polisémico *bizcocho* que cumple en primer lugar con la referencia a *rock cake* o panqué de pasas, pero además, en el contexto de México funciona también como apelativo popular para referirse a alguien atractivo. Por otra parte, en vez de usar la expresión *pedazo de*, agregué un diminutivo –marca afectiva característica de nuestro español– y, por último, el adjetivo *rancio*, que funciona mejor que *viejo* para calificar un alimento. Si se consideran estos dos ejemplos como el principio y el fin del juego de dobles sentidos, existe una correspondencia clara entre los términos (siempre ofensivos) *sabrosa* y *bizcochito rancio*: el primero intenta ser una lisonja vulgar, un galanteo impropio; el último desmiente con brutalidad incluso esa vil concesión a la belleza pasada de Meg.

V

Conclusiones: límites de la equivalencia.

Hasta este punto, he mostrado ejemplos de decisiones de traducción que parecen confirmar la utilidad de la equivalencia dinámica propuesta por Nida y la pertinencia de buscar un efecto correlativo y correspondiente en dos sistemas lingüísticos y culturales dados. Sin embargo, en el seno mismo de esta obra se encuentran otros casos de difícil resolución debido a la carencia de elementos equivalentes entre el contexto original y los contextos receptores.

En este sentido, son particularmente notorios los casos de alusiones a algunos hechos históricos y referencias políticas en *The Birthday Party* que difícilmente hallan algún hecho o alusión similar en los contextos de llegada, y si lo encuentran, pueden poner en entredicho la fidelidad a la identidad cultural de la obra original. En la escena del interrogatorio hay dos ejemplos sobresalientes, de los cuales uno ya ha sido tratado en detalle:

GOLDBERG. You hurt me, Webber. You're playing a dirty game. MCCANN. That's a black and tan fact. (p.48) MCCANN. What about Drogheda? (p.52)
GOLDBERG. Usted me lastima, Webber. Está jugando muy sucio. MCCANN. Ésa es una verdad hecha y derecha. MCCANN. ¿Qué me decís de Drogheda? (Spregelburd)
GOLDBERG. Me hiera, Webber. Está jugando sucio. MCCANN. Es un juicio sereno y confiable. MCCANN. ¿Qué hay de la matanza en Drogheda? (Fernández)

Spregelburd (1995: 71) aclara en una nota a pie de página la carga connotativa y las alusiones a la historia de Irlanda de la expresión “That's a Black and Tan fact” y concede que ésta implica al menos un par de juegos estilísticos y referenciales intraducibles. En primer lugar, está el significado más inmediato del juego de palabras: McCann confirma la acusación de Goldberg con una reelaboración del modismo “black and white fact” que podría hallar un equivalente en el dicho “más claro ni el agua” a no ser por la alusión a “the black and tans”, una fuerza armada que Gran Bretaña envió para sofocar el movimiento independentista de 1920 en Irlanda.

Por lo tanto, en el nivel textual, encontramos la reconfiguración de un modismo y en el subtexto hallamos una alusión amenazante; a decir del mismo Spregelburd “la frase

no puede dejar de tener connotaciones de humor un poco macabro, y sonar cómica y amenazante a la vez” (2005:71). La solución que ofrece Spregelburd resulta eficaz al menos en el contexto argentino, pues la frase “es una verdad hecha y derecha”, como él mismo explica, recuerda un slogan de la dictadura que rezaba “es una verdad hecha, derecha y humana” por lo que al utilizar esta expresión al menos las generaciones mayores y/o con conciencia histórica, pueden captar la connotación amenazante que implica “black and tans” en el contexto británico pero en su propio contexto. Por mi parte, y retomando la referencia a Tlatelolco como un equivalente histórico-cultural, hallé en las palabras que Gustavo Díaz Ordaz dijo 13 días después de dejar el cargo de presidente de México, el 17 de diciembre de 1970, elementos que me permitieron elaborar una versión mexicana de esta frase. En el sitio de Internet *Youtube* encontré un video que muestra ciertas declaraciones del ex presidente en relación con la matanza de Tlatelolco, ahí él expresa que “el juicio de la historia lo espero con toda serenidad y confianza”.³⁶ Mi traducción parafrasea esta declaración del ex presidente para reproducir la referencia de un hecho violento y brutal en el contexto histórico de México.

Distancia cultural y distancia temporal.

Aunque la alternativa adoptada por Spregelburd me parece muy acertada, considero que no toma en cuenta el factor de distancia temporal que existe en su traducción, un factor que Gerson Shaked explica de la siguiente manera “La distancia no es meramente lingüística, sino que implica una estructura de referentes cuyos signos ya no son capaces de descifrar los espectadores de hoy en día” (1991: 25). Esta afirmación puede ser ilustrada con el ejemplo que cita Christiane Nord, extraído de la traducción del libro *Otra historia de España* de Fernando Díaz Paja, en que se refiere al Partido Republicano de Izquierda por su nombre no oficial de Partido de Azaña (2005:29). Tras analizar que esta referencia es sólo relevante para alguien que posee este conocimiento específico, concluye que así como para un extranjero el nombre Partido de Azaña sería incomprensible por carecer de ese referente cultural, muy probablemente, por la distancia temporal, resultaría también obscuro para un joven español o latinoamericano. De igual modo, la traducción de Spregelburd podría no ser muy clara para los

³⁶ Esta frase se puede consultar vía Internet en el video llamado “Gustavo Diaz Ordaz '2 de octubre 1968' masacre en Tlatelolco”, en la siguiente liga <http://www.youtube.com/watch?v=K9UqJtBAjbs>, consultado el 08 de marzo de 2009.

espectadores argentinos más jóvenes y perderá gradualmente su función referencial conforme aumente la distancia temporal.

