

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

CÓMO LA GALLETA SE DESMORONA: TRADUCCIÓN DE *LA  
HISTORIA DEL ZOOLOGICO DE EDWARD ALBEE*, Y POR QUÉ  
TRADUCIR ES “IMPOSIBLE”

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

Presenta:

CARMEN LUNA ZEPEDA

ASESORA

DRA. NORMA T. LOJERO VEGA

Ciudad de México, noviembre, 2019



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

Índice (Página 2)

Dedicatoria (Página 3)

Introducción (Página 4)

Capítulo 1. Qué es traducir y por qué hacerlo es imposible (Página 9)

Capítulo 2. Más acción y menos palabras (por qué el teatro rebasa la literalidad)  
(Página 24)

Capítulo 3. Criterio y prioridades del traductor (Página 66)

3.1 Análisis temático de la obra (Página 66)

3.2 Lo que pasó en el zoológico. Una aproximación: análisis estructural y  
anecdótico. (Página 72)

3.3 Análisis tonal y genérico (Página 75)

3.4 Análisis del lenguaje de la obra (Página 77)

3.5 Todo lo intraducible y su traducción en acción (Página 78)

Conclusiones (Página 116)

Bibliografía (Página 120)

Traducción (Página 122)

## DEDICATORIA

A mi compañía, mi familia querida; amigos y maestros que tanto han participado de mi educación. También al compañero para el que hice esta traducción, y que un día, muy desesperado de mi sistema me dijo “¡Si tanto te interesa eso de la galleta desmoronada ¿PORQUÉ NO ESCRIBES TU TESIS AL RESPECTO!?”.

En fin, a todas las personas, animales y plantas que por el medio que fuera hicieron esto posible.

Incluidos quienes lo hicieron más difícil de lo necesario y nunca sabrán en cuál de las tres categorías los estoy contando.

## Introducción

Desmoronamientos previos

*La Historia del Zoológico*, como se conoce generalmente en español, es la primera obra de teatro escrita por el dramaturgo estadounidense Edward Albee en 1958, bajo el título original de *The Zoo Story*. Se representó por primera vez en Alemania (Berlín del Oeste) en 1959, después de ser rechazada por productores de Nueva York, donde Albee residía en ese momento. Posteriormente se montó en 1960 por Off-Broadway.

En México, *La Historia del Zoológico* se ha representado tres veces; el montaje más reciente estuvo a cargo de Victor Weinstock en 2016<sup>1</sup>. Edward Albee nacido en Virginia, no era más que un escritor amateur a quien nadie conocía en Nueva York, lo que dificultó que vieran rentable el montaje de su obra, el éxito internacional de ésta lo consagró, llevándolo a escribir otras y posteriormente, al final de su vida, a re-editar ésta y hacerle una precuela *En casa en el Zoo (At Home at the Zoo, originalmente)* en 1999.

De la vida del autor hay poco relevante para esta tesis o para traducir su obra; basta conocer la jugra en boga en el momento, algunos detalles casi de cultura general sobre la ciudad de Nueva York, que escribe en idioma inglés y que en realidad hasta antes de *The Zoo Story* vivía sin lujos. Murió sin casarse o tener hijos y los derechos de su obra fueron heredados a sus sobrinos, quienes actualmente no permiten que se represente sin su precuela.

---

<sup>1</sup> En el Teatro El Milagro, temporada de agosto 2016 a julio 2017

Me enteré de esta situación tras preguntar por los derechos de autor, pues hice la traducción porque quería colaborar en un montaje de esta obra, y la traducción más común, editada por El Milagro en 1993, es del mismo Victor Weinstock, que como comenté anteriormente la llevaría a escena en 2016.

Desafortunadamente para las necesidades de un montaje teatral, esta traducción plantea estímulos emotivos que no continúan o tiene algunas desconexiones en lo que a tono<sup>2</sup> se refiere: se trata de una traducción que, como la mayoría, parte del significado de las palabras. Es precisamente esto lo que distingue mi traducción, y la metodología usada para su configuración, de las otras dos traducciones que encontré: la de Weinstok y la de José Emiliano González, editada por la Facultad de Humanidades de Puerto Rico, y que no traduce desde la palabra, sino desde la acción que la palabra representa.

Entonces consideré la necesidad de contar con una traducción que priorizara la acción y el estímulo planteados por el dramaturgo, de tal forma que no se percibiera una desconexión entre diálogos y reacciones, característica de aquellas traducciones que dan prioridad a mantener el significado del parlamento, o peor aún, la literalidad palabra por palabra.

Así el objetivo consistió en configurar una traducción que otorgara a los actores y al director el material que está presente en la obra en su idioma original, y que en ocasiones se pierde durante la traducción debido a que un traductor, no necesariamente tomará en cuenta el funcionamiento escénico de una obra, pues su

---

<sup>2</sup> Definición de “Tono” en la pag 47 de la tesis.

experiencia y formación suelen centrarse en el lenguaje y no en la acción, que para el dramaturgo es la parte medular del teatro.

Pensar la obra en términos de acción es hacerlo también a manera de “estímulo-respuesta”, esto quiere decir cerciorarse de que la respuesta coincida con la naturaleza e intensidad que el estímulo propone. Hecho que asegura que los chistes sean recibidos por el público como chistes y no dar cabida a la situación en la que uno o más de los personajes parezcan estar hablando de cosas sin relación, o contesten con una emoción que pudiese haber surgido de la nada.

La ventaja de traducir en función de las acciones es que el espectador tiene la posibilidad de seguir mejor la trama y puede dedicarse a conectar emotiva y racionalmente con lo que la historia propone, y que mantener el humor y las reacciones de los personajes, en conjunto, ayuda a que la intensidad que se construyó en la obra original sufra menos el cambio de idioma y sea también más cercana para los actores que la representen.

La necesidad de generar una metodología de traducción por medio de la acción responde entonces a las necesidades específicas de los textos para la escena (que explicaré más adelante) en contraposición con la traducción para cualquier otro medio, que tendría posiblemente sus propias necesidades.

De tal modo que la metodología que propongo consiste en hacer un análisis del texto dramático en su idioma original que puede distinguirse en tres etapas: la primera enfocada a determinar el tema de la obra y entender la relación entre la estructura formal y el contenido (o “acción general”: “ver la obra como una afirmación”, profundizaré al respecto en el último capítulo), en la segunda etapa me encargo de hacer una revisión tonal y genérica que permita mantener el ritmo de la

obra y la intensidad emotiva de aquello que ocurre sobre el escenario; en la tercera y última etapa ofrezco un análisis del lenguaje: la pregunta de “qué le decía al público del lenguaje y el contexto original” y “cómo” lo decía para evitar pasar por alto factores manifiestos en el habla del personaje, mantener metáforas y la coherencia estética de la traducción con la obra original.

No obstante, mi familiaridad con el idioma inglés, en este caso por tratarse de la primera traducción de un texto dramático, que configuro, mi primer impulso fue buscar algún método o texto, un instructivo, o cuando menos un estándar para saber si uno va por buen camino.

Fue entonces el filósofo Paul Ricoeur quien tuvo la amabilidad de sacarme de mi error en su ensayo *Sobre la traducción*<sup>3</sup>, donde de forma muy precisa argumenta por qué no pueden existir criterios de traducción y por lo tanto difícilmente se puede hablar de una traducción “más fiel” que otra, pero que a fin de cuentas tiene una postura muy relevante respecto a lo que es traducir. También en ese mismo ensayo, Ricoeur introduce uno de los conceptos más difíciles de aceptar que he hallado durante mi labor: lo que en traducción se conoce como *la pérdida* y puedo definir en pocas palabras como “la parte del texto que no puede pasar de un idioma al otro”. Lo que en un principio pareció una prueba definitiva de mi incapacidad técnica resultó no solo parte normal del trabajo, sino una de las razones que reivindica la labor como una actividad que está muy lejos de ser mecánica, automática o irreflexiva: no poder mantener todas las partes obliga al traductor a usar su propio criterio de selección y a tomar una postura respecto a la obra.

---

<sup>3</sup> Paul Ricoeur, *Sobre la traducción*. p. 22.



Además del de Ricoeur está el texto de Walter Benjamin acerca de la traducción<sup>4</sup>, un complemento al primer texto que piensa en torno a la palabra, su uso, significado e implicaciones; sobre del significado literal y concreto de ésta y cómo varía de un idioma al otro. Durante la búsqueda de modos y medios comprendí que, en la práctica, quizá lo más esclarecedor de cómo piensa y concibe la traducción un traductor es su labor y los apuntes que hace sobre ésta, por ello las notas sobre la traducción de Lacan hecha por el poeta Tomás Segovia brindan también asomos a una perspectiva interesante por poco común. Además, uno de los tres ensayos del escritor Philip Pullman en los que reflexiona sobre “la responsabilidad que tienen los autores”, mucho tiene en común con el oficio del traductor, y me atrevería a decir que con toda labor cuya materia prima sean las palabras, en suma, se trata de la precisión en el uso de sus herramientas, en este caso el lenguaje.

---

<sup>4</sup> Walter Benjamin. *Selected Writings Volume 1; The task of the translator*, pp. 255-263.

## Capítulo 1. Qué es traducir y por qué hacerlo es imposible

Una de las premisas fundamentales en las que se basa la traducción es que es posible decir la misma cosa en, cuando menos, dos idiomas distintos. Esta afirmación en apariencia simple, en realidad plantea la pregunta de “qué es lo que se dice cuando algo se dice”. La semiología tiene la capacidad de resolver esta pregunta: además del significado y el significante las palabras tienen relaciones semánticas entre ellas, una fonética determinada y en conjunto con otras palabras, algunas de estas características pueden modificarse o potenciarse, una de las causas de esto es la sintaxis y construcción gramatical propias de cada idioma, de tal manera que todas las palabras dentro de un texto tienen que ver en tanto su objetivo es decir *algo* en concreto.

Traducir sería mucho más fácil si todos los idiomas fueran equivalentes: entonces, pasar una palabra de un idioma al otro sería trasladar un significado a un significante distinto, una simple cuestión de sinonimia. El problema con este razonamiento es que en la práctica sus resultados se parecen a los de las aplicaciones virtuales de traductor, con más o menos mejor criterio cuando la traducción se lleva a cabo con sentido común, y sólo porque los lectores/escritores pudiésemos localizar mejor los subtextos e identificamos más fácilmente una incoherencia. Esto se debe a que un idioma no usa las mismas palabras que otros idiomas con variaciones en su orden, sino que cada uno organiza y estructura de distinta manera diferentes elementos de la realidad. Por su lado cada particular media su entorno no solo a través de sus sentidos, también sus vivencias y concepción del mundo. La concepción del mundo afecta, cómo se usa el lenguaje y el uso que hacemos del mismo afecta cómo percibimos el mundo. Dominar las

posibilidades del lenguaje ofrece (conforme a esta lógica) la posibilidad de entender nuestro entorno y expandir (o detectar) los límites de nuestra perspectiva, sea que usemos el idioma para resolver cuestiones prácticas y concretas como las compras de la semana, o que nuestra profesión dependa de usarlo con precisión y realizar proezas con éste.

Philip Pullman, en el tercer ensayo de uno de sus más recientes libros: *Contra la Identidad*, habla de algunas cuestiones que considera importantes para la labor del escritor: específicamente reflexiona sobre la ética del oficio, y empieza por el cuidado en el uso del lenguaje, particularmente del idioma, ya que se trata de la herramienta primordial de trabajo del autor, y éste debe conocer y dominar tantas posibilidades de uso como sea posible con el fin de tener plena libertad técnica, es decir que pueda usarlo para expresar exactamente lo que quiere en la manera que lo desee, y que su imaginación no se vea limitada por sus capacidades.<sup>5</sup>

Si se pasan por alto una serie de cuestiones morales, sociológicas y antropológicas (su historia, su relación con la identidad de los pueblos e individuos, sus orígenes, sus vínculos con la formación del inconsciente, etc.) y nos limitamos a hablar de su función, un idioma es, esencialmente, una herramienta para la interacción humana, y como toda herramienta, la forma en la que se usa depende del propósito con el que se use, poder usarla para realizar una variedad de acciones significa que se trata, en primer lugar de una herramienta versátil, y en segundo, que está sujeto a transformación conforme a la necesidad de sus usuarios. Esto convierte en ociosas –y probablemente paranoicas– las precauciones que se toman

---

<sup>5</sup> Pullman, Philip. *Contra la Identidad*, pp. 7-24.

algunos traductores al modificar grandes extensiones del texto, su estilo o redacción, con la finalidad de *proteger* el idioma de cualquier posible *contaminación* exterior<sup>6</sup> por parte del idioma original del texto como si el idioma Español se hubiera mantenido estático y puro los últimos quinientos años, o su permanencia sobre la tierra dependiera de la heroica pluma del señor Tomás Segovia, quien durante el proceso de traducción de las obras de Lacán se empeñó en cuestionar incluso la estructura de los escritos y negarse a mantenerla por parecerle “muy típicamente francesa” y considerar que una organización de palabras como ésta, podía provocar una contaminación y causar que el Español “se inclinara” hacia el Francés o fuera de alguna forma dominado por él. Sobra decir que se trata de un temor con muy poco fundamento, a menos que causara una repentina asimilación de los países hispanohablantes por los francófonos, o que el mantenerse inalterable durante los últimos quinientos años fuera la característica que distinguiese al español del resto de los idiomas, pero éste no es el caso; de hecho ocasionalmente los idiomas toman préstamos lingüísticos o asimilan palabras de otros para adaptarse mejor a la necesidad de sus hablantes puesto que idioma, lengua y habla son dinámicos, así que es muy común que cambien, adopten palabras, estructuras y en general evolucionen o se transformen.

En tanto herramientas que son los idiomas, cada uno presenta ciertas particularidades; estas especificidades que distinguen a cada idioma afectan las formas en las que se usa y ofrecen posibilidades diferentes de expresión a sus usuarios. No vayamos muy lejos, basta con observar la sintaxis de cada idioma para

---

<sup>6</sup> Armando Suarez en la Nota del Director de la Colección en *Escritos* de Lacan, pp.11-14.

que sea evidente que no toman en cuenta los mismos elementos del entorno de los hablantes; el Japonés, por ejemplo, no tiene forma directa de conjugar en futuro, lenguas aglutinantes difieren en su uso de aquellas que no lo son, lo que dificulta traducirlas (en caso de que entender a Hegel no fuera de por sí complicado para germanoparlantes nativos), en Inglés los adjetivos no cambian en función del género del sujeto, como ocurre con el Español y el Francés por ejemplo, también está el fascinante caso del tiempo “ahorita” del Español que se habla en México, que abarca el futuro, el presente indeterminado y el inmediato. La lista puede extenderse y ser vista desde tantas perspectivas como idiomas haya, en tanto que el punto de referencia de estas comparaciones regularmente es el idioma nativo de quien las hace.

Cada idioma selecciona y sintetiza una serie de partes del entorno, las estructura en forma de sintaxis y las convierte en ideas transmisibles entre aquellos que comparten el código. Sin embargo, el hecho de que cada idioma haga su propia selección y síntesis también significa que incluso desde su concepción, construcción y semántica es muy difícil que una palabra, estructura o frase tenga equivalencia en cualquier otra lengua, y eso sin contar el factor fonético, las valoraciones y asociaciones culturales. En términos de Ricoeur:

Partamos, pues, de la pluralidad y diversidad de lenguas, y apuntemos un primer hecho: la traducción existe porque los hombres hablan lenguas diferentes. Este hecho es el de la diversidad de las lenguas, retomando el título de Wilhelm von Humboldt. Ahora bien, este hecho es, al mismo tiempo, un enigma: ¿por qué no una sola lengua y, sobre todo, por qué tantas lenguas, cinco o seis mil según los etnólogos? Los criterios darwinianos de utilidad y adaptación en la lucha por la supervivencia no son válidos; tal multiplicidad innumerable no sólo es inútil sino también perjudicial. En efecto, la comunicación intra-comunitaria está asegurada por el poder de

integración de cada lengua considerada en sí misma; la comunicación con el mundo externo a la comunidad lingüística (langagiere) se vuelve casi impracticable debido a lo que Steiner denomina "prodigalidad nefasta". Pero lo enigmático no es sólo la interferencia en la comunicación, que el mito de Babel, del que hablaremos luego, llama "dispersión" en el plano geográfico y "confusión" en el plano comunicativo, sino también el contraste con otros rasgos que atañen al lenguaje.<sup>7</sup>

Luego, a la selección, síntesis y estructuración que hace cada idioma de lo que perciben los sentidos, se le añade la selección, síntesis y estructuración particulares que de los elementos de su entorno cada usuario hace de un idioma cuando habla y escribe, la llamada "lengua". Me permitiré decir una obviedad: escribir es seleccionar. O lo es en tanto hay que empezar por alguna parte y no se ha encontrado aún la manera de usar la escritura para describir al mismo tiempo todos los elementos presentes en –optemos por lo más simple– una imagen o una emoción. Eso en el supuesto de que fuera posible una descripción objetiva, o bien, que todas las personas distinguiésemos los mismos elementos de cada cosa con el mismo énfasis que las otras, que hiciéramos los mismos vínculos entre objetos, acontecimientos y comparaciones, o que, al hablar de una serie de eventos, todos los narrásemos en el mismo orden pensando y sintiendo lo mismo hacia cada evento o elemento, lo que no es un supuesto verosímil. Esto se debe a que además del filtro del idioma los seres humanos contamos con una concepción del mundo que nos da una postura respecto a nuestro entorno y los acontecimientos que nos afectan, esta postura depende de nuestra percepción, nuestras vivencias, emociones y está en constante transformación. En otras palabras, esto significa que

---

<sup>7</sup> Paul Ricoeur en *Sobre la Traducción*, p. 27.

cada uno de nosotros da prioridad a distintas partes de la realidad, fenómeno que puede verse manifiesto en la manera en la cual las personas estructuran de formas distintas el idioma que comparten y aún más claramente en aquello que expresan con este idioma: en el énfasis se evidencia un orden de prioridades, en otras palabras, juicios de pertinencia y valor.

El hecho de que cada idioma ya implique un proceso de selección y síntesis del entorno significa que se está haciendo una adaptación del texto, pues necesariamente al cambiar el código, se cambian algunos de sus elementos, pues no existe tal cosa como una equivalencia exacta de palabras entre idiomas, eso sin mencionar los juegos de palabras, las sutilezas fonéticas, el ritmo, las relaciones semánticas, la métrica e incluso en la mayoría de las ocasiones, el orden sintáctico de las ideas, así como todos los pequeños casos en los que la razón por la que se usa o prefiere una palabra a otra está enraizada en algún referente cultural que se pierde al traducirlo, pues la evolución del lenguaje va de la mano con la evolución de la cultura que lo usa.

En otras palabras, tal como plantea Walter Benjamin<sup>8</sup> (y como hemos constatado casi todas las personas que hablamos más de una lengua) no es muy frecuente encontrar palabras que tengan una equivalencia exacta en otro idioma. Así, ante la imposibilidad de crear un objeto idéntico con idiomas que equivalen a materiales distintos, surge la *mímesis*: la traducción se convierte en una interpretación del texto original, es decir en una adaptación:

To grasp the genuine relationship between an original and a translation requires an investigation analogous in its intention to the argument by which a critique of cognition would have to

---

<sup>8</sup> Benjamin, Walter. *Selected Writings Volume 1; The task of the translator*, p. 256.

prove the impossibility of a theory of imitation. In the latter, it is a question of showing that in cognition there could be no objectivity, not even a claim to it, if this were to consist in imitations of the real; in the former, one can demonstrate that no translation would be possible if in its ultimate essence it strove for likeness to the original. For in its afterlife which could not be called that if it were not a transformation and a renewal of something living-the original undergoes a change. <sup>9</sup>

Ahora, toda adaptación consciente de un texto parte de la pregunta “¿para qué adaptar?” que yo respondería de manera general como: “porque las necesidades del autor al momento de escribir la obra no coinciden con las necesidades de un público-lector determinado, ante el cual el texto pretende ser presentado” en el caso del teatro, el director o responsable(s) de un montaje se convierte en el responsable de tener claras estas necesidades, las del público ante el que va dirigido. Para realizar una adaptación efectiva es fundamental distinguir y conocer con la mayor precisión posible cuáles son las necesidades que tiene el público-lector al que va a presentarse la obra que el texto original no satisface, es decir, plantearse un objetivo de adaptación. La razón principal para adaptar una obra es, regularmente, que los estímulos que emite la obra no significan lo mismo para el público para el que se escribió, que para el público al que se le quiere presentar la obra; en el caso de la traducción específicamente para teatro, la adaptación consiste en pasar el mismo estímulo (la acción, base del drama) de un lenguaje al otro.

Muy burdamente podría decirse que el objetivo de una traducción es cambiar el código en el que el texto original está escrito por otro que sea interpretable para un determinado público-lector; expresar lo que el autor quiere expresar, pero en un

---

<sup>9</sup> Ídem.



idioma distinto. En un texto científico, argumentativo, informativo, etc., el objetivo de la traducción es esencialmente mantener la acción original, que es registrar y explicar un fenómeno, transmitir los argumentos con claridad o informar con efectividad, respectivamente. En el caso de la traducción de textos literarios, a las anteriormente mencionadas se añade una dificultad, que es resolver (o al menos aproximar una hipótesis) a la pregunta de cuál es el propósito de la literatura, de escribirla y de leerla, y una vez que se toma una postura, ser coherentes con la respuesta que demos a esta pregunta al traducir cualquier obra literaria.

El siguiente paso para traducir, más que buscar en su vida los motivos que tuvo el autor para escribir la obra o adivinar qué pensaba para escribirla, es hacer una lectura del texto y analizar su contenido a tanta profundidad como se preste el objeto<sup>10</sup> centrando este análisis en la relación entre forma y fondo, mucho más compleja en la literatura que en cualquier otro género, pues lenguaje, estructura y contenido (discurso) son puestos al servicio del tema, a mi juicio, el elemento más relevante a tener en cuenta. Una vez obtenido el tema sería posible identificar qué es lo que los demás elementos (estructura, lenguaje, estilo) aportan para transmitirlo, relacionándose con él o entre sí para generar un *tratamiento* del tema.

El texto de Hancher sobre la intención, *Three Kinds of Intention* habla sobre el tema, al que se refiere como “aquello que la obra dice” o el contenido, mientras que llama al “cómo se dice”, el medio que se elige para decirlo; “active intention”. Por claridad, el tema o contenido debe estructurarse y transmitirse en función del estímulo que se quiera proponer al público, pues la forma en la que se exprese

---

<sup>10</sup> Michael Hancher en su ensayo *Three kinds of intention*, pp. 9-13.

determinará su recepción y de ésta dependerá su lectura y las posibles interpretaciones que puedan hacerse de él.

Antes de avanzar más, considero pertinente mencionar que una de las premisas que tomo para esta tesis se refiere a que todo texto se escribe con un propósito, o en términos *hancherianos*, que todo texto se escribe con una intención, que va más allá del inmediato de “escribir una obra”, “ganar dinero”, “volverse famoso” o “titularse de licenciatura”, de modo que como *propósito* o *intención* debe entenderse “lo que el autor expresa” con la obra así como el efecto emocional que genera en el lector. Este propósito de un texto puede ser, por poner cualquier ejemplo: convencer al lector, conmover al lector, que el lector llegue a cierta conclusión, hacerlo sentir indignado, hacerlo reír, generarle identificación, mostrarle diversas facetas de algo, sorprenderlo, divertirlo, etc. Claro, también hay posturas<sup>11</sup> que han pretendido romper con la noción de objetivo-significado y afirmar que no existe o no tiene por qué haberla, ya que las interpretaciones y lecturas del mismo texto son siempre diversas y altamente subjetivas, pues el objeto que se mira es tan solo un ánfora vacía: un significante capaz de contener cualquier significado. Por lo tanto, cualquier estímulo sería capaz de generar cualquier efecto en quien lo recibe. Ahora, la dificultad principal para sostener esta postura consiste en que, de afirmar la inexistencia del objetivo del autor, cualquier texto quedaría reducido fundamentalmente a un accidente, no a un proceso ordenado de selección, síntesis y estructuración para transmitir un estímulo o provocación al público.

---

<sup>11</sup> Marcel Duchamps, *The Essential Writings of Marcel Duchamps*, p. 234.

Pese a la conciencia de que éste no es lugar o momento adecuado para hacer afirmaciones polémicas, es necesario en ocasiones ser firmes en posturas arriesgadas y altamente debatidas, y yo tomaré la siguiente postura arriesgada en este escrito: no se escribe accidentalmente. Nadie sube corriendo la escalera con la bolsa del huevo y por no fijarse bien dónde pisa escribe *Todos eran mis hijos*, y las personas no se levantan un sábado con resaca maldiciendo para sus adentros “Oh, demonios, escribí otra tesis sobre traducción.” como quien lamenta haber amanecido con la expareja, porque para que algo sea escrito, primero es necesario que haya “algo” que se quiera escribir, es decir, se escribe con el afán de expresar algo.

Incluso Tristán Tzara, en la cúspide del Dadá, al manifestar su oposición sistemática al discurso, cuando propuso la generación de obras literarias mediante el uso aleatorio de palabras dentro de un sombrero<sup>12</sup> estaba tomando una postura, una que sin embargo atacó él mismo en su intento por defenderla: finalmente argumentar contra el discurso es un discurso, y por razones evidentes uno bastante cuestionable.

Entonces es pertinente afirmar que, si escribir no es un accidente, se escribe con un propósito. De entrada, la escritura es lenguaje y (conforme a lo que he observado) el propósito del lenguaje consiste en modificar la manera en la que el receptor percibe su medio, por consecuencia modificando su relación con éste y afectando las acciones que el receptor efectúe posteriormente, pues si por el contrario el propósito de un escrito fuera no afectar en nada el curso de acción o la

---

<sup>12</sup> Tzara, Tristán. *Para hacer un poema dadaísta*.

concepción del mundo de las personas que lo leyeran, sería al menos igual de efectivo no escribir nada en primer lugar. Lo que varía entonces de un acto locutivo a otro (y por lo tanto de un escrito al otro) es el tipo de modificación que busca lograr en el lector.<sup>13</sup>

Para configurar una traducción que funcione escénicamente, lo primordial es la coherencia entre el acto ilocutivo y el perlocutivo, es decir que la traducción cause emotivamente en el público lo mismo que la obra original; que el traductor y el autor tengan para escribir los mismos objetivos. En este caso, se entienden como “objetivos” las modificaciones (emotivas o intelectuales) que el autor espera generar en el lector mediante el texto. Una vez que se tiene claro este objetivo puede entenderse el vínculo entre forma y fondo: la forma es el acomodo de los elementos en torno al objetivo. En otras palabras, el criterio de selección, síntesis y estructuración de los elementos del entorno para un texto es la valoración de cuál sería la mejor manera posible de transmitir “algo” que hace el autor con sus recursos, que van desde la concepción del mundo hasta las herramientas técnicas con las que cuenta.

Para cualquier proceso de traducción que resulte eficiente es importante tomar en cuenta no sólo la enumeración, descripción y orden de eventos o la explicación de fenómenos, sino el conjunto completo de los estímulos que el texto original genera (emotivos, metafóricos, evocativos), pues éstos conforman una parte fundamental de la cualidad literaria de un texto y lo distinguen de los textos no-literarios: en términos literarios la forma en la que un fenómeno se describe

---

<sup>13</sup> Jhon L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, pp. 60-67.

(estilo, uso del lenguaje, estética, orden, sensibilidad, tono, ambigüedad) tiene tanta importancia en la interpretación del producto terminado como el fenómeno descrito.

Por ejemplo, en el caso de un texto periodístico la prioridad será retratar claramente una situación o evento y sus circunstancias de la manera más apegada posible a la realidad y desde la complejidad de varias perspectivas: la belleza y la capacidad de conmover emotivamente al lector, aunque valiosas, siempre van a tener una prioridad muy inferior a la que puedan tener la claridad en la narración y la objetividad en el relato de los hechos. En cambio, en los textos literarios, la objetividad en el relato o la fidelidad a los hechos en los que se basan son posibilidades, no requisitos, al grado de que incluso la absoluta falta de cualquiera de estas dos características no va en detrimento de la calidad del texto o se opone a los objetivos de éste. Para la literatura, la subjetividad del narrador o narradores, mantener la ambigüedad respecto a la realidad de un hecho o sus condiciones, la complejidad de lenguaje y los saltos temporales pueden aportar fuerza al tema y ser elementos estructurales valiosos que abonen a la experiencia estética, tanto en términos de la estructura formal de la trama como de la selección del lenguaje.

Esto implica una serie de cuestionamientos sobre cómo se traducen los diversos tipos de texto y plantea la necesidad de hacer una distinción en la forma en la que se traducen los textos literarios y los no-literarios.

Para fines de esta tesis se entenderán por textos no-literarios aquellos, generalmente informativos, que no se prestan a diversas lecturas e interpretaciones y que, en cambio, tienen como objetivo comunicar ideas concretas: por ejemplo, si un autor escribe en un texto científico o de difusión “Los simios son los parientes vivos más cercanos evolutivamente a los humanos” el texto afirma exactamente que

los simios son los parientes vivos más evolutivamente cercanos a los humanos. Probablemente en el resto del texto argumente y dé fundamentos a esta afirmación, de tal manera que el lector entienda, sin posibilidad de interpretar otra cosa, que los simios, y no otros animales, son los parientes vivos más evolutivamente cercanos a los humanos, y en el mejor de los casos que el lector, además de comprender los motivos por los cuales el autor sostiene que los simios son los parientes vivos más evolutivamente cercanos a los humanos, le parezcan suficientemente convincentes como para concluir él mismo que es cierto que los simios son los parientes vivos más evolutivamente cercanos a los humanos. Esta misma lógica, sin embargo, no puede aplicarse a ningún texto literario. Cuando en *Bodas de Sangre*, F. García Lorca escribe:

Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera,  
 y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud;  
 pero el otro era un río oscuro,  
 lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar  
 entre dientes.  
 Y yo corría con tu hijo que era como un niño de agua fría  
 y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar  
 y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita,  
 de muchacha acariciada por el fuego<sup>14</sup>

Lo que dice no es que el personaje sea una víctima de quemaduras internas y externas que habla con la madre de un cuerpo de agua diminuto a la que le habla de otro cuerpo de agua más grande y con exuberancia de flora y fauna; nada más lejos de la trama. Se trata de una serie de metáforas que hablan de sus sentimientos hacia los dos hombres que la pretendieron y qué era lo que ella sentía por cada uno. Situaciones como esta plantean un problema para quien traduce, pues se vuelve

---

<sup>14</sup> La Novia (personaje) en *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca, p. 64.

necesario decidir si lo mejor para el texto en materia de claridad es mantener la idea general de la metáfora sin importar que sus elementos pierdan carga semántica, o si para mantener parte de su efecto en el espectador funciona mejor cambiar sus elementos; el traductor tiene que valorar también qué papel juega la fonética y la semántica de la selección de vocabulario dentro de la obra, pues en ocasiones incluso estos elementos *significan* dentro del texto o modifican cómo se lee, pues aportan al significado general, a la experiencia estética o al mecanismo de estimulación emotivo denominado *tono*.

La literatura en general tiene la cualidad de ofrecer un conjunto complejo de estímulos interpretables en varios niveles de significado y puede analizarse desde una pluralidad de perspectivas. Una obra literaria presenta al lector mucho más que una anécdota, pues ofrece una experiencia estética capaz de conectar con cada lector permitiéndole identificar e interpretar los hechos presentes en la obra conforme a su propia experiencia. Esto supone un reto para el traductor que idealmente debería poder trasladar toda la carga estética, fonética, emotiva, semántica, semiótica, simbólica y de significado de un lenguaje al otro, no sólo permitir la comprensión de una serie de eventos y su orden. Dado que cada idioma selecciona, sintetiza y estructura elementos de la realidad en forma distinta, pasar todo lo anteriormente mencionado de un idioma a otro sin perder nada es simplemente imposible. Pese a esto y aunque la obra está constituida como un objeto entero (*hollon*<sup>15</sup>) y todas sus partes cumplen una función determinada, sostengo que, si bien un traductor no puede conservar todos los elementos del texto,

---

<sup>15</sup>Entiéndase como “unidad indivisible”.

puede elegir mantener aquello que considera más relevante para el funcionamiento de la obra conforme a los objetivos de la traducción. En el caso específico del traductor de literatura dramática, estos elementos serían la acción de los personajes a través del diálogo, el ritmo e intensidad de cada escena y la conciencia de que el texto será dicho en voz alta para un público.



## **Capítulo 2. Más acción y menos palabras (por qué el texto dramático rebasa la literalidad)**

Como mencioné anteriormente, traducir y hacer la distinción entre un elemento y otro requiere, como toda selección, de ejercer un criterio y tomar una postura. En estos términos, necesariamente hay una pérdida, y para el teatro, lo único que el traductor no puede darse el lujo de “perder” es la acción que representan las palabras dentro del texto. Mantener la acción y trasladarla con la intensidad que tiene en su idioma inicial es incluso más relevante que conservar el sentido original de las palabras, cuestión que quizá para la narrativa o poesía sería imperdonable: cambiar por completo una imagen poética. Esto simplemente porque en el teatro, como en el cine, existe algo previo a la palabra.

Pero hacerlo se vuelve necesario en cuanto lo que es aparentemente la misma frase se usa para cosas distintas en el idioma original que en el de traducción y por ello, recibe respuestas distintas en ambos idiomas: en Español, por ejemplo, preguntarle “¿Te vas?” a quien no ha anunciado su intención de marcharse se entiende como correrlo, como una grosería, mientras que en francés es una pregunta llana; en Inglés el “What’s up?/How are you?” en realidad es un saludo y no espera una respuesta. En el primer caso, la acción sería “correr a alguien” y en la segunda “saludar cordialmente” y el traductor debería traducir desde esas acciones y no desde la literalidad de lo que en este caso son dos preguntas si desea ser coherente con el autor.

El motivo es simple, la consecuencia de leer mal la acción o traducir desde la literalidad de las palabras causa un desfase entre el estímulo que lanza el personaje y la respuesta que obtiene: se vería desproporcionado ofenderse o responder de mala gana por una pregunta llana. Otra alternativa sería “adaptar” también la respuesta para que sea coherente al nuevo estímulo, el problema es que (probablemente) otros personajes o el mundo de la obra serían afectados por esa respuesta, y habría que modificar también sus

reacciones, y a su vez las consecuencias de estas reacciones y así infinitamente hasta la conclusión. Lo que llevaría la obra por un desarrollo distinto al que hizo el autor, es decir, el resultado sería una obra distinta, pues la selección de estímulos en sus respectivas intensidades, como antes mencioné, está organizada en función de la necesidad de comunicar un tema, pues (como ocurre con la palabra) la necesidad expresiva no existe por sí misma sino en función de querer compartir o expresar “algo”, que en el caso de la literatura se extiende más allá del terreno del razonamiento o de la información: se trata de una experiencia compleja que el autor pretende compartir con el público. La consecuencia de que una traducción mantuviera tanto las acciones como su intensidad respecto a la obra original sería que el tema de la obra y de la traducción serían el mismo y concluirían emotivamente en el mismo punto.

El autor ejerce su criterio al seleccionar el contenido y desde qué perspectiva abordarlo: es imposible que al escribir un autor sea por completo objetivo, pues para generar emotividad en el público, el impulso tuvo que afectarlo antes y el autor estructurarlo de tal manera que conmueva también al público. La claridad en la acción y su consecuencia en el universo de la obra refleja la postura del autor respecto a dicha acción. Esto porque a diferencia de lo que ocurre dentro de la denominada cotidianidad (es decir, fuera de la escena o del espacio teatral) aquello que ocurre en la ficción dentro de un escenario *representa*.

Vemos a una persona que representa a otra persona, vemos objetos que representan objetos distintos (una escoba que representa un caballo, un cubo que representa una mesa de centro) u objetos que representan objetos semejantes que, sin embargo, no son el mismo objeto; así se plantea que la obra no ocurre en el tiempo y lugar

de la escenificación, sino en uno ficcional.<sup>16</sup> Aquellos casos en los que lo planteado no es un espacio o tiempo de ficción se tratan de espectáculos no-teatrales, y en éstos la representación ocurre de manera distinta; en el circo los caballos son caballos y los siete metros sobre los cuales están suspendidos los trapecios son reales por completo, en el stand-up y los performances los actores no están planteando ficciones, sino *presentando*, no necesariamente representando. Como en el caso de los objetos, en la escena las acciones son acciones que representan otras: se lleva a cabo una serie de acciones que representan una traición, o un golpe, o una guerra y de la misma manera que con los objetos, es posible hornear pan en vivo si el texto se presta a ello en lugar de solo simular su preparación, sin que por ello el pan deje de representar pan y al pasar por alto una multiplicidad de dificultades éticas, prácticas, técnicas y legales, también se podría “presentar” el asesinato de la actriz que haga a Desdémona en *Otelo* a la vez que lo que se “representa” es la muerte de Desdémona, sin embargo, tanto la muerte real de la actriz como una muerte simulada, en escena significarían lo mismo y de estar bien caracterizadas deberían conmovir al público de manera semejante en tanto se mantenga la emotividad y sea claro lo que se representa.

Si lo que se pretende generar es experiencia, la primera condición necesaria en el receptor es la consciencia; es decir, para generar experiencia se necesita la capacidad de distinguir, valorar y asimilar los diversos elementos dentro de un fenómeno o vivencia, así como la relaciones que puedan mantener entre ellos y con el entorno, en este caso, del lector, y aquí se habla del entorno del lector, no del entorno del autor, dado que para recibir la experiencia (y más importante, el tema) debe haber no sólo referentes comunes entre quien lee y quien escribe, sino que en el mejor de los casos, estos referentes no sean solo compartidos a nivel intelectual o anecdótico, sino que en ambos casos debe haber una

---

<sup>16</sup> Aristóteles, *Poética*. p. 134. Respecto a las formas de mimesis.

vinculación emotiva o, llamémosle “vital” con estos referentes, pues de no haberla, la situación que se plantea será comprensible para el lector, pero difícilmente logrará la conmoción emotiva que está planteada originalmente en el texto, razón por la cual resultan mucho más emotiva y tonalmente efectivas las obras literarias que apelan a aquellas situaciones por las que pasamos la totalidad, o si no, al menos la mayor parte de los seres humanos: el amor, la búsqueda del lugar que ocupamos en el mundo, el duelo, la rabia, la inconformidad, la espera... y la lista podría continuarse de manera prácticamente indefinida, pues como miembros de la misma especie y pese a todas las diferencias que tenemos entre nosotros y las múltiples formas que hemos encontrado no sólo de vivir, sino de ver la vida, en realidad tenemos una vasta área común, ya que finalmente (al menos en lo que a biología respecta) todos tenemos la misma naturaleza esencial y las mismas necesidades fundamentales, que nos llevan a búsquedas que después de todo no difieren tanto entre sí.

La selección, síntesis y estructuración de todos los autores ya responde a esta naturaleza, pues pese a aportar su visión particular y hacer la selección de los elementos de su realidad que prefieren, cuentan prácticamente con los mismos medios para percibir el entorno que poseen la mayor parte de las personas: la combinación entre los sentidos que el autor tenga o afirme tener –la comunidad artística cuenta con algunos miembros “muy particulares”, que aseguran tener uno o más de los 5 sentidos regulares– y estos trabajan junto con la psique, combinación de razón, instinto y emotividad, para generar en nosotros una reacción o valoración que tiene como base nuestra experiencia previa.