Esto confirma la idea de que no hay ni habrá traducción definitiva. En este sentido la traducción es más cercana al arte de la puesta en escena que a la dramaturgia. Mientras que la puesta en escena se deriva siempre de la interpretación de directores, actores y escenógrafos, la dramaturgia o creación literaria es casi siempre producto de la creatividad y trabajo de un solo autor; mientras que el texto original parece sortear los embates del tiempo en la medida de su trascendencia literaria, la puesta en escena y la traducción suelen perder pronto su vigencia y relevancia.

Por otra parte, es inevitable reconocer ciertas pérdidas incluso en las traducciones mejor logradas. En el caso de *The Birthday Party*, existen en el original numerosas e intencionales áreas de incomprensión, mismas que se incrementan en la traducción debido principalmente a los referentes culturales. Por áreas de incomprensión me refiero a los términos, referencias y expresiones que resultan poco familiares al espectador y por ende difíciles de captar en su totalidad. Ya he mencionado cómo algunos términos empleados por Goldberg resultan ininteligibles para Meg y Lulú por no compartir sus raíces judías, si bien resultan un poco más claros para el público por la gestualidad que los acompaña y por el contexto. De cualquier modo, esta incomprensión se intensifica si tomamos en cuenta la dislocación que se produce al presentar una obra ya de por sí multicultural en un contexto mexicano. El receptor mexicano debe percibir que la obra está inscrita en un contexto inglés y que dentro de este contexto mayoritario coexisten culturas minoritarias. Una traducción demasiado apegada a la *equivalencia dinámica* de Nida o, en términos de Venuti, muy *naturalizada*, impediría recrear las áreas de incomprensión presentes en el original, pero por otra parte, un excesivo apego a la referencia del original volvería ininteligible a la obra.

Por consiguiente, para lograr un equilibrio entre representabilidad y fidelidad es indispensable hacer uso de distintas estrategias y teorías de traducción con un criterio abierto. En esta traducción intenté recrear la agilidad de los diálogos en su aspecto fónico y semántico recurriendo a un proceso moderado de naturalización. Es cierto que no hay una traducción definitiva y que tampoco existe una teoría definitiva de la traducción, pero queda claro que al menos en los textos dramáticos, la fidelidad está relacionada con la efectividad, es decir, con los efectos y las reacciones que una lectura o una puesta en escena pretende obtener del receptor. Por otra parte, dada la naturaleza interpretativa de los textos dramáticos considero que los profesionales del teatro gozan

de un mayor rango de libertad de interpretación (en comparación con los otros grandes subgéneros: poesía y narrativa) y no hallo razones para que el traductor no pueda compartir al menos parte de esta gran libertad interpretativa, si bien es cierto que su labor le conmina a no rebasar demasiado los límites del texto. En cualquier caso, el traductor tiene a su disposición las herramientas del análisis, la hermenéutica y la semiótica: queda a su buen juicio el usarlas con tino y equilibrio.

VI Bibliografía.

- Ariel Rivera, Virgilio. La composición dramática, México: UNAM/Grupo Editorial Gaceta, 1989.
- Almansi, Guido. “Pinter’s Idiom of Lies” en Harold Pinter: The Birthday Party, The Caretaker & The Homecoming, A Casebook, Michael Scott, ed., Hong Kong: Macmillan, 1992.
- Baker, William y Stephen Ely Tabachnick. Harold Pinter, Edimburgo: Oliver & Boyd, 1973.
- Bassnett-McGuire, Susan. Translation Studies, Londres: Methuen, 1980.
- Dubatti, Jorge, comp. Estudios críticos sobre Harold Pinter, Buenos Aires: Ed. Nueva Generación, 2002.
- Dukore, Bernard F. Harold Pinter, 2da. Ed., Hong Kong: Macmillan, 1988.
- Duro, Miguel, ed. La traducción para el doblaje y la subtitulación, Madrid: Cátedra, 2001.
- Esslin, Martin. The People Wound: The Work of Harold Pinter, Nueva York: Anchor Books, 1970.
- Ingarden, Roman. La obra de arte literaria, Gerald Nyenhuis H. (trad.), México: Taurus, 1998. p. 247-249.
- Jakobson, Roman. “On Linguistic Aspects of Translation” en The Translation Studies Reader Lawrence Venuti, (ed.), Nueva York: Routledge, 2002, p. 139.
- Héctor Levy-Daniel. “Pinter: una dramaturgia de la amenaza” en Estudios críticos sobre Harold Pinter, Ed. Nueva Generación, Buenos Aires, 2002.

de un mayor rango de libertad de interpretación (en comparación con los otros grandes subgéneros: poesía y narrativa) y no hallo razones para que el traductor no pueda compartir al menos parte de esta gran libertad interpretativa, si bien es cierto que su labor le conmina a no rebasar demasiado los límites del texto. En cualquier caso, el traductor tiene a su disposición las herramientas del análisis, la hermenéutica y la semiótica: queda a su buen juicio el usarlas con tino y equilibrio.