No necesariamente un autor entiende por completo el motivo de su selección, sin embargo, en el resultado final podría apreciarse alguna forma de “unidad”, o coherencia interna: hay un criterio al generar cada obra literaria que determina que todas las partes de aquello que se está escribiendo deben tener relación las unas con las otras, así como un orden, expresado en el caso de la literatura y el teatro en forma de un principio y un final,

que de modificarse, cambiarían también las posibles lecturas que pudieran hacerse de la obra. Un ejemplo de esto es *Rayuela*, de Julio Cortázar, cuyo sentido cambia según la forma de leerla que se elija: en este caso, la forma de interpretarla sería distinguir que se trata de un libro que contiene dos novelas “pensadas”, cada una con su propia unidad temática y tonal –más las que el lector guste encontrar– y no, que se trata de una sola novela.

En el caso de que no hubiera relación entre las partes de un texto, cada una de éstas apuntaría hacia una dirección distinta y éste parecería errático o generaría en el público dificultad para interpretarlo, o lo que es lo mismo, facilidad para malinterpretarlo: quien pretende transmitir algo y transmite otra cosa, fracasa. Si es verdad que la necesidad expresiva no existe por sí misma, sino con la finalidad de generar una modificación determinada en el lector, por lo que en la escritura no daría lo mismo expresar una cosa que otra distinta. Además, conforme a lo ya planteado, un texto así (a falta de un término mejor) que tuviera la particularidad de no tener una intención, no podría ser analizado (y por lo mismo tampoco traducido) conforme a la metodología aquí propuesta, ya que no puede ser calificado siquiera como acto de habla, pese a estar codificado conforme a un lenguaje.

Una de las cuestiones principales a la hora de analizar la intención en los textos dramáticos (y en algunos textos literarios) es que cada diálogo corresponde a un acto de habla determinado, en específico, es la manifestación de la relación de un personaje ficticio con su deseo y cómo media entre éste y su entorno. Además de ésta está la mirada del autor, fundamental y notoriamente distinta a la del personaje en tanto que el autor no está inmerso en la situación sino que puede apreciarla desde múltiples perspectivas fuera de la primera persona, pues a estas alturas es gratuito aclarar que tanto el personaje y su situación son ficticios, en contraposición con el autor, cuya acción (generar estímulos mediante una obra de teatro) tiene como propósito afectar al lector, y no al mundo ficticio

que creó, al mostrar las acciones de los personajes y sus consecuencias en la situación que plantea. De tomar en cuenta que la intención del autor y la del personaje no son la misma se puede concluir que una se encuentra subordinada a la otra: la intención del personaje (con su posterior acción) es uno de los elementos con los que cuenta el autor para lograr su objetivo.

Habrán casos en los cuales el autor cuente con un objetivo concreto, pero el objeto terminado, la obra, no logre dicho objetivo porque la capacidad expresiva del autor no se encuentre a la altura de su necesidad; es decir, la obra sufre de fallas técnicas que impiden que modifique al lector de forma efectiva. Por la naturaleza de la lectura se puede partir de que todo aquel que lee lo hace con la intención de recibir los estímulos que el autor plantea, de la misma manera que el espectador va al teatro porque tiene la voluntad de entender y disfrutar lo que se representa en la escena, pues al menos hasta la fecha ni siquiera los directores más transgresores han sometido a su público a Tratamiento Ludovico.<sup>17</sup> Así, si el público cuenta con la disposición de recibir y compartir los referentes que contiene la obra (o en el peor de los casos, si no los comparte los comprende) lo único que podría impedirle recibir el contenido completo, temático y emotivo, sería una falla en el vehículo de dicho contenido, es decir, se trata de una falla técnica porque el problema de comprensión recae en que el autor eligió medios inefectivos para generar la modificación que quería lograr en el público.

En el caso de la literatura, la técnica se relaciona con el uso de la palabra escrita y lo que se hace con ésta, pues cabe mencionar que la palabra representa cosas distintas en las diversas manifestaciones literarias: en el ensayo, la palabra representa argumentos y conceptos; en la narrativa representa descripción, mientras que el drama se distingue

---

<sup>17</sup>Burgues, Anthony. *La Naranja Mecánica*. p. 49.

porque en él la palabra representa acción, volviéndola mucho menos próxima a la literatura que al acto de habla, pese a que conserva muchas características literarias, como la estética, la síntesis, el estilo y la unidad temática.

En el teatro, la palabra no es más que la herramienta con la que cuenta el personaje para mediar entre su realidad ficticia y su deseo, consecuencia de una serie compleja de acciones que juntas manifiestan el carácter de cada personaje, y que en conjunto con su entorno generan el mundo de la obra. Esto quiere decir que la dramaturgia representa una serie de acciones y procesos humanos, algunos complejos y profundos, que quedan representados sintéticamente en el código del lenguaje; cabe entonces hacer la distinción entre la síntesis del objeto y el objeto, así como entre el objeto y su representación, pues finalmente aquello que distingue la dramaturgia de la narrativa es que está concebida para alcanzar su forma final en escena y no en la página.

Pese a ser una diferencia evidente, no han faltado teóricos como Sanchis Sinisterra quienes afirman que distinguir la narrativa de la dramaturgia es infinitamente más complicado de lo que es en realidad<sup>18</sup>: la dramaturgia, en tanto escrita, puede ser leída lo mismo que verse representada. El formato dramático, en cambio, tiene como unidad la acción (drama es movimiento, acción se entiende, conforme a la definición de la RAE, como un movimiento por lo regular con una dirección y sentido) lo que lo distingue del formato dialogado, cuya unidad es el diálogo, valga la redundancia. Otra diferencia fundamental es que la denominación “dramaturgia” implica la sugerencia de una escenificación: planteamiento en presente, espacio concreto y sujeción a ciertas normas de verosimilitud y susceptibilidad de ser puesta en escena. Escribir una obra de teatro para no-representarse, o que estuviera constituida de tal manera que resultara placentera, hermosa y efectiva

---

<sup>18</sup> Sanchis Sinisterra, José. *Dramaturgia de textos narrativos*, pp. 6-22.

emotivamente al leerse, pero no al representarse (es decir, que alcanzara su plenitud en lectura y no en la escenificación) la volvería narrativa con estructura dialogada y no dramaturgia, o en su defecto un texto que por cuestiones técnicas no funcionaría como dramaturgia.

Esta distinción viene a cuento aunque es posible representar textos narrativos en escena, pues éstos cuentan con valores técnicos distintos a los necesarios para montarse (ritmo, intensidad y unidad de acción): más importante, al representar un texto dramático, si está técnicamente bien hecho, éste gana efectividad temática (conmueve al espectador), estética y emotiva sobre el texto leído, mientras que de representar escénicamente un texto narrativo, éste generalmente pierde parte de su potencia poética y resulta menos sugestivo de lo que sería al experimentarlo mediante su lectura. Esto se debe a que, tal como se mencionó previamente, son medios distintos que no trabajan con los mismos elementos: la dramaturgia está escrita en función de la representación de acciones y sus consecuencias dentro de una circunstancia, vaya, que la materia prima es la acción y no la palabra escrita u oral, es por ello que puede haber teatro sin palabras, pero no teatro con palabra, pero sin acción (más cercano a un discurso, una declamación, un debate o una conferencia y menos al formato dramático) además, a diferencia de la narrativa en cualquiera de sus formas, en el drama la situación y las acciones no están filtradas por la subjetividad de los personajes y tampoco por la de un narrador, sino que éstas se encuentran expuestas de manera no mediada para que sea el público quien las reciba de forma directa.

El dramaturgo, entonces, no muestra abiertamente su voz o perspectiva, sino que se manifiesta en el tono. Si un dramaturgo escribiera desde la perspectiva de uno de sus personajes y no desde la acción de éste sería mucho menos claro, pues la relación entre la acción y sus consecuencias se encontraría mucho más mediado que en la muestra directa de la acción y sus consecuencias al público. El autor de narrativa en cambio requiere de



una técnica distinta, pues además de su propia selección, síntesis y estructuración, necesita construir la voz de un narrador (sea o no personaje) que, a su vez, muestra al lector la historia a través de su propia perspectiva de la realidad.

Además, también difiere de la narrativa en que, en tanto la dramaturgia es una síntesis y no un objeto completo, por más detalles que dé un dramaturgo, siempre va a ser necesario completar lo escrito al escenificarlo: el actor completa el objeto (la obra) al poner ante el público un cuerpo que tiene no sólo las características necesarias para representar al personaje, sino también otras (contingentes) que si bien existen y están en escena, no entran en juego a lo largo de la obra o no tienen relevancia dentro del conflicto principal, lo cual posibilita que más de un actor pueda representar al mismo personaje, lo que permite al director un margen de libertad de variable amplitud, pues por mayor que sea el detalle que provea el dramaturgo al escribir y aún si cada director se apegara religiosamente a estas indicaciones, sería imposible hacer dos montajes iguales.

Para llegar a la escena, la acción ya fue filtrada y sintetizada por el autor y la manera en la que los personajes valoran la situación y acciones de la obra no se manifestará en sus ideas, sino en sus reacciones ante éstas. En otras palabras, en una obra de teatro, aunque el público pueda oír (mediante grabaciones o monólogos) qué es lo que el personaje está pensando, en el teatro lo relevante sería no el cambio de idea de los personajes, sino los cambios de decisión o de comportamiento que ese cambio tiene como consecuencia, pues sería muy confuso ver a un personaje realizando las mismas acciones si piensa distinto, ya que incluso en las obras como *Tío Vania* y *El Jardín de los cerezos* de Chejov, *Viaje de un Largo día hacia la noche* de O'Neill, y *El tiempo y los Conway* de JB Priestley que tienen una estructura, llamémosle "circular", los personajes continúan haciendo las mismas cosas pero no de la misma manera que al principio de la obra, es decir, sí hay un cambio interno en los personajes que repercute en su accionar.

“Drama” significa “acción”, y aunque varíen las definiciones de “acción”, el factor común entre éstas es el “movimiento” y en el caso del teatro lo que vemos es el desarrollo de un movimiento intencionado hasta llegar a su consecuencia. “Movimiento intencionado” consta de dos condiciones, la primera es movimiento, es decir, cambio en un periodo determinado de tiempo, después, la cuestión de “intencionado”, es decir, que debe haber una voluntad u objetivo detrás de este movimiento. La manera más sencilla en la que puedo resumirlo es “alguien desea algo, las acciones que llevará a cabo en expectativa de conseguirlo y el resultado de dichas acciones para con su objetivo.”

De tal manera que a partir de esta síntesis surgen más condiciones: primero, que el deseo implica una carencia (ya sea real o percibida) que el personaje quiere solucionar, manifiesta “quién es” dentro de la obra por medio del deseo que tiene y las acciones que realiza con la intención de cumplirlo (llamado *carácter* dentro de la teoría del drama<sup>19</sup>) y después, el factor de incertidumbre: que haya posibilidades tanto de que se cumpla como de que no se cumpla, aquellos factores que podrían evitar que se cumpliera el objetivo del personaje se denominan obstáculos, si existen obstáculos oponiéndose a que el personaje consiga lo que quiere, esto quiere decir que en el universo de la obra no todo lo concerniente a conseguir o no su objetivo está dentro del control del personaje, pues concluyo que si todo estuviera dentro de su control y de verdad quisiera la cosa, mejor sería eliminar cualquier posibilidad de fallar, no crearla. Aquello que está en el universo de la obra (es ficticio) y fuera del control del (también ficticio) personaje, que se podría denominar, para fines de esta tesis, “circunstancia de ficción”, o “circunstancia del personaje”.

Entonces la acción dramática consta (en síntesis) de los siguientes elementos<sup>20</sup>:  
Una circunstancia inicial en la que un personaje o personajes se encuentran inmersos, un

---

<sup>19</sup> Negrin, E & Reyes, F. *Los frutos de Luisa Josefina Hernández*, pp. 183-199.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 73.

personaje o personaje que pretende lograr algo por medio de una acción y las consecuencias de dicha acción dentro de la circunstancia.

Hablar de *carácter* dentro del drama es referirse a la manera en la cual los personajes se enfrentan a sus circunstancias; aún en las mismas circunstancias dos personas no desean la misma cosa ni resuelven el mismo problema de la misma manera, y son estas diferencias al ser y al hacer lo que determina quiénes son los personajes dentro de la obra. Luego, carácter es el espectro de posibilidades de acción y recursos con los que cuentan los personajes para enfrentarse a su medio, además abarca no sólo la acción sino el modo en el que se realiza. Esto significa que si la acción en la circunstancia es el motor del drama, entonces el tránsito de lo escrito a la acción sólo puede llevarse a cabo a través de la representación de la acción, y no sólo por medio de su sola mención, que es esencialmente lo que hace la narrativa: la descripción de la acción, la situación y el entorno o en ocasiones de los personajes o de lo que sienten, mientras que en la escena todo eso queda sintetizado visualmente o puede ser comprendido por otros medios: no es necesario describir lo que el público está viendo, así como no es necesario para el público ver lo ya mencionado o explicar cómo ocurrían las acciones, claro, a menos que con esto se abone algo a la obra y no sólo funcione como información, pues algo de lo más relevante dentro del teatro es que la acción dramática tiene lugar en presente. Esto no significa, como lo han interpretado algunos lectores de Aristóteles, que lo ocurrido antes del tiempo de la escena sea irrelevante para la trama, pues es absurdo pensar que existen consecuencias in-causadas; se trata de abarcar un movimiento desde el deseo que lo originó hasta sus consecuencias, aunque la totalidad no se muestre explícitamente en la obra. Para hacer esto, no basta ver las palabras que el dramaturgo colocó en la página y buscar en el nuevo idioma otras que transmitan la misma idea, ya que, en el teatro el peso de la palabra no yace en su significado, sino en la acción que realiza el personaje mediante ella y las

consecuencias que esta acción tienen en su contexto. Es decir, es necesario cuestionarse de qué acción se trata, así como qué consecuencias tuvo para el personaje, de tal manera que al traducir se tome en cuenta no el significado literal de las palabras sino la naturaleza del estímulo que genera en el resto de los personajes y en el público de tal forma que emotivamente se logre el mismo resultado.

Para saber qué acción fue la que llevó a cabo el personaje lo que hay que observar es el efecto de ésta, en primera instancia esto evitará que la respuesta que reciba quede fuera de tono o bien, que resulte desproporcionada a los espectadores. Generalmente los directores llevan a cabo este proceso durante el trabajo de mesa, consiste en hacer un análisis del texto abstrayendo los verbos implícitos de cada diálogo hasta descubrir el tema general de la obra. A partir de varias definiciones de “tema” he llegado a una propia, que probablemente no será definitiva pero sí funcional en términos de explicar qué es lo que entiendo por esa palabra. Dentro de esta tesis, “el tema” es “la valoración de la acción completa de los personajes por medio de su consecuencia”: esto no sólo sirve para tener clara la entonación y emotividad con la que los actores deberán decir el texto, sino que construye la estructura particular de la trama, cuyos principios fundamentales son siempre los mismos: Cada uno de los personajes realiza una serie de acciones para alcanzar cada cual una meta, tanto la meta como las acciones para conseguirla se encuentran determinadas por el carácter, lo que implica que la línea de cada personaje será distinta aunque las acciones difieran solo en la actitud con la que se realizan, de tal manera que el público no vea sólo repetición, sino la riqueza de posibilidades para actuar que existe en la realidad, más aún cuando el universo ficticio de la obra ofrece posibilidades que la realidad no, tales como magia, o superpoderes, ayuda de seres fantásticos o viajes en el tiempo. Esas acciones al ocurrir en un universo ficticio tienen consecuencias que exhiben el funcionamiento de las leyes de dicho universo (sean las que sean), lo que resulta en una

cadena de acciones y reacciones que se afectan las unas a las otras y que al sumarse con las condiciones presentes en la circunstancia inicial determinada y las leyes que rigen esa ficción dan como resultado la conclusión de cada una de las líneas dramáticas de los personajes conforme a su meta, es decir, el punto al cual sus acciones los llevaron con respecto a donde querían llegar.

Otro factor para tener en cuenta es que el autor valora la acción en el contexto de la realidad de la obra, de tal forma que no es lo mismo plantear un golpe en una película del género melodrama que se conoce popularmente como “drama” que plantear un golpe dentro del universo de los *Animaniacs*: la misma acción que podría ser, por ejemplo, que un chico mayor golpee a su hermano pequeño se valora de dos maneras distintas, mientras que en la mencionada película esto luciría “brutal”, “cruel” o “injusto”, en la caricatura causaría mucha risa: sería “divertido”, “gracioso”, hasta podría parecer justo el golpe y en lugar de compadecernos (o en muchos casos sentir lástima) de su dolor, lo disfrutaríamos mucho. Esto no depende, como suele pensarse, de la “inmoralidad” o la “insensibilidad” del espectador al dolor ajeno, ni a la “degeneración social”, sino a la manera en la que se está tratando la acción, el nombre técnico de este tratamiento dentro de la teoría dramática es *tono*<sup>21</sup>.

Entre otras cosas, la respuesta al tono por parte del espectador está en función de la distancia y la identificación que el autor permite que sienta con los personajes: entre más consiga que el público empatice con sus personajes, menos gracioso le va a resultar que le ocurran cosas poco afortunadas, sin embargo, si consigue que el público identifique en sus personajes vicios que tiene la gente a su alrededor (más aún, si estos vicios ajenos le han causado inconvenientes a dicho espectador), es mucho más probable que encuentre

---

<sup>21</sup> *Ibidem*. p. 81.

divertido el escarnio a esos vicios, pues hallará en la obra no nada más la oportunidad de reírse de lo que desearía que le ocurriera a la peste intratable con la que se encuentra forzado a convivir, sino que logrará incluso cierto grado de desquite con respecto a la agresividad que siente hacia dicho prójimo. Esta situación se invierte en los casos en que por causa de la identificación con los vicios de los que se burla la obra, algunas personas en el público se sienten exhibidas por el escarnio del personaje de comedia, provocando la reacción por muchos conocida: el espectador deja el teatro sintiéndose profundamente agredido y ofendido, esto se potencia si el resto del público reaccionó de la forma en la que el autor tenía previsto y se burló del personaje vicioso.

La manera más efectiva para generar empatía por parte del público es mostrar cómo el personaje lidia con dificultades vitales que ellos mismos enfrentan o reconocen, otra es mostrarlo en un ámbito en el que sea exitoso, respetado o en el cual pueda hacer gala de sus virtudes, mostrarlo amable y generoso, inteligente o que demuestre amor, cariño o cuidado por otros, pues éstas son características que las personas reconocemos como valiosas y que nos gusta asociar con nosotros mismos, o bien, con personas a las que queremos entrañablemente. A partir del retrato de virtudes y defectos de carácter se construye la complejidad emotiva y de carácter del personaje, pero para funcionar de manera dramática (es decir *dialécticamente*) es necesario que el público se genere un juicio inicial acerca del personaje, una primera faceta antes de introducir una cara nueva del personaje que modifique este primer juicio. Algunos grandes ejemplos de este mecanismo son: el retrato del carácter de Blanche du Bois a lo largo de toda la obra de *Un Tranvía llamado Deseo*, Willy Loman, en *La muerte de un viajante* y este mismo mecanismo se encuentra presente incluso en obras tan viejas como *Edipo Rey*, que empieza con un hombre que ha sido premiado por su inteligencia con la corona de un reino y termina con el

descubrimiento de que ese mismo hombre fue capaz de matar, de usurpar y de dejarse llevar por su cólera y soberbia hasta ser destruido por ellas.

¿Pero cuáles son las acciones que llevan a cabo estos personajes? La idea es hacer este análisis conforme a lo que el espectador puede observar y deducir que está ocurriendo en escena, no conforme a lo que los personajes creen que ocurre. Si un personaje comete un error al valorar una situación y nosotros analizamos la situación conforme a ese mismo error, no estamos viendo la obra en forma no-mediada, sino a través de la subjetividad de ese personaje. Un ejemplo de este tipo de “falla de valoración” en la que analizar conforme al error sería mal entender la obra, ocurre al principio de *Todos eran mis hijos*, en la escena en que Joe Keller cree que está ayudando a Kate a sacar la basura, cuando en realidad está tirando las verduras de su esposa, en el que es posiblemente el error de apreciación más inocuo dentro del teatro de Miller:

KELLER. — Sí. Ya lo veo. (LA MADRE aparece en el pórtico. Es una mujer que ha cumplido ya los cincuenta, una mujer que se deja llevar por sus inspiraciones y con una enorme capacidad de cariño.)

LA MADRE. — ¿Joe?

CHRIS (acercándose al pórtico). — Buenos días, mamá.

LA MADRE (indicando la casa tras ella. A KELLER). — ¿Retiraste una bolsa del fregadero?

KELLER. — Sí, la puse en la caja de la basura.

LA MADRE. — Bien, sácala de la caja. Son mis patatas. (CHRIS se echa a reír y se aleja sendero arriba.)

KELLER (riéndose). — Creí que era basura.

LA MADRE. — ¿Quieres hacerme un favor, Joe? No ayudes.

KELLER. — Bueno, da esas patatas por perdidas. Corro con el gasto.

LA MADRE. — Minnie fregoteó anoche esa caja con agua hirviendo. Está más limpia que tus dientes.

KELLER. — No puedo comprender por qué, después de cuarenta años de trabajo y de tener finalmente una criada, tengo que sacar la basura.

LA MADRE. — Si se te metiera en la cabeza la idea de que no todas las bolsas que hay en la cocina están llenas de basura, no tirarías así mis verduras. La última vez fueron las cebollas. (Entra CHRIS y entrega la bolsa a su madre.)

KELLER. — No me gusta que haya basura en la casa.

LA MADRE. — Entonces no comas. (Se va a la cocina con la bolsa.)

CHRIS. — Ya te han arreglado las cuentas por hoy.

KELLER. — Sí, vuelvo a ser el último mono. No sé; pero yo solía pensar que, cuando volviera a tener dinero, tendría una criada y mi mujer descansaría. Ahora, tengo dinero y tengo una criada, pero mi mujer trabaja para que la criada descanse. (Se sienta en una silla. LA MADRE sale con las últimas palabras. Trae una olla con porotos.)

LA MADRE. — Hoy es tu día de asueto. ¿Qué andas farfullando?

CHRIS (a su madre). — ¿Ha terminado Annie su desayuno?

LA MADRE (mirando con preocupación al patio). — Saldrá en seguida. (Se desplaza.) El viento ha hecho de las suyas esta noche. (Mirando al árbol.) Cúmplase tu voluntad, Señor.<sup>22</sup>

Como ocurre con los seres humanos, los personajes de teatro son incapaces de valorar las consecuencias completas de sus acciones en todo momento, pues hasta las personas más inteligentes y centradas (como Chona en *Fermento y Sueño*)<sup>23</sup>, los hombres más íntegros y prudentes (Jhon Proctor, en *El Crisol*)<sup>24</sup> tienen momentos de pasión o de debilidad, o han decidido ser fieles a ideas o defender sus principios o puntos de vista por encima de su integridad (Gregorio Berle, en *El Pato Salvaje*)<sup>25</sup> puesto que no están valorando su realidad conforme a lo que efectivamente ocurre, sino de manera mediada o

<sup>22</sup> Arthur Miller, *Todos eran mis hijos*, pp. 7-8.

<sup>23</sup> Luisa Josefina Hernández, parte de la saga Los Grandes Muertos.

<sup>24</sup> Arthur Miller.

<sup>25</sup> Henrik Ibsen.



*mediata*. En estos casos los intermediarios son sus ideas de lo que debería ser el mundo o su desconocimiento de la forma en la que funcionan sus semejantes o su entorno. La cuestión es que muchas veces las personas defendemos a ultranza posturas y principios por motivos muchísimo menos “racionales” de lo que generalmente aceptamos; mezcla de crianza, circunstancias, experiencias y afinidades personales, en ocasiones incluso movidos por la llana admiración hacia otros que tienen cierta idea o representan para nosotros cualidades valiosas. De otra manera, no habría fanatismo o personas que defendieran falacias, ideas equívocas o sólo probadamente falsas. Esta posibilidad de aceptar ideas por su emotividad es uno de los motivos por los cuales oradores como Eva Perón o Adolfo Hitler en realidad no necesitaban discursos de lógica aplastante o llenos de sabiduría y sentido común para ser seguidos por las multitudes: para lograrlo fue necesario mucho *Ethos*<sup>26</sup> para darse a admirar, mucho *Pathos*<sup>27</sup> para conmover y que el prójimo sepa hacia dónde ir y sólo *Logos*<sup>28</sup> suficiente para no quedar como tarado.

Después de todo aceptar que alguien, entrañablemente admirado, miente (o se equivoca) puede con facilidad, dejar muy mal parado a cualquiera, para consigo mismo, dada la tendencia que tenemos algunos de asumir que las personas que admiramos están muy por encima de nuestra propia condición de humanos falibles y mundanos. Es sin embargo esta misma tendencia que resulta en una receta infalible para la decepción, rabia y rencor hacia la figura una vez admirada, como muchos maestros y políticos truchos por algún escándalo pueden constatar.

En la misma obra *Todos eran mis hijos*, encontramos en Cris Keller un ejemplo de quien defiende a ultranza la integridad moral del hombre que más admira, en este caso su

---

<sup>26</sup> Aristoteles. *La retórica*, pp. 37-39.

<sup>27</sup> *Idem*.

<sup>28</sup> *Idem*.

padre, aunque esto signifique tener que convencerse a sí mismo de algo sumamente improbable incluso dentro del mismo carácter de Joe Keller.

ANN (rápidamente, para prevenir una explosión). — Siéntate, George. No te enfades y dime qué te pasa. (GEORGE se deja sentar por su hermana, mirándola.) ¿Qué ha sucedido? Me besaste cariñosamente cuando me despedí y ahora...

GEORGE (sin aliento). — Mi vida ha quedado completamente trastornada desde entonces. No pude ir al trabajo cuando te fuiste. Sentía la necesidad de ir a ver a papá y decirle que te ibas a casar. Creía que era monstruoso no decírselo. Te quiso siempre tanto... (Pausa.) Annie... Hemos hecho algo terrible. No se nos puede perdonar jamás. Ni siquiera le enviamos una tarjeta de Navidad. ¡Y yo no le vi una sola vez desde que volví de la guerra! Annie, tú no sabes lo que se ha hecho con ese hombre. Tú no sabes lo que sucedió.

ANN (asustada). — Claro que lo sé.

GEORGE. — No lo sabes, porque, si lo supieras, no estarías aquí. Papá fue a trabajar aquel día. El capataz de noche se le acercó y le mostró las culatas de los cilindros... Salían del proceso con defectos. Había algo que no funcionaba en el proceso de fabricación. Papá fue derechamente al teléfono y llamó aquí; le dijo a Joe que fuera a la fábrica en seguida. Pero pasó la mañana y Joe no se dignó aparecer. Papá llamó de nuevo. Para entonces había cien culatas defectuosas. El ejército pedía insistentemente el material y papá no tenía nada para entregar. Y Joe le dijo... por teléfono... que soldara, que tapara las grietas como pudiera y entregara las culatas.

CHRIS. — ¿Has terminado?

GEORGE (dirigiéndose con furia a CHRIS). — ¡No he terminado! (De nuevo a ANN.) Papá estaba asustado. Quería que Joe estuviera allí, si había que hacer aquello. Pero Joe no podía ir a la fábrica... Estaba enfermo. ¡Enfermo! Repentinamente, estaba con gripe. ¡Una gripe repentina! Pero prometió aceptar la responsabilidad. ¿Comprendes lo que estoy diciendo? ¡No hay responsabilidad por teléfono! Ante un tribunal, se puede negar siempre una conversación telefónica y es eso exactamente lo que hizo Joe. En primera instancia, comprendieron que había mentido, pero, en la apelación, creyeron esa indecorosa mentira y, ahora, Joe es un personaje y tu padre es un desecho. (Se levanta.) Dime ahora qué piensas hacer. ¿Comer en su mesa, dormir en su cama? Contéstame. ¿Qué vas a hacer?

CHRIS. — Y tú, ¿qué vas a hacer, George?

GEORGE. — Ha sido demasiado listo. No puedo probar una conversación telefónica.

CHRIS. — Entonces, ¿cómo te atreves a venir con esa inmundicia?

ANN. — George, el tribunal...

GEORGE. — ¡El tribunal no conocía a tu padre! Pero tú le conoces. Tú sabes en el fondo de tu corazón que fue Joe quien lo hizo.

CHRIS (sacudiendo a GEORGE). — ¡Baja la voz o te saco de aquí de mala manera!

GEORGE. — Tú lo sabes, Annie, tú lo sabes...

CHRIS (a ANN). ¡Sácalo de aquí, Ann! ¡Sácalo de aquí!

ANN. — Sé todo lo que has dicho, George. Papá lo dijo en el juicio y el tribunal...

GEORGE (casi gritando). — ¡El tribunal no le conocía, Annie!

ANN. — ¡Sss...! Pero tú sabes que papá es capaz de decir cualquier cosa. Tú sabes qué rápidamente idea una mentira.

GEORGE (volviéndose hacia CHRIS, deliberadamente). — Voy a preguntarte una cosa y vas a mirarme a los ojos cuando me contestes.

CHRIS. — Te miraré a los ojos.

GEORGE. — Tú conoces a tu padre...

CHRIS. — Le conozco muy bien.

GEORGE. — ¿Es un patrón como para permitir que ciento veintinueve culatas de cilindro sean reparadas y entregadas sin estar él delante?

CHRIS. — Es un patrón así.

GEORGE. — Y ése, ¿es el mismo Joe Keller que nunca abandonaba el taller sin cerciorarse de que todas las luces estaban apagadas?

CHRIS (con creciente enfado). — El mismo Joe Keller.

GEORGE. — ¿El mismo hombre que sabe cuántos minutos al día pasan sus obreros en el retrete?

CHRIS. — El mismo hombre.

GEORGE. — Y mi padre, aquel ratoncito tímido que jamás se compraba una camisa sin tener a alguien al lado, ¿pudo atreverse a hacer una cosa así por su cuenta?

CHRIS. — Sí, señor, por su cuenta. Y, como es un ratoncito tímido, es capaz de hacer otra cosa: echar la culpa a otro, porque no tiene coraje para aceptar sus propias responsabilidades. Lo intentó ante el tribunal y la cosa le salió mal. Pero contigo le sale bien.

GEORGE. — ¡Chris, te estás mintiendo a ti mismo!

ANN (muy impresionada). — ¡No hables así!

CHRIS (se sienta frente a GEORGE). — Dime, George, ¿qué ha sucedido? Las constancias del tribunal fueron suficientes para ti todos estos años. ¿Por qué no lo son ahora? ¿Por qué creíste todos estos años?

GEORGE (después de una breve pausa). — Porque tú lo creías... Ésa es la verdad, Chris. Lo creí todo, porque veía que tú lo creías. Pero hoy oí la historia de su propia boca. Y es una historia muy diferente. Todo aquel que le conozca y conozca a tu padre, creerá lo que dice. Tu padre se apoderó de cuanto teníamos. Eso no tiene remedio. Pero Annie es una partida de la que no se apoderará. (Se vuelve hacia ANN.) Recoge tus cosas. Cuanto tienen está manchado de sangre. No eres una mujer capaz de vivir así. Recoge tus cosas.

CHRIS. — Ann..., tú no puedes creer eso, ¿verdad?

ANN (acercándose a CHRIS). — Tú sabes que no es verdad, ¿no?

GEORGE. — ¿Qué otra cosa puede decirte? ¡Es su padre! (A CHRIS.) ¡Nada de esto ha pasado siquiera por tu cabeza!

CHRIS. — Sí, ha pasado por mi cabeza. ¡Cualquier cosa puede pasar por la cabeza!

GEORGE. — ¡Lo sabe, Annie! ¡Lo sabe!

CHRIS. — ¡La Voz de Dios!

GEORGE. — Entonces, ¿por qué tu nombre no figura en la firma? ¡Explica eso a Annie!

CHRIS. — ¿Qué tiene eso que ver...?

GEORGE. — Annie, ¿por qué su nombre no figura en la firma?

CHRIS. — Claro, aunque yo no sea dueño de nada.

GEORGE. — ¿Qué bromas son ésas? ¿A quién irá todo cuando él muera? (A ANN.) Abre los ojos, pues conoces a los dos. ¿No es la primera cosa que harían, queriéndose como se quieren? J. O. Keller e Hijo... (Pausa. ANN pasa su mirada de GEORGE a CHRIS.) Voy a aclararlo. ¿Quieres aclararlo o tienes miedo de hacerlo?

CHRIS. — ¿Qué quieres decir?

GEORGE. — Déjame subir y hablar con tu padre. En diez minutos, tendrás la respuesta. ¿O es que tienes miedo de la respuesta?

CHRIS. — No tengo miedo de la respuesta, porque sé cuál es. Pero mi madre no está bien y no quiero peleas ahora.

GEORGE. — Déjame hablar con él.

CHRIS. — No quiero que inicies ahora una pelea.

GEORGE (a ANN). — ¡¡¡Qué más quieres!!! (Se oyen pasos en la casa.)<sup>29</sup>

Si para el público, que conoce a los Keller desde hace menos de dos horas, resulta inverosímil pensar que Joe, que goza de una salud excelente, hubiera podido enfermarse y pasar por alto el defecto de las culatas, tendría sentido suponer que Cris, que conoce a su padre prácticamente desde el día que nació –hace 32 años y meses, según el texto– debería encontrar este hecho 142,847 veces menos verosímil que el público (142,847 es el número de periodos de 2h que caben en 32 años o 143,232 si uno de los primeros tres años fue bisiesto, y se descuenta el periodo de dos horas del tiempo aproximado que el público lleva conociéndolo). Es decir que de haber sido observador y no dejarse influir por su amor a Joe, Cris hubiera tenido aún más tiempo y más elementos que el público para llegar a la conclusión de que dejarle toda la responsabilidad de la fábrica a su socio, el que tiene el carácter y la decisión de una papa hervida sin sazonar no parece una acción coherente con el carácter de

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 24-25.

su padre. Claro, siempre será más sencillo valorar de manera objetiva y clara una situación de la que no se forma parte y cuyas consecuencias no van a afectar la vida de quien la valora o a sus seres queridos.

En general es más fácil que alguien esté abierto a aceptar las fallas de un sistema de creencias cuando sus ideales no son los que están en entredicho. Esta distancia, la de ver por fuera los conflictos y sus resoluciones, permite al dramaturgo tener control sobre el grado de empatía que necesita causar en el público mediante la selección de vivencias y rasgos de carácter que va a mostrar de cada personaje, mientras que le permite al público una postura respecto a la escena, que, aunque no es fríamente racional, le permite apreciar el conflicto sin la presión que implica verse afectado por las consecuencias. Es esencialmente el mismo mecanismo de objetividad que hace a una persona capaz de ver con claridad la salida al problema de un buen amigo suyo y no saber qué hacer con los propios; una situación tan antigua que ya Sófocles la reconocía, y *Edipo Rey* es constancia de ello. En la obra, Edipo es nombrado rey gracias a su habilidad para resolver enigmas, sin embargo, no supo resolver el enigma que Apolo planteó para él en Cadmo, y su dificultad para ver la salida a sus propios problemas es tan grave que incluso su madre se da cuenta antes que él de su (muy) desafortunada situación mutua.

Para un traductor de teatro lo primero es tener claro cuál es la acción que realiza el personaje, de tal manera que, si la obra original está bien construida en su trama, ésta pueda mantener su coherencia al pasar a otro idioma. Lo segundo a tomar en cuenta, por obvias cuestiones técnicas elementales tanto de la traducción como del teatro (limpieza y economía de lenguaje, ritmo creciente, mantener la intensidad de reacción, uso de la palabra en función de la oralidad y naturalidad de emisión) es traducir tomando en cuenta aquello que el personaje quiere hacer,

independientemente de lo que finalmente hace: un ejemplo de esto es Yerma<sup>30</sup>, que quiere un hijo y se muere de ganas de embarazarse, pero con sus acciones solo consigue hacer sentir humilladísimo a su esposo Juan por no poder dárselo y después de mucho culparlo por su falta de hijos termina por matarlo.

La comunicación no es cosa fácil, al grado de que hay teóricos que tras años de estudiarla afirman que no existe: dicho en términos que usaría Lope de Vega si el célebre monólogo de Laurencia<sup>31</sup> hubiera sido sobre lenguaje y no sobre venganza “Esto por muchas razones, y sean las principales: [...] porque no es verdad que existan referentes universales/ pues los conocimientos no mediados por experiencia no son reales./ Aún si fuera para todos igual, semánticamente, el lenguaje, / (que no es el caso debido a variaciones culturales) / ocurre que, pese al área de consenso/ los hablantes de la lengua/ se relacionan con la palabra en su contexto/ y a través de su experiencia.”

Adicionalmente aun cuando dos personas usen la misma palabra, difícilmente estarían diciendo lo mismo pues hablan desde experiencias radicalmente distintas del mismo objeto, lo cual genera una serie de malos entendidos a la hora de comunicarse. Esto quiere decir que una persona podría no lograr una comunicación efectiva, ya sea por mal uso del código, por la mala interpretación del interlocutor, problemas inherentes al código, a la subjetividad humana o bien por todo lo anterior y debido a esto malograr su objetivo en términos de la modificación que esperaba lograr en el otro.

Es por eso que Jhon Searle<sup>32</sup> hace la distinción entre el acto locutivo, ilocutivo y perlocutivo: diferencia entre lo que una persona quiere decir, lo que dice y lo que el receptor entiende. Si para el estudio del lenguaje y la comunicación puede hacerse la distinción entre

---

<sup>30</sup> García Lorca, *Yerma*.

<sup>31</sup> Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, p. 87.

<sup>32</sup> Jhon Searle, *Actos de Habla*, p. 31.

estos tres actos, es decir que hay una diferencia entre lo que las personas dicen (acto locutivo o locutorio), lo que quieren conseguir al decirlo (acto ilocutivo o ilocutorio) y lo que dicho acto causa en el interlocutor (acto perlocutivo o perlocutorio), y que esos mismos elementos podrían reconocerse en el resto de los actos humanos. Con esto me refiero a que difícilmente una persona, por más consciente e ilustrada que sea logrará la coincidencia absoluta entre lo que quiere hacer, lo que piensa que está haciendo y lo que finalmente hace, de otra manera no habría modo de explicar desde los equívocos más cotidianos e inoocos como ponerle sal en vez de azúcar a la masa del pastel, hasta los trágicamente trascendentes, por ejemplo, encabezados tales como “Le amputaron la pierna equivocada a una paciente en Catamarca”<sup>33</sup>

Si la expectativa de perfecta coincidencia se encuentra más allá de las capacidades humanas y los personajes de ficción son escritos “a imagen y semejanza” de sus autores, se espera que éstos sean también de naturaleza imperfecta e incoincidente; un personaje que fuera perfecto, tuviera una visión siempre compleja y sabia de su situación, brújula moral inamovible y al que todo le saliera bien siempre tendría muy poco que ver con nosotros, y aún si esta persona fuera tan virtuosa como para además de todo esto generar empatía, serían estas mismas virtudes las que la harían naturalmente poco apta para el teatro, que para funcionar necesita del defecto, el vicio y el conflicto, pues éstos plantean la posibilidad de que el objetivo no sea alcanzado.