VI Bibliografía.

- Ariel Rivera, Virgilio. La composición dramática, México: UNAM/Grupo Editorial Gaceta, 1989.
- Almansi, Guido. “Pinter’s Idiom of Lies” en Harold Pinter: The Birthday Party, The Caretaker & The Homecoming, A Casebook, Michael Scott, ed., Hong Kong: Macmillan, 1992.
- Baker, William y Stephen Ely Tabachnick. Harold Pinter, Edimburgo: Oliver & Boyd, 1973.
- Bassnett-McGuire, Susan. Translation Studies, Londres: Methuen, 1980.
- Dubatti, Jorge, comp. Estudios críticos sobre Harold Pinter, Buenos Aires: Ed. Nueva Generación, 2002.
- Dukore, Bernard F. Harold Pinter, 2da. Ed., Hong Kong: Macmillan, 1988.
- Duro, Miguel, ed. La traducción para el doblaje y la subtitulación, Madrid: Cátedra, 2001.
- Esslin, Martin. The People Wound: The Work of Harold Pinter, Nueva York: Anchor Books, 1970.
- Ingarden, Roman. La obra de arte literaria, Gerald Nyenhuis H. (trad.), México: Taurus, 1998. p. 247-249.
- Jakobson, Roman. “On Linguistic Aspects of Translation” en The Translation Studies Reader Lawrence Venuti, (ed.), Nueva York: Routledge, 2002, p. 139.
- Héctor Levy-Daniel. “Pinter: una dramaturgia de la amenaza” en Estudios críticos sobre Harold Pinter, Ed. Nueva Generación, Buenos Aires, 2002.

Nord, Christiane. Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis, Christiane Nord y Penelope Sparrow (trad.), Amsterdam: Rodopi, 2005.

Pavis, Patrice. “Problemas de traducción para la escena: Interculturalismo y teatro posmoderno” en La obra de teatro fuera de contexto, trad. Martín Mur Ubasart, Siglo Veintiuno, México, 1991.

Pimentel, Luz Aurora. “El Rey Lear: una (a)puesta en escena de Jesusa Rodríguez” en El Rey Lear, (Pimentel- Rodríguez, trad.) , México: Ediciones el Hábito, 1996.

Pinter, Harold. The Birthday Party, Londres: Eyre Methuen, 1976.

Pinter, Harold. La fiesta de cumpleaños, La habitación, Un leve dolor, El Blanco y Negro, El examen, Spregelburd Rafael (trad.), Buenos Aires: Losada, 2005.

Schleiermacher, Friedrich. “Sobre los diferentes métodos de traducir” en Teorías de la traducción: Antología de textos, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, Murcia, 1996

Scolnicov Hanna, Holland Peter, (compiladores), Martín Mur Ubasart, (Traductor) La obra de teatro fuera de contexto, México: Siglo veintiuno, 1991.

Scott, Michael. ed. Harold Pinter: The Birthday Party, The Caretaker & The Homecoming, A Casebook, Hong Kong: Macmillan, 1992.

Vinay, Jean Paul y Jean Darbelnet, “A Methodology for Translation” (Juan C. Sager y M.J. Hamel (trads.) en The Translation Studies Reader, Venuti, (ed.) Nueva York: Routledge, 2002.

Referencias.

ⁱ Estos términos fueron consultados en el ensayo siguiente. Zaro Vera, Juan Jesús. “Conceptos traductológicos para análisis del doblaje y la subtitulación”. en La traducción para el doblaje y la subtitulación, Madrid : Cátedra, 2001.

ⁱⁱ Borges, Jorge Luís. “Utopía de un hombre que está cansado” en El libro de arena, Salamanca, 2003, p. 102.

ⁱⁱⁱ Dukore, Bernard F. “Menace and the Absurd” en Harold Pinter, 2da. Ed., Hong Kong: Macmillan, 1988.

^{iv} Jakobson, Roman. “On Linguistic Aspects of Translation” en The Translation Studies Reader Lawrence Venuti, (ed.), Nueva York: Routledge, 2002, p. 139.

^v "Drogheda." Encyclopædia Britannica. 2008. Encyclopædia Britannica Online. 17 de octubre de 2008. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/171736/Drogheda>>.

^{vi} The Birthday Party, Dir. William Friedkin, reparto: Robert Shaw, Patrick Magee, Dandy Nichols, ABC Motion Pictures, 1958.