Otro obstáculo para una obra sobre personajes perfectos es la naturaleza del deseo como carencia, ergo su calidad de *defecto*: ¿qué podría desear el ser humano perfecto?, ¿desearía algo?, e igual de importante, ¿cómo podría un autor generar un planteamiento de conflicto para un personaje sin deseo y volverlo funcional en la escena?

---

<sup>33</sup> Crónica. *Horror: le amputaron la pierna equivocada en Catamarca*, pp. 1-2.



La indiferencia es muy anti-dramática, porque a todo el mundo le importa algo, así sea una frivolidad y si a alguien no le importa el conflicto, entonces no es un conflicto. Luego, no todo el mundo valora las cosas de la misma manera, aunque hay una especie de consenso general sobre qué situaciones son las más graves: la muerte encabeza casi todas las listas, o se encuentra a lo mucho en tercer lugar. Incluso las personas más religiosas y aquellas que por su fe afirman que tras la muerte su existencia es más placentera cruzan la calle con precaución, y hasta los kamikazes llevaban casco; morir para quien sea es grave, así que, para dar la vida por algo, hay que valorarlo por encima de ésta.

El tono surge de la diferencia de valoración que hacen de una situación el personaje y el autor, es decir, de la forma en la que el autor está juzgando la reacción del personaje, que puede ver como sensata o como desproporcionada. La comedia, o tono ridículo, surge a partir de que un personaje sufre de manera excesiva por algo inocuo y el mayor riesgo es el ridículo. En tanto para la comedia la desproporción es necesaria y la mayoría de las personas valoramos la muerte y la sangre de manera parecida, es poco probable que se pueda mantener el tono de la comedia si surge la amenaza inminente de daño físico. Como dicen “todo son risas y diversión hasta que alguien sale herido.” Si un amigo se cae, probablemente nos reiríamos de él si no se ha hecho daño, pero al percibir la primera señal de que sí está lastimado dejaríamos de reírnos. Ése es el caso cuando el autor considera que la reacción del personaje es exagerada para el estímulo que la causa y la juzga risible, en cambio, cuando el autor encuentra que la situación en la que se encuentra el personaje no es frívola sino grave, surge el tono *patético*. La palabra *patético*, según Enclave<sup>34</sup> de la RAE, proviene de latín tardío *patheticus*, derivación de *pathos*, es decir padecimiento; enfermedad o sufrimiento y se trata de un término cercano etimológicamente a “pasión”, es decir, el tono patético no es, según se podría asumir por el uso coloquial de la palabra, el

---

<sup>34</sup> “Patético/ca”. Def1y2 y etimologías. *Diccionario de la Lengua española*.

de algo que causa vergüenza ajena al público o es causante de desdén y desprecio por su mal funcionamiento, sino un despliegue de emotividad desbordada que mueve al espectador a la compasión.

Pueden darse los dos tonos de forma simultánea, a este tono doble se le conoce como “absurdo” o “grotesco” y es producto no de una valoración desproporcionada, sino de una que aparentemente no corresponde al estímulo. Algunas obras en las que se da este tono doble son *Esperando a Godot*, de S. Beckett, *La Cantante Calva*, de E. Ionesco y *El Gran Dios Brown de O’Neill*. Uno de los exponentes contemporáneos que se han destacado en realizar animaciones con este tono es la Warner Brothers, con series tales como *Pinky y Cerebro*, *Looney Toons* y *Animaniacs*.

Una escena en la que puede apreciarse el funcionamiento de este tono y la mencionada reacción en apariencia no-correspondiente es la siguiente, de *Esperando a Godot*:

VLADIMIR (a Pozzo): Dígale que piense.

POZZO: Déle su sombrero.

VLADIMIR: ¿Su sombrero?

POZZO: No puede pensar sin sombrero.

VLADIMIR (a Estragon) Dale su sombrero.

ESTRAGON: ¿Yo? ¿Después de la patada que me ha arreado? ¡Jamás!

VLADIMIR: Se lo daré yo. (No se mueve)

ESTRAGON: Que lo haga él mismo.

POZZO: Es mejor dárselo.

VLADIMIR: Se lo voy a dar.

(Recoge el sombrero y se lo tiende a Lucky con el brazo extendido.  
Lucky no se mueve)

POZZO: Hay que ponérselo.

ESTRAGON (a Pozzo): Dígale que lo coja.

POZZO: Es mejor ponérselo.

VLADIMIR: Voy a ponérselo. (Gira con precaución alrededor de Lucky, se acerca sigilosamente por detrás, le pone el sombrero y retrocede con rapidez. Lucky no se mueve. Silencio)

ESTRAGON: ¿A qué espera?

POZZO: ¡Aléjense! (Estragon y Vladimir se alejan de Lucky. Pozzo tira de la cuerda. Lucky le mira) ¡Piensa, cerdo! (Pausa. Lucky empieza a bailar) ¡Para! (Lucky se detiene) ¡Acércate! (Lucky se dirige a Pozzo) ¡Ahí! (Lucky se detiene) ¡Piensa! (Pausa)

LUCKY: Además, respecto a...

POZZO: ¡Calla! (Lucky se calla) ¡Atrás! (Lucky retrocede) ¡Ahí! (Lucky se detiene) ¡Pssset! (Lucky se vuelve hacia el público) ¡Piensa!

LUCKY (declama con monotonía): Dada la existencia tal como demuestran los recientes trabajos públicos de Poinçon y Wattmann de un Dios personal cuacuacuacuacuacua de barba blanca cuacua fuera del tiempo del espacio que desde lo alto de su divina apatía su divina atambía su divina afasia nos ama mucho con algunas excepciones...

(Intensa atención de Estragon y Vladimir. Abatimiento y asco de Pozzo)

...no se sabe por qué pero eso llegará y sufre tanto como la divina Miranda con aquellos que son no se sabe por qué pero se tiene tiempo en el tormento en los fuegos cuyos fuegos las llamas a poco que duren todavía un poco y quien puede dudar incendiarán al fin las vigas a saber llevarán el infierno a las nubes tan azules por momentos aún hoy y tranquilas tan tranquilas con una tranquilidad que no por ser intermitente es menos bienvenida pero no anticipemos y considerando por otra parte que como consecuencia de las investigaciones inacabadas no anticipemos las búsquedas inacabadas pero sin embargo coronadas por la Acacacacademia de Antropopopopometría de Berna en Bresse de Testu y Conard se ha establecido sin otra posibilidad de error que la referente a los cálculos humanos que como consecuencia de las investigaciones inacabadas inacabadas de Testu y Conard ha quedado establecido tablecido tablecido lo que...

(Primero murmullos de Estragon y Vladimir. Aumentan los sufrimientos de Pozzo)

...sigue que sigue que sigue a saber pero no anticipemos no se sabe por qué como consecuencia de los trabajos de Poinçon y Wattmann resulta tan claro tan claro que en vista de los trabajos de Fartov y Belcher inacabados inacabados no se sabe por qué de Testu y de Conard inacabados inacabados resulta que el hombre contrariamente a la opinión contraria que el hombre en Bresse de Tus y Conard que el hombre en fin en una palabra que el hombre en una palabra en fin a pesar de los progresos de la alimentación y de eliminación de residuos está a punto de adelgazar y al mismo tiempo paralelamente no se sabe por qué a pesar del impulso de la cultura física de la práctica de los deportes tales tales tales como el tenis el fútbol las carreras y a pie y en bicicleta la natación la equitación la aviación la conación el tenis el remo el patinaje y sobre...

(Estragon y Vladimir se calman y vuelven a escuchar. Pozzo se agita cada vez más y deja escapar algunos gemidos)

...hielo y sobre asfalto el tenis la aviación los deportes los deportes de invierno de verano de otoño de otoño el tenis sobre hierba sobre mesa y sobre cemento la aviación el tenis el hockey sobre tierra sobre mar y en los aires la penicilina y sucedáneos en una palabra vuelvo al mismo tiempo paralelamente a reducir no se sabe por qué a pesar el tenis vuelvo la aviación el golf tanto a nueve como a dieciocho hoyos el tenis sobre hielo en una palabra no se sabe por qué en Seine-Seine-e-Oise-Seineet-Marne-Marne-et-Oise-a saber al mismo tiempo paralelamente no se sabe por qué de adelgazar encoger vuelvo Oise Marne en resumen la pérdida seca por cabeza desde la muerte de Voltaire siendo del orden de dos dedos cien gramos por cabeza aproximadamente por término medio poco más o menos cifras redondas buen peso desvestido en Normandía no se sabe por qué en una palabra en fin poco importan los hechos ahí están y considerando por otra parte lo que todavía es más grave que surge lo que todavía es más grave a la luz la luz de las experiencias en curso de Steinweg y...

(Exclamaciones de Vladimir y Estragon. Pozzo se levante de un salto, tira de la cuerda. Todos gritan. Lucky tira de la cuerda, tropieza, aúlla. Todos se lanzan sobre Lucky que se debate y vocifera su texto)

...Petermann surge lo que todavía es más grave que surge lo que todavía es más grave a la luz la luz de las experiencias abandonadas de Steinweg y Petermann que en el campo en la montaña y a orillas del mar y de corrientes y de agua y de fuego el aire es el mismo y la tierra a saber el aire y la tierra por los grandes fríos el aire y la tierra hechos para las piedras por los grandes fondos los grandes fríos sobre el mar sobre tierra y en los aires poco queridos vuelvo no se sabe por qué a pesar del tenis los hechos están ahí non se sabe por qué vuelvo a lo siguiente resumiendo en fin ay a lo siguiente para las piedras quien puede dudar lo vuelvo pero no anticipemos vuelvo la cabeza al mismo tiempo paralelamente no se sabe por qué a pesar del tenis a lo

siguiente la barba las llamas los llantos las piedras tan azules tan tranquilas ay la cabeza la cabeza la cabeza en Normandía a pesar del tenis los trabajos abandonados inacabados más graves las piedras resumiendo vuelvo ay ay abandonados inacabados la cabeza la cabeza en Normandía a pesar del tenis la cabeza ay las piedras Conard Conard...

(Embrollado. Lucky profiere todavía algunas exclamaciones)

¡Tenis!... ¡Las piedras!... ¡Tan tranquilas!... ¡Conard!... ¡Inacabados!...

POZZO: ¡Su sombrero!

(Vladimir se apodera del sombrero de Lucky, quien calla y cae. Gran silencio. Jadeo de los vencedores)

ESTRAGON: Estoy vengado.

(Vladimir contempla el sombrero de Lucky y mira el interior)

POZZO: ¡Démelo! (Arranca el sombrero de manos de Vladimir, lo tira al suelo y lo pisotea) ¡Así ya no pensará!

VLADIMIR: Pero, ¿podrá orientarse?

POZZO: Yo lo orientaré. (Le arrea unos cuantos puntapiés a Lucky) ¡En pie! ¡Cerdo!

ESTRAGON: Tal vez esté muerto.

VLADIMIR: Lo va usted a matar.

POZZO: ¡En pie! ¡Carroña! (Tira de la cuerda, Lucky resbala un poco. A Estragon y Vladimir) Ayúdenme.

VLADIMIR: ¿Cómo hacerlo?

POZZO: ¡Levántenlo!

(Estragon y Vladimir ponen en pie a Lucky, lo sostienen un momentos, luego lo dejan. Cae de nuevo)

ESTRAGON: Lo hace a propósito.

POZZO: Hay que sostenerle. (Pausa) ¡Vamos, vamos, levántenlo!

ESTRAGON: Ya estoy harto.

VLADIMIR: ¡Venga, intentémoslo de nuevo!

ESTRAGON: ¿Por quién nos toma?

VLADIMIR: Venga. (Ponen en pie a Lucky, lo sostienen)

POZZO: ¡No lo suelten! (Estragon y Vladimir se tambalean)

¡No se muevan! (Pozzo coge la maleta y el cesto y se los lleva a Lucky)  
 ¡Sosténganlo bien! (Pone la maleta en la mano de Lucky, quien la suelta en el acto) ¡No lo suelten! (Vuelve a empezar. Poco a poco, al contacto de la maleta, Lucky recobra el sentido y sus dedos terminan por cerrarse en torno al asa)  
 ¡Sigan sosteniéndole! (Hace la misma operación con el cesto) Ya está, ya pueden soltarlo. (Estragon y Vladimir se separan de Lucky, quien vacila, se tambalea y se dobla, pero permanece en pie, con maleta y cesto en mano. Pozzo retrocede, hace chasquear el látigo) ¡Adelante! (Lucky avanza) ¡Atrás! (Lucky retrocede) ¡Dale la vuelta! (Lucky se vuelve) Ya está, puede andar. (Se vuelve hacia Estragon y Vladimir) Gracias, señores. [...] <sup>35</sup>

Los personajes están enfrascados en una dinámica que anecdóticamente es absurda o imposible: un señor y un sirviente aparecen y a falta de algo mejor que hacer, el patrón dice que el sirviente puede pensar para entretenerlos, para realizar esta actividad el sirviente necesita su sombrero. En seguida, como máquina, el sirviente habla sin parar una sarta de sinsentidos hasta quedar inconsciente ante la sorpresa del resto. Después del exabrupto necesita que el amo lo guíe para volver a funcionar, como si de una máquina se tratara. Verlo de forma literal lo haría incoherente; se trata de una metáfora en escena, en mi opinión una de las más hermosas del arte dramático. Una vez que esté claro qué es lo que ocurre en escena, es necesario ver la forma en la que esta situación (la simbolizada, no la literal) se presenta emotivamente al público. En el caso que muestra el fragmento, este “pensar” se presenta como un exabrupto, una demostración, parte de algo que se hace para pasar el tiempo, cuando este “pensar” históricamente ha formado parte de una dinámica social que se ha repetido muchas veces y ha sido motor de luchas y escritos. La posibilidad de pensar con libertad y llevar esta libertad hasta las últimas

---

<sup>35</sup> Samuel Beckett, *Esperando a Godot*, pp. 35-38.

consecuencias ha dado origen al mundo que tenemos actualmente y en contados casos, ha ofrecido a las personas la oportunidad de trascender a través de sus ideas. Algunos argumentarían que este “pensar” es una cuestión de gran importancia: humanamente lo es. La grandeza del autor está en la perspectiva, en plantearlo como un entretenimiento para hacer tiempo; apenas una de las posibilidades que tiene la espera. No se trata de una idea nueva, forzosamente las personas tenemos que ocupar en algo el tiempo de nuestra vida, sin embargo, resulta conmovedor ver esta acción no desde su importancia, sino desde la insignificancia de todo cuanto hemos hecho, pensado, construido y luchado como humanidad. El efecto que esto genera es angustia mezclada con terror y alivio. Los personajes lo valoran como un pasatiempo y el autor lo valora como una cuestión grave y angustiante: es así que relación entre la valoración que hace el personaje respecto a la del autor no de desproporción sino de in-coincidencia, y lo que genera el tercer tono es recibir el estímulo simultáneo de ambas valoraciones. También cabe mencionar que pese a que hay una gran distancia entre ambas reacciones, ambas son “coherentes” dentro del orden del que forman parte: la reacción del personaje es adecuada para un personaje que realiza un pasatiempo y la del autor es coherente con la angustia ante la insignificancia de cualquier acto humano dentro de la inmensidad del tiempo y el cosmos.

Esto genera en el público una sensación no de emociones mezcladas sino de directo choque de estímulos, pues los eventos que están ocurriendo en escena no coinciden con el contenido emotivo que plantea el autor. En el grotesco dos impulsos emotivos se emiten al mismo tiempo y ambos son valoraciones correctas: el público entonces ve algo en escena y entiende, por cómo plantea el estímulo el autor, que aquello que se ve en la literalidad no es, pero sustituye, lo que el autor propone emotivamente.

La recepción de más de un impulso no significa, sin embargo, que no haya unidad tonal, sólo que se trata de un tono compuesto, así como el morado no es simultáneamente azul y rojo, y definitivamente no significa que quede a criterio del observador si se trata de uno u otro color. La claridad o efectividad tonal (es decir, que emotivamente la obra consiga transmitir un estímulo determinado y que este sea recibido por todas las personas del público) es necesaria debido a que la obra depende de poder capturar y mantener la atención de los espectadores. Esto se logra a través de una sucesión de tensiones (oposición entre fuerzas o elementos) y distensiones (resolución o disolución de estas oposiciones) intercaladas, pues emitir el mismo estímulo con la misma intensidad eventualmente le resultaría monótono al espectador, mientras que una cuestión tan sencilla como plantear una diferencia significativa entre calma y crisis, no sólo funciona para mantener la atención del público, también sirve para darle dimensión a la crisis. Yo cuando hablo de “tensión” me refiero a todo momento que genera expectativa y que presenta factores que “inflan” o construyen el conflicto (y por lo tanto su desenlace y magnitud), mientras que llamo “distensiones” son los momentos ya sea que dan resoluciones menores o que dan “descansos” del conflicto principal por abordar cosas menos graves (la primera aparición de Bert en *Todos Eran mis Hijos*, o las escenas de los criados en casi todas las obras de Shakespeare que no son comedias) recurso denominado en el cine *comic relief*, que podría traducirse literalmente como “alivio cómico”.

Un término que acuñado con sobresaliente precisión si se toma en cuenta lo difícil que le resultaría a cualquier espectador mantener la atención en una obra en la que todo lo que pasara fuera grave y terrible: al final resultaría muy cansado y posiblemente insoportable. Incluso las obras en las que los protagonistas fueran de desgracia en desgracia, tales como Remi, Oliver Twist o de forma muy extrapolada



Midori la Niña de las Camelias, hay escenas en las que los personajes bromean o se plantea una idea de calma, o estándar de normalidad, incluso hay ocasionales momentos alegres, de tal manera que el contenido “serio”, además, tiene un punto de contraste: si todo es importante nada es importante, si todo es terrible, nada es terrible. Así, dentro del universo de la obra el autor pone su propio estándar.

Esto le plantea al autor la necesidad de hacer que todo el público reciba su obra de la misma forma o al menos, que el público llegue emotivamente al mismo juicio, pues de no ser así, el ritmo sería lo que más sufriría esta falta. En general para la escenificación sería poco efectivo generar textos en los que el autor escribe sin un objetivo o intención emotiva en mente o con el objetivo de que cada quien reaccione o interprete “como quiera” lo que ocurre en escena, porque ante la infinidad de interpretaciones habría también la posibilidad de una infinidad de alturas emotivas, lo que reduciría a casualidad y no a técnica el funcionamiento correcto de cualquier obra.

Como es polémico hablar de una obra “correcta”, el término se aplicará a lo largo de este escrito a aquellas que cumplen con el mínimo de calidad técnica. Se entenderá que “el mínimo de calidad técnica en cuanto a estándar teatral” consiste en una sola característica muy sencilla: que la obra no aburra. Es decir, que al exponer la obra a un público con disposición a aceptar y procesar los estímulos que ésta plantea, no se requiera de un esfuerzo adicional al de “recibir” para seguirla con atención ni se llegue a la indiferencia o desinterés por falta de estímulos o variedad en éstos. Estas condiciones ayudan a que el público pueda seguir lo que ocurre y aceptar la inmersión dentro del juego ficcional.

El motivo para la elección de este estándar es muy concreto: aunque en ocasiones parezca lo contrario, el aburrimiento es la única reacción que ningún dramaturgo o director puede querer generar deliberadamente, debido a que en el

momento en que el público comienza a aburrirse, deja de prestar atención a la escena. Esto volvería cualquier obra aburrida una obra fallida bajo las siguientes premisas:

Un dramaturgo tiene como objetivo la transmisión efectiva de un tema. Este tema es equivalente a un acto ilocutivo. Si el objetivo del autor es el acto ilocutivo la obra sería el acto locutivo; un medio para lograr dicho objetivo. El tono y la trama son las herramientas de las que dispone el dramaturgo para lograr “algo” determinado en el público, equivalente en este caso al acto perlocutivo.

El éxito del acto, depende en gran medida de que al receptor no le sea indiferente, pues entonces indiferente también el efecto que en él produciría y la modificación que quiere el autor podría ocurrir o no. Si la modificación es el objetivo, mejor sería asegurar que ésta ocurra con tanta certidumbre como fuera posible. Además, lograr el interés del público es como se manifiesta que el autor tiene una conexión con éste y que las cosas que le importan al dramaturgo le importan también a quien recibe la obra, por eso resulta mucho más efectiva hoy en día *La Vida es Sueño* de Calderón de la Barca, que por ejemplo *La Cueva de Salamanca*. Esto tiene que ver con que *La Vida es Sueño* aborda un cuestionamiento ético bastante común acerca de la relación entre nuestros deseos y nuestras acciones; nos confronta con la responsabilidad que tenemos las personas sobre nuestra libertad de acción, mientras que *La Cueva de Salamanca* cuestiona la aversión de la Iglesia hacia la alquimia “por ser antinatural”, a pesar de que trabaja, como la cocina, con elementos y procesos ya existentes en la naturaleza; un debate muy vigente pero durante el siglo XVII. Hoy en día el que la alquimia sea o no brujería no es una cuestión que le quite el sueño a mucha gente, por este motivo, de montarse fuera del contexto en el que ocurría este debate, la obra pierde interés y pese a ser efectiva en algún momento, ha perdido relevancia: era efectiva, y ya no lo es tanto. Por su parte *La Vida Es Sueño*

resulta interesante porque pese a haber pasado casi cuatrocientos años desde su escritura, a las personas todavía nos inquietan cosas como no poder distinguir el sueño de la vigilia, sentirnos usados o engañados por un amante y perdemos la paz pensando en sufrir las consecuencias de un mal hecho en antaño.

Todavía en el siglo XXI los humanos tememos perder aquello que conocemos y pasamos noches enteras cavilando si finalmente seremos capaces de ser más grandes que nuestras circunstancias, o sobreponernos a las pasiones que tan profundamente nos sacuden: estas partes de lo humano no han cambiado desde el siglo XVII, y a juzgar por las obras de Eurípides, Sófocles, Aristófanes, Esquilo, Homero y Menandro, muchas de las preocupaciones humanas han sido las mismas a lo largo de la historia.

Cuando las obras *caducan*, suele ser porque la inquietud de la que parten se resuelve. De alguna manera esto es una buena noticia: que ya nadie (funcional en sociedad) se pregunte si las mujeres deben aprender a leer (o no), o si “Dios” nos dio el derecho a esclavizar a las otras razas (o no), significa que hemos progresado respecto a la forma en la que como cultura nos relacionamos con el prójimo. Las obras que han trascendido lo han hecho porque aún después de muchos años las inquietudes que plantean siguen vigentes y hay quien puede relacionarse con ellas aún fuera del contexto cultural y geográfico en el que fueron escritas.

Cabe también la (esperanzadora) posibilidad de que en realidad todas las obras puedan caducar un día, de que sea cuestión de tiempo y de solucionar problemas muy arraigados que hemos tenido durante demasiadas generaciones: para que dejara de ser vigente, por ejemplo, *Los Siete Contra Tebas* haría falta sólo llegar al punto en el que todas las personas que hicieran vida pública (salieran a la calle y tuvieran trabajos, pareja, etc.) dejaran de desear lo que tiene el prójimo, se sintieran

satisfechos con ser quienes son, fueran responsables de las decisiones que han tomado en la vida y lograran convencerse de que finalmente no vale la pena dejarse llevar por arranques de pasión, menos aún a costa de la propia integridad. Sólo eso.

Evidentemente una cosa así se dice más fácil de lo que se realiza, porque actuar desmesuradamente ante la pasión es parte de la naturaleza patética de la humanidad. Podemos llegar a ser tan desmesurados en las valoraciones que somos la única especie que llega a tener cosas en la lista de prioridades por encima de nuestra propia vida. Como mencioné anteriormente, a mi juicio la muerte no siempre ocupa el primer lugar en la lista de “lo peor que podría pasarnos”, el problema es que si se piensa lo suficiente se puede llegar a la conclusión de que —efectivamente— lo peor que le puede pasar a un ser vivo es dejar de estar (valga la redundancia) vivo, en tanto la muerte, a diferencia del deshonor o del duelo, no es un estado pasajero ni simbólico. Porque en muchos casos, las cosas que los seres humanos encontramos graves en la vida cotidiana son realmente simbólicas: perder una ilusión, decepcionarnos de nosotros mismos, descubrir que otra persona no es quien pensábamos, perder un estatus determinado ante nosotros o ante los ojos del prójimo... Esto debido a que en general a las personas nos importan cosas además de no morir, estar sanos, tener techo y qué comer, y no necesariamente tienen que estar resueltas las necesidades básicas para preocuparnos por otras menos elementales: uno puede sufrir simultáneamente por una ruptura amorosa y por no haber logrado conseguir la renta completa. Ésas son las cosas que nos importan porque nos afectan directamente, pero tenemos, adicionalmente, la capacidad natural (mal vista, pero fundamental para el quehacer del dramaturgo) de interesarnos por los asuntos ajenos. Sea a causa de la identificación, empatía o al correcto funcionamiento de nuestras neuronas espejo en el mejor de los casos (y por morbo en el peor), a las personas nos importa lo que le

pasa al prójimo, aunque no nos sea de provecho. De tal manera que fallar en generar el interés de quien recibe la obra (público o lector) sería también un error técnico, para ser precisos, sería un error de valoración desproporcionada: cuando un autor escribe algo está generando un estímulo, y si éste no despierta el interés del público receptivo (es decir, que no “estimula” una respuesta emotiva en éste) es porque hay una brecha significativa entre la valoración que hizo el autor de los estímulos presentes en la obra y la valoración que hace el público. Si lo que aborda la obra incumbe al público y es tratado con profundidad, pero genera aburrimiento, lo más probable es que se trate de un error de síntesis (presuponiendo que todo error de selección es necesariamente un error de síntesis). Por otra parte, la falta de intensidad o las fallas en ésta son errores simultáneamente técnicos y de valoración, pues la carencia de intensidad se debe a la incapacidad del autor para incluir simultáneamente elementos que hagan avanzar y que involucren emotivamente al espectador.

Claro, hasta las comedias de Chejov aburren si el montaje es resultado de una comprensión deficiente: para montar una obra (que no una *interpretación* o versión de esa obra, adaptación o *versión libérrima*) el punto de partida es la obra misma. Cuando no es así, ocurre lo que en varios de los montajes de *Petición de mano* o *El oso* que pueden encontrarse en Youtube<sup>36</sup>:

Cuando habla y no entiende el texto, o la lógica de la acción y el director no ofrece guía, el actor es incapaz de conectar ni emotiva ni lógicamente con lo que ocurre. Si el actor no entiende la escena, no puede interpretar su personaje, pues no entiende la lógica tras la continuidad a las acciones, emotividad y texto que termina por no llevar al público a ningún lugar.

---

<sup>36</sup> Youtube: “El Oso”, de Antón Pávlovich Chéjov. Compañía de teatro del estado de Chiapas.

A partir del contenido de la obra y de la profundidad con la que el director sea capaz de relacionarse con éste surge la escenificación. Por eso una comprensión profunda de una obra compleja trae grandes resultados en un montaje y un director con gran sensibilidad y capacidad de análisis puede montar un texto complejo y montarlo sacando el mejor provecho de sus características técnicas: nunca está de más saber qué es lo que dice el texto que se está escenificando, más aún si se le harán modificaciones. Luego, la grandeza de algunos directores consiste en tomar una obra francamente mala, leerla y encontrar en su corrección un mar de posibilidades y soluciones donde cualquier otro mortal vería sólo deficiencias técnicas o una estupidez preocupante: es un mérito aún mayor para el director ser capaz de cumplir con la función de selección, síntesis y estructuración que corresponde originalmente al dramaturgo. Añadir al montaje lo que el texto no contenía originalmente, o quitar aquello que le sobraba, requiere de un gran despliegue de humildad y criterio para identificar en qué casos una modificación serviría al funcionamiento de obra y en cuáles cualquier corte o movimiento iría en su detrimento: como traductor considero que llevar a cabo un acto de esta naturaleza (es decir una corrección) si bien no es reprobable, tampoco es parte necesaria del oficio, y en un caso extremo sería muy jocosos que un texto que en su idioma original no funcione quede hecho una obra maestra en el nuevo idioma por tener a un traductor con gran habilidad dramática. Por otro lado, nadie nos asegura que no haya ocurrido ya.

Para distinguir un caso del otro, el siguiente fragmento de *La Poética* de Aristóteles podría usarse como criterio para distinguir cuándo modificar el texto es necesario: "(...) los actos parciales [han de] estar unidos de modo que [si] cualquiera de ellos que se quite o se mude de lugar se cuarte y descomponga el todo, porque

lo que puede estar o no estar en el todo, sin que en nada se eche de ver, no es parte del todo.”<sup>37</sup> Es decir, todo lo que no falta, sobra.

Transmitir de manera clara y efectiva el tema es el objetivo final de la obra, ese tema en consecuencia, es también el criterio de selección para el material, así que cualquier “excedente” en el texto es también una falla respecto a la unidad temática.

Por lo mismo, si el tema y su claridad son los criterios conforme a los cuales una obra se escribe, sería cuando menos coherente que conforme a éste se tradujera. Esto vuelve el análisis temático (no sólo el formal o el estilístico) necesario para el traductor, pues entender qué es lo que se quiere decir daría sentido a cada uno de los elementos que constituyen la obra original. Comprender la función que tienen las partes dentro del objeto completo daría al traductor la posibilidad, si tiene éxito, de trasladar al menos el acto ilocutivo que la obra constituye de un idioma al otro. Esto lograría, más que mantener el orden y el significado de las palabras, (ya que no puede transferirse exactamente el acto locutivo) provocar en el público una conmoción de la misma naturaleza que la obra original, lo que podría incluso dar origen al mismo acto perlocutivo que la obra original.

Para lograr esto, la clave está en comprender la magnitud, consecuencias e implicaciones de cada acción que ocurre dentro del universo de la obra, empezando por la “acción grande”, también llamado “trazo largo” o “acción dramática”, que es la que guarda una relación más estrecha con el tema. Si podemos identificar correctamente la dimensión de todas las acciones de los personajes dentro del mundo de la obra entonces esta dimensión podrá conservarse con mayor precisión al cambiarla de idioma, pues las personas podemos hacer las mismas acciones

---

<sup>37</sup> Aristóteles. *La Poética* 1451<sup>a</sup>.

independientemente del idioma que hablemos; lo que cambiaría, en todo caso, es el nombre que se le da a dicha acción y aunque que es probable que cada persona tenga una opinión distinta y haga un juicio diferente con respecto a la acción que se presenta en escena, estarían viendo la misma acción con la misma consecuencia valorada desde la perspectiva del autor. Entonces si el planteamiento funciona como tal, el público entero estaría recibiendo el mismo estímulo emotivo, lo que podría variar es cómo éste se procesa.

Debido a que una gran parte de estas cuestiones (específicamente las concernientes a la construcción de la intensidad emotiva) corresponden no sólo a la coherencia temática de la obra sino a la técnica necesaria para mantener la atención del público, sería útil que el traductor además de ser hábil en la técnica de la traducción, dominara o cuando menos conociera el funcionamiento técnico de la literatura o la dramaturgia. Lo que nos regresa al texto de Philip Pullman: la técnica da libertad al autor, pues ésta pone en sus manos las herramientas para materializar aquello que el autor imagina, justo de la manera en la que lo imagina. No poder usar el lenguaje con precisión, limita las posibilidades expresivas de un autor, eso es lo que vuelve su conocimiento y dominio tan importante.<sup>38</sup>

Esto debido a que la realización de toda obra humana, incluyendo toda obra artística, depende de elementos sujetos a las leyes de la realidad: la literatura depende del lenguaje y de los referentes vitales del autor y el público. En el caso de la cocina, por ejemplo, éste se puede observar con mucha claridad: aunque existe un margen de error de un par de gramos, la cantidad necesaria de huevo para hacer un pastel no la “decide” el cocinero, y el exceso o la falta tienen repercusiones notables

---

<sup>38</sup> Como escribe Philip Phullman en su ensayo *Contra la Identidad*.



sobre el producto final. Un buen cocinero, más que repetir recetas, conoce las propiedades de los ingredientes con los que cocina, de tal manera que distingue las proporciones que tienen que usarse para que la receta funcione. Incluso los cambios en el orden o la proporción tienen consecuencias para bien o para mal en el sabor del platillo, ya que las reglas de cocina y los recetarios funcionan no “porque así se acostumbra”, sino por cómo los elementos y sus características particulares interactúan entre ellas. Como dice la versión de la poética de García Bacca:

La técnica no está, pues, dirigida por ideas, sino por valores o fines de utilidad. Si en ella se emplean ideas –fórmulas matemáticas, principios geométricos, datos de la física...- todo ello hace de medios para conseguir tal fin y realizar tal valor de utilidad. Por su parte: el arte incluye, parecidamente, un conjunto de actos sobre un conjunto de materiales a los que se impone un orden especial, no por ideas, sino por un valor del tipo de belleza.<sup>39</sup>

De tal manera que las acciones que se necesitan para lograr un resultado determinado quedan en función del material que se trabaja; cincelar un lienzo en poquísimos casos resultará en no destruirlo. Así, el contenido que se quiere expresar determina cómo se necesita escribir.

Esto significa que, para lograr una traducción en función del montaje, lo más efectivo (para conservar las propiedades dramáticas del texto original) sería traducir desde la acción y el tono y no desde la palabra y su significado. Lo anterior con el objetivo de que, como un cocinero, el traductor conozca la función de todas las partes del texto y cómo se relacionan las unas con las otras y sea capaz de – como se hace en la cocina– sustituir algunos de los ingredientes para mantener lo mejor posible las propiedades organolépticas del alimento.

---

<sup>39</sup> García Bacca, *Introducción a la poética de Aristóteles*, p. 11.

Que la persona que traduzca sea alguien con dominio dramaturgico añade una ventaja inesperada semejante a la de pedir a un cocinero hábil y sensible que prepare una receta sin alguno de sus elementos, por ejemplo, que cocine sin azúcar. Reemplazar una taza de azúcar por una taza del endulzante artificial preferido de cada quien parece muy lógico, pero resulta en un preparado tan dulce que amarga el resto de los alimentos que se consumen simultáneamente, pues se necesita menos endulzante que azúcar para conseguir un grado de dulzor determinado. Distintas materias primas presentan necesidades diferentes y no funcionan igual, como ha podido comprobar cada persona que intenta hacer macarrones o turrónes para diabéticos, o repostería vegana. En el caso de la traducción ocurre una cosa semejante; no se puede cambiar uno sólo de los elementos sin modificar la relación que guarda cada elemento con el resto, por eso el análisis y conciencia de la relación entre forma y fondo son tan relevantes en la traducción o adaptación de cualquier texto literario.

### Capítulo 3. Criterio y prioridades del traductor (Cómo traduje lo “intraducible”)

#### 3.1 Análisis temático de la obra: La acción como manifestación dinámica del carácter.

Se trata de una obra de dos personajes: Jerry y Peter, quienes se encuentran en una banca apartada en Central Park durante una tarde de domingo y termina con Jerry agonizando en esa misma banca, tras haber sido apuñalado por Peter. ¿Cómo llegamos a este punto? Lo primero es observar las acciones de los personajes de tal forma que sea posible, a partir de ellas, sacar conclusiones respecto a su carácter y objetivos.

La obra empieza con Peter quien lee tranquilamente en un rincón de Central Park. ¿Qué es lo que sabemos del lugar? Que queda apartado del resto de las bancas y que no está a la vista de todos, más tarde se menciona que es el sitio al que va Peter a leer y que es un lugar que visita con cierta frecuencia. ¿Por qué un hombre casado, con dos hijas (y gatos, y periquitos) y una bonita casa en el West End saldría de ella y se desplazaría hasta Central Park sólo a leer, que es una actividad que razonablemente puede llevarse a cabo en casa, incluso desde la comodidad de la propia cama, y no bastante con salir de su casa, buscaría el lugar más apartado posible para quedarse a leer? Planteo tres posibles razones por las que concibo que esto ocurra en el texto: la primera es que no le fuera posible leer en casa sin ser interrumpido, lo que significaría que su lectura le parece lo suficientemente importante como para sacrificar algunas de las horas que podría pasar con su familia con tal de leer ininterrumpidamente.

Hay, sin embargo, un problema con esta hipótesis, pues si para él la lectura fuera tan significativa como para preferirla sobre su familia, no la interrumpiría con tal de no parecerle mal educado a un completo extraño, o bueno, no a menos que de verdad su familia le importara muy poco.

La segunda posibilidad –que es la que yo encuentro más pertinente– es que haya salido de su casa y viajado con un libro hasta un rincón lejano del parque con el objetivo de

descansar fuera de su casa y pasar tiempo a solas consigo, de *darse* tiempo y su propio espacio. En ese caso el libro sería medio y no fin, entonces Peter estaría más dispuesto a dejar su lectura un momento (aunque quizá no de buena gana) y sacrificar algo de su tiempo a solas con tal de no parecer descortés, pero tampoco tendría ánimo de profundizar en la interacción, al menos al inicio, más allá de lo que la educación exige.

La tercera posibilidad es que el autor sea un mentecato o un charlatán y que estemos leyendo e interpretando demasiado las palabras de un hombre errático, pero puede descartarse por lo poco probable que sería que Albee encontrara preferible conseguir un *mono infinito*—o infinitos monos, en su defecto<sup>40</sup>— y leer cada uno de los textos que produjera, publicándolos después con su nombre, antes que escribir una obra él mismo.

Jerry, por su parte, se acerca con la intención —evidente por su tosquedad— de iniciar una conversación con Peter, y lo consigue, o tal vez, inicia algo similar a una conversación: consigue que su interlocutor lo entienda. Lo que hace es un complicado planteamiento acerca de la manera en la que las personas sólo podemos tener contacto entre nosotros al relacionarnos a través de la destrucción y de cómo el que fue probablemente su único intento de vincularse con otra criatura desde otro lugar falló, lo cual derivó en, ni siquiera indiferencia, sino distancia.

Sin embargo, al no concebir otra posibilidad, opta por la única alternativa que conoce y elige la destrucción con tal de lograr contacto con otro ser humano.

Ahora, sobre los personajes, Peter es un editor católico con un sueldo suficiente como para tener una casa en un barrio clasemediero “bien” de Nueva York, en un punto de la historia de los Estados Unidos en los que la educación universitaria no es una necesidad para la mayoría de los trabajos. Por su trabajo se encuentra cotidianamente rodeado de

---

<sup>40</sup> E. Borel, *Mécanique Statistique et Irréversibilité*, p. 13. Probabilidad y permutatoria: Si un mono tecleara al azar durante un tiempo infinito, eventualmente escribiría algo coherente o hasta genial.

libros y, sin embargo, no es un hombre de letras; lo que se muestra en sus intentos de hablar de dos autores franceses que no conoce.

Por lo evidenciado durante la conversación con Jerry, pese a ser materialmente afortunado, se siente dominado en su casa, pues ha tenido que ceder en muchas cosas a la voluntad de sus hijas y esposa, renunciando a tener los animales que él quisiera (perros) en favor de los gatos y periquitos, entre otras cosas, con la carga añadida de no haber concebido al hijo varón que tanto anhela, y cuya carencia la asume como una cuestión de masculinidad. Se trata de un hombre algo resignado que opta por evadir el conflicto, así tenga que renunciar a su voluntad y esto lo ha llevado a una vida tranquila que casi cae en lo pasivo, en palabras de Jerry: un vegetal que no se defiende. Pero uno afortunado, tanto como para despertar envidia en Jerry que ha luchado constantemente para mantenerse a flote.

Jerry, por su parte, aunque manifiesta haber vivido en el norte al menos hasta los once años, parece haber pasado una buena temporada en el sur de Estados Unidos (o es lo más probable, dado que usa expresiones del sur, por ejemplo: "good old ma") con una vida difícil y bastante brusquedad para expresarse, lo que vuelve su tendencia, a entrometerse en cuestiones personales de Peter, más agresiva de lo que sería regularmente. Pese a esto, se trata de un hombre con un léxico muy amplio, gran cultura y una tremenda habilidad para percibir las sutilezas y elementos que conforman su entorno. Peter tiene adicionalmente mucha sensibilidad y compasión. Esto se muestra en la manera en la que habla de sus vecinos, o de cómo en realidad difícilmente habla mal de nadie, independientemente de lo que hayan hecho o hagan, salvo por la casera a quien detesta. Suele usar palabras suaves para describir al resto de las personas, e incluso cuando las aborrece, no usa malas palabras.

Jerry da muestras de ser mucho más compasivo de lo que a primera vista admite, especialmente durante la segunda vez que describe la situación de las personas de su

edificio y del perro, equiparándolas al resto del mundo, mostrándose consciente de su dolor como del propio, dolor que en primera medida evade quitándole importancia o negándolo.

Aunque por algunos de sus referentes, las cosas que guarda Jerry en su cuarto “risiblemente pequeño” y su tendencia a la depresión podría intuirse o adivinarse que se trata de un escritor, pero en realidad nunca se habla de que lo sea, ni se toca el tema de qué es lo que hace para pagar la renta, la comida y las prostitutas que frecuenta. La teoría de que se trata de un escritor está basada en el hecho de que tiene una máquina de escribir automática, que destaca entre el resto de sus pertenencias. Todo en su departamento, a excepción de la máquina, en realidad responde a necesidades básicas, a cuestiones prácticas muy inmediatas o bien es uno de los recuerdos que ha guardado de su juventud. Además su bagaje literario es particularmente amplio incluso en contraste con el de Peter: en las primeras versiones Jerry le pregunta a Peter sobre J.P. Marquand y Baudelaire (Stephen King y Baudelaire en la versión revisada de 1999) y más tarde hace una alusión al Cancerbero en un chiste mitológico. Otro argumento a favor de esta teoría viene de la afirmación de Joseph Epstein en su polémico artículo “Think You Have a Book in You?: Think Again”<sup>41</sup> afirma que según una encuesta, el 81% de los estadounidenses sienten que “hay un libro [por escribir] dentro ellos”. Es decir que ocho de cada diez de ellos cree de verdad que si se lo propusiera podría escribir un libro que mereciera la pena publicar y leer; labor que todo aquel que se ha propuesto seriamente escribir *algo*, ya sea una tesis, un cuento o una obra de teatro, y efectivamente lo ha *conseguido* (que es un número mucho menor que ocho de cada

---

<sup>41</sup> J. Epstein, *Think You Have a Book in You?: Think Again*. *New York Times*, National Edition Pag A00017, de la edición publicada el 28, septiembre 2002

diez estadounidenses) ha descubierto que es mucho más complicado que sentir poéticamente “que uno tiene un libro adentro”.

Escribir un número determinado de cuartillas es la parte meramente mecánica de la escritura y discutiblemente la más sencilla de cualquier texto. En cambio, tener la capacidad de expresar en ese espacio de cuartillas el desarrollo de un planteamiento teórico organizado y argumentado de manera lógica y convincente dentro de la estructura formal de una tesis es mucho más complicado. Ahora bien, que dicha tesis en lugar de ser una recopilación o una monografía, argumente *algo* y que ese *algo* aporte al conocimiento de un campo determinado, la vuelve coherente con los objetivos de la universidad: que tiene entre sus objetivos generar contenidos e ideas en lugar de solo ordenar los disponibles de todas las maneras posibles.

Jerry concibe el contacto como algo violento y doloroso, pues ésa ha sido su experiencia tanto al observar las relaciones de otros como al relacionarse con el prójimo. A lo largo de la obra narra su más reciente intento fallido de entablar un vínculo por medios distintos, en sus palabras “i’ve tried to love, and i’ve tried to kill, and none had an effect by themselves” que culmina en fracaso y en Jerry rindiéndose ante la conclusión de que finalmente todo contacto es destructivo, lo que no sería tan inconveniente si no estuviéramos hablando de un hombre que, pese a que tiene una vida sumamente solitaria, padece un hambre tremenda de contacto humano y decide inmolarse con tal de saciarla.

Dice “If you can’t deal with people you have to make a start somewhere.” y él eligió empezar por el portón y con el perro de su casera. “Una idea bastante razonable” si nos atenemos a sus palabras; si el perro es el mejor amigo del hombre, (o como lo dice él, “man it’s dog’s best friend”) él, en tanto hombre, podría hacerse amigo del perro de su casa:

relacionarse con él, para después, si lo conseguía, relacionarse con otros seres humanos. Motivo por el cual el fracaso en dicha empresa le resulta tan aplastante, pues lo confronta con su propia incapacidad para vincularse con un paso previo a los humanos. Conforme a esa lógica, quien no puede relacionarse ni siquiera con un perro, no tendría esperanza alguna de relacionarse con la gente.

La frase que mejor puede resumir la manera en la que actúa es “a veces alguien necesita desviarse mucho de su camino para retomar un tramo corto como se debe.”, en varias ocasiones es brusco (demasiado directo) y se toma demasiadas confianzas con Peter, quien no opone demasiadas resistencias, en parte por pereza y por el otro lado al tratar de ser amable. ¿Pero qué implica para Peter esta amabilidad?, básicamente renunciar a su voluntad y a poner límites a las interacciones con las otras personas, es decir, renunciar a defenderse para convivir mejor y evitar el conflicto: el triunfo de la civilización y la moral sobre los instintos. Evadir, ceder, resignarse y no entrar en pugna por ningún motivo son las conductas de Peter, a lo que Jerry, completamente harto de su pasividad comienza a insultarlo intentando así provocarlo para que pelee: “Eres un vegetal, y uno especialmente falto de voluntad (...)” pues incluso las plantas giran y se mueven para cambiar su posición respecto al Sol o a las fuentes de agua si ésta no les parece. Peter, en estos términos no llega siquiera a planta, en lo que a autodeterminación respecta, por lo que Jerry continúa esperando que así pierda los estribos y finalmente lo consigue después de incidir donde más le duele, con su falta de hijos varones:

**JERRY:** (Rushes over to Peter, grabs him by the collar; Peter rises; their faces almost touch.) Now you pick up that knife and you fight with me. You fight for your self-respect; you fight for that goddamned bench.

**PETER:** (Struggling.) No! Let ... let go of me! He ... Help!



**JERRY:** (Slaps Peter on each 'fight'.) You fight, you miserable bastard; fight for your manhood, you pathetic little vegetable. (Spits in Peter's face.) You couldn't even get your wife with a male child.<sup>42</sup>

Esto es para Peter la vida, un constante ceder para evitar el conflicto a cualquier costo. Es por eso que obligarlo a la defensa es un despojo: las pasiones son más fuertes que la moral, y Jerry ha conseguido hacerlo montar en cólera y defenderse, ergo, ejercer violencia. Ya no puede conservar la idea que ha tenido de sí mismo hasta la fecha. En este aspecto, Jerry plantea un intercambio: por un lado, ofrece su vida y su voluntad de lucha a cambio de "contacto", y Peter recibe aquello de lo que carecía: voluntad de lucha.

Se trata de una obra que basa su fuerza en contrastes y la pugna entre los elementos que contrastan: el sujeto y el *otro*, entre lo bestial y civilizado, entre la pasividad y la lucha, entre las clases sociales y cuestiona la posibilidad de contacto sin dominación y sin dinámicas de poder involucradas. En otras palabras, lo que cuestiona es la posibilidad de relación a través del amor en la que la interacción se representa por medio del contacto.

### **3.2.- Lo que pasó en el zoológico, *sólo tentativamente***

Una parte de analizar el tema consiste en adentrarse a la trama y plantear las motivaciones que tienen los personajes para sus acciones. Todo lo que Jerry le dice a Peter durante la tarde que comparten tiene como inicio el hecho de que unas horas antes Jerry estuvo en el zoológico. Ahora, hay cuestiones que nos llevarían a inferir que tuvo que haber pasado algo en el zoológico. Los motivos son los siguientes: el objetivo de Jerry al ir al zoológico era, como lo explica, aprender sobre la interacción de los humanos con los animales y también se puede apreciar que el resultado de ese aprendizaje fue su muerte. El simple hecho de un día aburrido en el zoológico atestado de gente no parece una razón suficiente y hay un

---

<sup>42</sup> Albee, Edward. *La Historia del Zoológico*. p.43 (1958)

salto muy largo de “descubrir que todos están separados de todos” a “decidir que Peter lo apuñalara” si no tenía la idea desde un principio. Lo siguiente sería entonces preguntar de dónde la sacó y qué es lo que esta muerte significaría para él.

En primer lugar, por la naturaleza del proyecto se inició con una versión del texto previa a la revisión y re-edición que tuvo en 1999; antes de que el dramaturgo le hiciera una serie de ajustes, mejoras y cortes a la obra, de tal manera que se cuenta con dos fuentes de material “original”, en primer lugar, el texto terminado, su última versión, y una edición previa antes de sufrir modificaciones, no radicales, pero considerables. Uno de los textos que el dramaturgo eligió omitir fue uno en el que Jerry dice lo siguiente:

¡Ah, Peter! ¡Tenía tanto miedo de alejarte! (ríe lo mejor que puede)  
No sabes cuánto miedo tuve de que te fueras y me dejaras. Y ahora te diré lo que pasó en el zoológico... Creo... Yo creo que esto fue lo que pasó en el zoo... Creo. Creo que mientras estaba en el zoológico decidí que caminaría hacia el norte... hasta encontrarte... o a alguien... Y decidí que te hablaría, que te diría cosas... y que esas cosas harían... y bueno, aquí estamos. [...] Y ahora ya te he dicho lo que querías saber, ¿no? Y ahora sabes lo que pasó en el zoológico. Y ahora sabes lo que verás en tu televisor... y de... la cara que te dije... ahora sabes de mi cara, ésta que ves aquí, Peter...<sup>43</sup>

Otro texto omitido fue uno muy al principio sobre la cara de Jerry y la televisión, que parecía no guardar relación con el resto de las partes del texto. Estas modificaciones no cambian la anécdota en absoluto y su omisión aporta a la claridad temática, pues se consigue una mejor síntesis. Para explicar y sustentar la teoría aquí planteada usaré, sin embargo, sólo el material de la versión final de la obra, en tanto ésta podría ser considerada como “la versión terminada” ya que hay fundamentos suficientes para sostener que aún en la más reciente versión el dramaturgo mantuvo su idea de qué fue lo que le pasó a Jerry en

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 45.

el zoológico, el contenido de la primera versión, en cambio, me servirá sólo para constatar que ésta siempre había sido la propuesta del dramaturgo y que ha estado contenida en el texto todo este tiempo de manera implícita.

Esto es lo que está textualmente escrito: Jerry quiere saber cómo funciona la interacción entre personas y animales, así como entre animales y animales, esto lo hace con el objetivo de aplicar lo que aprenda más tarde a su propia interacción con humanos. Para esto, va al zoológico. En conclusión, lo que vea de interacción animal-humano de esta visita al zoológico será puesto en práctica posteriormente, en específico, con Peter. ¿Pero qué fue lo que vio? Una vez más, para saberlo hay que remitirse al texto:

Una de las premisas principales (y la dificultad más grande que tuvo Jerry para hacer sus observaciones) es que los animales están siempre separados de los humanos por barrotes en los zoológicos. Después, que hace un día horriblemente caluroso y el grado de hacinamiento y ruido del zoo resulta abrumador. Esto significa que nadie está a sus anchas y que es probable que tanto animales como humanos estén altamente irritados o cuando menos *irritables*.

Entonces, ocurre que el principal obstáculo para la interacción que Jerry menciona, los barrotes, desaparece en uno de los casos, y éste puede observarlo: un cuidador entra al recinto de los leones, es decir, traspasa la barrera de contacto que los separaba, haciendo posible el encuentro *inmediato*, entendido como *directo* o *sin mediación*. A partir de aquí, se detiene la narración y no sabemos más de lo que ocurrió, al menos en la literalidad. Los diálogos sobre el calor, el hacinamiento y el cuidador en la jaula del león están presentes en ambas versiones del texto sin cambios de ninguna índole. Para saber a detalle qué fue lo que pasó a continuación, basta ver qué fue lo que “reprodujo” Jerry en su interacción con Peter: El recinto es de Peter (su banca) que Jerry invade y comienza a molestarlo (irritarlo) con la intención de “restaurarle” su animalidad, a ojos de Jerry un acto

amoroso. El cuidador intentaba, según la propia lógica de Jerry, hacer contacto amoroso alimentándolo (tal como Jerry con el perro) y la respuesta del león a la invasión, intento de contacto, sería lo que intentaría obtener Jerry de Peter. Lo más lógico, siguiendo los planteamientos de la obra, es que al entrar a la jaula del león, éste, irritado por el calor y molesto por la invasión, haya matado al cuidador. Moviendo a Jerry a concluir, sumado a la experiencia del perro, que la consecuencia de permitir el contacto es la muerte, y en su desesperación por contacto humano, (el de Peter) acepta la muerte como condición para éste.

### **3.3.- Análisis tonal y genérico:**

La metodología para la traducción fue empezar por el análisis temático de la obra, o *qué es lo que ésta transmite al público*, para inmediatamente después, hacer el análisis tonal, es decir, cómo es que está emotivamente estructurada la obra para transmitir el tema y qué función tiene cada acción –representada en diálogo– en cómo el público recibe dicha acción.

El tono predominante dentro de la obra es el patético con matices cómicos y secciones de tono grotesco, (“tono general” la sensación emotiva que deja la obra entera, en este caso es también el patético) cabe mencionar que la mayor parte de estos matices grotescos ocurren durante los monólogos de Peter.

Como antes se ha mencionado, el tono cómico surge con el escarnio de los vicios de los personajes, durante la primera parte de la obra esto es lo que ocurre, en la situación también se plantean los vicios de carácter de ambos personajes.

Un melodrama se caracteriza por mostrar a detalle un caso particular, plantea una posibilidad de acción ante una circunstancia determinada en el cual las acciones de los personajes obtienen un resultado posible pero improbable<sup>44</sup> y se enfoca en mostrar cómo una serie de factores dan como resultado dicho caso, generalmente de excepción. Es decir, se enfoca en mostrar los casos en los cuales por diversos motivos tiene lugar una excepción y las acciones de los personajes no tienen las consecuencias que normalmente tendrían, y con ese resultado se demuestra la victoria de la postura o ideología sobre la circunstancia: que el personaje “siempre tuvo razón”.

En este caso, esta postura es que todo contacto, todo “dejarse tocar” es destructivo. Para saber si se trata de un melodrama o de alguno de los géneros realistas, en este caso, por el tono y la destrucción final, tragedia, habría que analizar si la postura que se esgrime aplica a todos los casos o si se trata de un caso de excepción. Me voy directo al caso de Jerry porque quiero suponer que la distinción entre lo probable y lo posible es más clara en caso de Peter: es poco probable que la consecuencia de salir al parque a leer sea apuñalar renuientemente a un escritor.

La pregunta entonces se vuelve “¿de verdad todo contacto atenta contra la vida?, ¿de verdad amar es imposible y todo intento destruye?”, y para esto habría que añadir que sin importar las dificultades que cada individuo haya pasado para relacionarse con otros seres vivos y *hacer contacto*, hay intentos exitosos: los humanos no tenemos como única alternativa de contacto al perro bravo de una acosadora sexual y no es verdad que vivamos en un mundo en el que todos los perros muerden porque la relación es imposible (aún si a veces se siente de ese modo) y tampoco vivimos una existencia tan terrible como para no experimentar jamás el gozo o la amistad, el compañerismo, la familiaridad o la confianza.

---

<sup>44</sup> Negrin, E & Reyes, F. *Los frutos de Luisa Josefina Hernández*. p. 143.

Hay ocasiones en las que las personas estamos heridas, cansadas, desilusionadas y en esos momentos precisamente puede resultar más fácil sentir la vida como inhóspita, entonces, sentimos que somos un escritor exhausto en un cuarto ridículamente pequeño que vive en un edificio horrible lleno de fenómenos, sin contacto, compañía o amor, tan desesperados por llegar al otro que estaríamos dispuestos a morir sólo por intentar obtenerlo, pero hay muchas otras formas de vivir y a lo largo de la vida difícilmente ése será el único matiz del espectro emocional que alguien llegue a experimentar.

Y es verdad que la realidad no es color de rosa, pero la interacción constructiva es una de las posibilidades de la existencia, y omitirla es una parcialización que pasa por alto muchos casos. Conforme a la definición de Bentley, retomada y profundizada por Luisa Josefina Hernández<sup>29</sup> el melodrama tiene como característica, junto con el tono patético, mostrar un caso en el que el personaje confronta su ideología con la realidad y pese a la improbabilidad, sale airoso. En este caso, Jerry comprueba aquello que siempre pensó, que todo contacto resulta destructivo: por eso se trata de un melodrama.

### **3.4.- Análisis del lenguaje de la obra:**

Si no se escribe al azar, hay buenas razones para pensar que las palabras elegidas están colocadas en el orden en el que están por una buena razón. En *La historia del zoológico* hay una serie de juegos de palabras y expresiones idiomáticas que en la versión original ayudan a construir el tema: todo lo relativo a lo animal, a lo salvaje, al zoológico, al instinto, la supervivencia, está también presente en el lenguaje.

Jerry llama a Peter “an animal man”, expresión que quiere decir “un amante de los animales” pero también es una manera de hablar de un rasgo de carácter semejante al salvajismo o a lo “bestial” en Peter, sería traducible como “un Tarzán”, con la problemática

de que ser “el rey de los monos” no necesariamente implica ser el tipo de persona que tiene perros en lugar de gatos. “Children” en inglés es mucho más abierto que “hijos” o “niños”, se trata de “crías” o “criaturas”, cuestión que en español queda semánticamente más lejos. Si esto abona al lenguaje de la obra, la conciencia de estos tópicos que se repiten a lo largo del texto en cuestión es necesaria para que el traductor busque mantener el efecto que generan estas características particulares de la obra dramática.

### **3.5.- Todo lo intraducible:**

**1.- El título de la obra:** Por motivos de propiedad intelectual, el título de la obra debe ser *La Historia del Zoológico*, sin embargo esta traducción puede ser equívoca, ya que genera ambigüedad, pues en inglés es muy clara la diferencia entre “story” y “history”, en español sin embargo, estas palabras son homónimas, de tal manera que al decir “la historia del zoológico” podría entenderse como que la obra hablará de cómo los zoológicos llegaron a ser lo que son hoy, o el origen de éstos, que apuntaría probablemente a una mucho más “para toda la familia” que la de Albee.

Una traducción alternativa presentada en Uruguay fue titulada “El cuento del zoológico”, coherente con el objetivo de evitar que se entienda que se trata de una obra histórica, pero con otros problemas; el título da a entender que se trata de un “cuento” es decir, una narración ficticia, cuando se supone que lo que le ocurrió a Jerry pasó en el universo de la obra, sin mencionar que hablar del “cuento del zoológico” de verdad puede hacer que a primera vista la obra apele a un público mucho menor, pues “cuentos” sobre “zoológicos” son cosas que difícilmente atraen a una audiencia adulta. Mi propuesta para la traducción del título sería “Lo que pasó en el zoológico”.

**2.- Neither handsome nor homely:** (Acotación) “Homely” significa literalmente “hogareño”, o “de estar en casa”, se trata de un eufemismo para lo que es llanamente feo, equivale a

decir “feo” pero menos agresivamente. Lo sustituí, en esta traducción, por “incómodo a la vista”, que sigue siendo más suave que “feo” y mantiene un sutil aire bromista.

**3.- Wears tweeds:** (Acotación) El Tweed es un tejido de lana que generalmente está estampado de cierta manera y se usa en trajes y abrigos de diseños muy específicos, una de las alternativas que han contemplado otras interpretaciones es: “lleva un abrigo de lana”, dado que en español “tweed” es el nombre de la tela y no refiere específicamente al tipo de ropa en el que se utilice. Decidí: “usa un traje estampado de lana”, lo que aclara la forma de la ropa más allá de la tela.

**4.- Debauchery:** (Acotación) No existe en español una equivalencia para esta palabra, lo más cercano semánticamente sería “libertinaje”, en tanto se trata de una entrega a los excesos, sin embargo “profligacy” es más próxima a “libertinaje” de lo que es “debauchery”, asociada también con cuestiones de “abandono” y “autopermisividad”, motivo por el cual traduje “debauchery” como “indulgencias”, pues “desenfreno” (posibilidad que contemplé también) daba tintes de un grado de pasividad menor al que “debauchery” sugiere. Opté por “indulgencias”.

**5.- A great wearyness:** (Acotación) “wearyness” es una palabra que abarca simultáneamente hartazgo y cansancio, el término que elegí en la traducción fue “fatiga”, ya que implica un grado superior al cansancio. Quedó como “fatiga”.

**6.- I’ve been to de zoo:** El tiempo de este enunciado da varias posibilidades, pues “I’ve been” sería “he estado” o “estuve” o “fui” (más cercano a I went), la idea que debe transmitir es que Jerry estuvo en el zoo hace no demasiado tiempo, posiblemente el mismo día. “Hoy fui al zoológico” permite la apertura para la intención que tiene, que es empezar una conversación, objetivo que consigue con cierta torpeza. Elegí: “Hoy fui al zoológico”.

**7.- Why:** Durante varios momentos de la obra, cuando Peter duda o piensa en la respuesta que va a dar, empieza con why, equivalente a una muletilla, las más comunes son “este” y “pues”, la razón por la que se dio prioridad al “pues” es porque lo que da a entender, en



contraposición con el “este” es que Peter sabe qué decir, sólo no cómo decirlo. “Pues” muestra que no busca la respuesta, sino la forma de darla a entender. Entre otras cosas, habla del carácter de Peter: le cuesta trabajo la apertura para con el otro si no lo conoce demasiado. Opté por: “pues”.

**8.- Good old north:** “Good old” es una expresión propia del sur de Estados Unidos, se refiere generalmente a algo que alguien conoce desde hace tiempo y a lo que le tiene gran cariño. Fue traducido como “Mi querido norte”, porque expresa conocimiento del norte, a conciencia de que una parte del factor afectivo de la versión original se pierde a cambio de la naturalidad en la expresión. Quedó como “Mi querido norte”.

**9.- But not due north:** Es una precisión, se puede inferir que es un intento para empezar una conversación, uno infructuoso, ya que se trata, ante todo, de una precisión no sólo no solicitada, sino innecesaria. “Aunque no queda exactamente al norte...” transmite la misma idea y da una sensación similar de estar estorbando la lectura de Peter con un detalle que no despierta el menor interés en él. Elegí: “Aunque no queda exactamente al norte...”.

**10.- Northernly:** Para este punto, Peter probablemente, por el grado de atención que dedica a su interlocutor, tiene nulo interés en mantener discusiones sobre los puntos cardinales en Nueva York, y por otro lado (una vez más, se trata de su carácter) tampoco quiere ser grosero e intenta seguirlo hasta donde puede, la dificultad es ¿qué se puede responder al señalamiento de que el norte de la ciudad no coincide con el polo norte geográfico? No mucho. El “northernly” significa “cercano al norte” o “norteño”, pero traducirlo así resultaría en una traducción “hogareña”. Elegí: “hacia el norte”.

**11.- Well, boy:** “Boy” en este caso se trata de una expresión de sorpresa, también propia del sur, antes que el sustantivo “niño”, es por eso que tomé la decisión de reemplazarlo por un “vaya vaya”. Quedó como “vaya vaya”.

**12.- You’re:** La dificultad de este caso reside en determinar si Jerry empieza tuteando a Peter desde un inicio, en este caso tendría que inferirse en relación a lo que ya conocemos

de su carácter, pues en inglés no hay una forma “propia” de segunda persona. Ciertamente llegar con un perfecto extraño de diez a siete años mayor y empezar forzosamente una conversación con matices demasiado íntimos ya es intrusivo y tomarse demasiadas confianzas, de tal manera que es coherente con esta acción hacer que Jerry empiece la conversación dirigiéndose a Peter informalmente. Decidí que sí era coherente con el carácter de Jerry llegar con un extraño tuteándolo.

**13.- What you’ll probably get is cancer of the mouth:** “lo que probablemente te de” que sería la traducción más directa, carecía de la certeza que lo volvía incómodo a causa del “probablemente”, añadí un “Sí” para devolverle el peso que tenía originalmente. Quedó como “lo que probablemente te dé”.

**14.- You are an educated man, aren’t you?:** “ser educado” en español, aunque puede relacionarse con haber estudiado mucho, suele entenderse mejor como “ser amable o considerado”. “eres un hombre con estudios” sonaba poco natural y “se ve que has ido a la escuela” alteraba el tono, en tanto suena como un chiste directamente antes que como un momento de tensión incómoda. Opté por “Eres un hombre instruido ¿no es así?”.

**15.- Time Magazine isn’t for blockheads:** “Blockheads” referencian a alguien obtuso, o poco refinado, en el español “cabeza dura” regularmente se acerca más a alguien terco o poco dispuesto a ceder aún sabiéndose equivocado. “Mentecato” es alguien en exceso simple o sobre-básico, por decirlo de algún modo, es por eso que me pareció una alternativa viable para sustituir “blockhead”. Quedó como “Bueno, la revista Times no es para mentecatos”.

**16.- Boy, I’m glad that’s Fifth Avenue, there:** El “boy” es una vez más una exclamación antes que una apelación a Peter, el resto es una manifestación de gusto por... la quinta avenida. Una exclamación. Podría ser ¡Qué gusto que esa sea la quinta avenida! o ¡Cómo me alegra que aquella sea la quinta avenida!, y el segundo caso suena en contraposición mucho más natural. Quedó como “¡Cómo me alegra que aquella sea la quinta avenida!”.

**17.- (He stands for a few seconds looking at Peter, who finally looks up again, puzzled):** (Acotación) “looks up” o indica directamente la posición desde la cual está mirando Peter (en este caso sería de manera literal “sube la cabeza hacia”) pero más probablemente en contexto y posición es “voltea”, en tanto difícilmente quedaría mucho más arriba con respecto a él aún sentado, a menos que estuviese muy cerca. Quedó como “(Se queda parado unos segundos durante los que mira a Peter quién finalmente voltea a verlo de nuevo, confundido)”.

**18.- ¿Do you mind if we talk?:** “¿Te importa si platicamos?” es menos serio que “¿te importa si hablamos?” ya que esto último suele decirse cuando se quiere tratar un tema concreto, como en “tenemos que hablar” y además es más claro en que el objetivo. “Platicar” o “conversar” tienen menos connotaciones de gravedad y más de convivencia. Decidí por: “¿Te importa si platicamos?”

**19.- Yes, it is; lovely:** “Adorable” es posiblemente una de las mejores traducciones para “Lovely”, sin embargo se encuentra en desuso entre los países hispanohablantes de América Latina y es infrecuente que la use un varón. Elegí: “Sí. Sí, lo es. Es encantador.”.

**20.- I’ve bet you’ve got the TV, huh?:** A la traducción al español de este texto se le añadió un “y” al principio, porque en la obra original hay sensación de que está buscando la manera de empezar la conversación de esas varias maneras y que son una después de otra. El “y” da la sensación de que tampoco está muy seguro de cómo seguir la plática, esta palabra le da oportunidad de pensar un poco. Quedó como “Y apuesto que tienes una tele, ¿no?”.

**21.- One for the children:** Es una de las constantes más importantes dentro de la obra, porque además “children” es similar a “crías”, y es una de las varias ocasiones de la obra en las que se utiliza lo animal como *leitmotiv*, de manera que lo que quede en la versión en español, para que no haya pérdida de significado, la palabra que lo sustituya debería entrar dentro del campo semántico de lo animal o lo salvaje. En inglés “children” es una palabra plural de género neutro, en español es “los niños”, el problema es que como se dice en la

obra, se trata de dos niñas, solamente niñas, lo que debería traducirse en español como “las niñas”, pero eso volvería rara la siguiente parte de la conversación, en la que pregunta el género de su descendencia. La mejor opción, por cumplir todo lo anteriormente mencionado, fue sustituir el “children” por “criaturas” en español, tomando en cuenta que no sólo deja ambiguo el género de estas, sino que se entiende que una criatura no es necesariamente un ser humano, y que además “criaturas” es una forma en la que se puede llamar de cariño a los niños. Quedó como “una es para las criaturas”.

**22.- (Bewildered by the seeming lack of communication):** (Acotación) Bewildered en realidad puede ser traducido de varias formas, dado que el español tiene en realidad varias formas de llamar a la sorpresa en sus debidos grados, “bewildered” es en realidad “bastante sorprendido”, y “apantallado” da un matiz de que el motivo de la sorpresa es positivo, vaya, que se trata de estar “impresionado”. “Atónito ante la aparente falta de comunicación.” Pareció plasmar bastante bien la altura de la emoción. Quedó como “Atónito ante la aparente falta de comunicación”.

**23.- And you have children:** tiene que notarse que está continuando con lo de antes, el “y tienes una esposa”, pero de forma tal que parezca evidente, reiterativo y que consiga desesperar a Peter. Debe parecer simultáneamente como la continuación de algo anterior y sentirse reiterativo, para que la reacción de frustración de Peter sea coherente con el estímulo que la provoca. Quedó como “...y también criaturas”.

**24.- That’s the way the cookie crumbles?:** Es un “idiom”, esto quiere decir que es una metáfora o juego de palabras propio de un idioma que en cualquier otro idioma posiblemente no se entendería. Es en torno a esta frase que surge mucho de lo que dio origen a esta tesis: se trata de una imagen, digamos, poética que habla de que algunas de las cosas que pasan, aunque imperfectas aparentemente, son normales y parte de lo natural. Literalmente significa “así es como la galleta se desmorona.” Ahora, la imagen alude a la forma irregular en la que las galletas se quiebran y a que no hay forma de

quebrarlas de manera regular. En lo que a su significado respecta, lo más similar en español es “es que así son las cosas”, pero luego viene la cuestión tonal: “That’s the way the cookie crumbles” no es algo que las personas adultas se digan la una a la otra de manera cotidiana; podemos ver una pista de esto en la siguiente reacción de Peter, que reacciona con fastidio ante lo chocante de la expresión, no, sin embargo, ante el significado de la frase, que no está precisamente fuera de lugar. La frase es chocante por ñoña, trillada y porque de Jerry hacia Peter, resulta “botada”, entre otras razones por ser anacrónica. Un ejemplo sería decir “patriuris” o llamar a los amigos “pandilla” en pleno 2019: “eso no se hace”<sup>45</sup>. Y si se hace, habrá una reacción por parte del otro, y en mayor o menor medida esta reacción llevará matices de pena ajena. Esta sola expresión en el contexto de la obra planteaba una serie de necesidades únicas: no solamente había que transmitir la idea de que “así son las cosas”, sino hacerlo de tal forma que le resultara chocante al interlocutor y al público. La solución fue reemplazarlo con “...Pero pues así pasa cuando sucede”, coherente en significado, coherente con la reacción de Peter y pertinente dentro del tono de la obra, pues genera en el público la misma incomodidad, risa y pena ajena que la frase original de la galleta. Quedó como “Pero pues así pasa cuando sucede.”.

**25.- (A bit distantly):** (Acotación) “Ligeramente distante”, es decir que es una cuestión con la que no termina de estar en paz, que sí le afecta, pero con la que no quiere comenzar a involucrarse en ese momento delante de un extraño, “ligeramente” es tonalmente más cercano a lo que sugiere la intención de la acción. Quedó como “ligeramente distante”

**26.- (Then back and irksome):** (Acotación) Hablamos de que en este punto Peter está en la frontera del fastidio, rozando el tope de hostilidad que se permite, vuelve a involucrarse con lo que hace y dice, digamos, ya no evade: regresa a hacer una ligera confrontación

---

<sup>45</sup> Brack (personaje) de Henrick Ibsen. *Hedda Gabler*. p. 111.

cuyo objetivo es marcar el límite de intimidad que se permite con el extraño que se presentó ante él en el parque. Quedó como “regresando, algo exasperado.”.

**27.- That *is* the way the cookie crumbles:** “Entonces *así* pasa cuando sucede.” Me pareció la manera más sintética de escribir la frase, el énfasis necesario va mejor ahí que de poner el “así” después del “pasa” porque se perdía el énfasis que es, de alguna forma, la manera en la que Jerry digamos, confirma lo que piensa. Quedó como: “Entonces *así* pasa cuando sucede.”

**28.- Yes... I guess so:** Por su parte con este diálogo Peter está rindiéndose y aceptando el carácter de Jerry: es una de las primeras señales de que ceder es parte de su carácter. Quedó como “Sí... supongo” porque el “eso creo” no era ceder, sino desviar.

**29.- I don't talk to many people:** la forma más natural de traducirlo sería “no hablo mucho con la gente”, pero quedó la alternativa de “no hablo con mucha gente” para evitar la ambigüedad en el punto de que lo relevante es la cantidad de gente, no la cantidad de conversación. Quedó como “no hablo con mucha gente”.

**30.- Where's the john:** “the john” en un par de versiones anteriores se ha traducido (equivocadamente) como “ese fulano” o “esta persona”, pues “john” puede ser cualquier hombre, pero “the john” también es como se llama en algunos lugares angloparlantes al sanitario para evitar ser “explícitos”. Quedó como “¿Dónde está el baño?”

**31.- Keep your hands to yourself, buddy:** Es otra expresión propia del inglés, en este caso es un rechazo al contacto de la otra persona, generalmente usada cuando la naturaleza de dicho contacto intenta ser sexual. “quitame las manos de encima” u “Oye, no me toques”, transmiten la misma idea, pero no el trasfondo de que es lo que se dice al rechazar un manoseo, entonces lo reemplacé por “Oye, cuida dónde tocas, amigo.”, tomando en cuenta de que “para eso son pero se piden” cambia el tono, volviéndolo radicalmente más gracioso. Quedó como “Oye, cuida donde tocas, amigo.”.

**32.- And I'm the guinea pig for today?:** Dado que hay varias posibilidades de redacción y de acomodo variando el lugar de las palabras “yo” y “hoy” por toda la frase, se eligió la opción que sonara más natural al pronunciarse, pese a no ser una redacción muy frecuente. Quedó como “¿Y hoy voy a ser yo tu conejillo de indias?”,

**33.- On a sun-drenched Sunday afternoon like this?:** Los adjetivos compuestos plantean un reto y una interrogante; si vale la pena reacomodar toda la frase o si, por otra parte, sería más sencillo cambiarlos por el adjetivo simple más cercano. “soleada” bastaría, pero “sun-drenched” incluye la imagen poética. La primera alternativa se mostró más efectiva además para capturar el ambiente y preparar el terreno para los contrastes que van a hacerse a continuación entre la tranquilidad y belleza del día soleado y los acontecimientos que tendrán lugar en esta banca. Quedó como “En una tarde de domingo como esta, bañada por el sol”.

**34.- You look like an animal man:** Es otro juego de palabras con implicaciones semánticas hacia la cuestión del zoológico, los animales y lo salvaje, pues “animal man” podría ser, no sólo alguien que disfruta de la compañía de los animales sino alguien “bestial”, como sea, decir que alguien quiere tener perros porque es “bestial” no tiene mucho sentido en español y un “amante de los animales” no es sinónimo de “troglodita” dentro del imaginario colectivo, de modo que necesariamente al traducir, a menos que se posea un gran talento, se perdería la imagen poética o el significado de la frase. Entre conservar el leitmotiv de lo animal y transmitir el sentido, la mejor decisión para el avance de la obra sería que prevaleciera el sentido sobre la imagen, afortunadamente no es una decisión que se haya tenido que tomar al realizar esta traducción, quedó: “pero pareces todo un Tarzán”, dejando la misma ambigüedad que la frase original: podría referirse a “un hombre dedicado a los animales”, lo mismo que a “un hombre que se comporta como animal”.

**35.- (Peter nods his head, ruefully):** (Acotación) “nods” es asentir, ruefully implica un sentimiento de tristeza profunda, digamos, en este caso la altura desproporcionada de la

palabra lo vuelve gracioso. “Asiente apesadumbrado” tiene la misma altura emotiva y se omite la parte de “the head”, si tomamos en cuenta que la manera más natural que tenemos los hispanohablantes para asentir es con la cabeza. Quedó como “Peter asiente apesadumbrado”.

**36.- Do they carry disease?:** Como están hablando del cuarto de las hijas de Peter, se crea por un momento la ambigüedad de si Jerry está preguntando por la salud de los pericos o de las hijas de Peter. El problema añadido es que en español el adjetivo “enfermo” generalmente se ajusta al género del sustantivo, y que poner “¿están enfermas?” Apuntaría muy directamente a las hijas y el “¿están enfermos?” las descarta. Tendría que quedar entonces como “¿Tienen alguna enfermedad?” para asegurar la coherencia en la reacción de Peter.

**37.- (Peter looks blank for a moment):** (Acotación) el término “blank” no tiene equivalencias efectivas en español, ni siquiera “pasmado” es preciso; sería algo cercano a “expectante pero confundido”, por lo que quedó como “lo mira dudando de cómo reaccionar”.

**38.- What do you do to support your enormous household?:** Quedó como “¿Qué haces para mantener un hogar tan grande?”, pues “household” sería más cercano a “familia”, pero se supone que incluya a los animales, así que dejarlo ligeramente más abierto, como “un hogar tan grande”, una alternativa que además suena bastante natural, en contraposición a la literalidad de “tu enorme familia”.

**39.- Now look here!:** Justo antes se le pregunta a Peter cuánto gana al año, que es una pregunta bastante invasiva como para hacérsela a un extraño en el parque, Peter sabe que Jerry sabe que hizo una pregunta indiscreta y encuentra entretenido que haya tenido el atrevimiento de preguntar y encima espere que él responda como si nada, y se lo hace notar de manera amigable con el tono de su respuesta. Quedó como ¡Mira nada más! Parte sorpresa y parte reproche amigable.



**40.- Oh, come on:** La acción que lleva a cabo es insistir, lo hace sin conciencia de lo agresivo que resulta para su interlocutor interrogarlo sobre sus finanzas siendo extraños. Quedó como “Oh, vamos...”.

**41.- A holdup man:** “a holdup man” es alguien que roba a la gente en la vía pública, en ocasiones armado, por contexto “asaltante” funciona, aunque no es precisamente un asaltante: holdup es más bien “atracar”, pero “atracante” no suena normal. Quedó: “un asaltante”

**42.- (Peter is still reluctant.):** (Acotación) en pro de la limpieza y claridad –puesto que en tanto acotación, esas y dimensión de la acción son las prioridades- de esta frase hubo que reescribirla y modificar su redacción. Quedó: “Peter sigue renuente” para indicar su actitud ante lo invasivo de Jerry.

**43.- Say. What’s the dividing line between the upper-middle-middle-class and the lower-upper-middle-class?:** La forma más natural de decir “di” en español sería “dime”. Quedó como “Dime, ¿dónde está la línea que divide la clase media-alta de la clase media baja-alta?”.

**44.- My dear fellow i...:** Por el tono de la respuesta debe poder leerse una nota de condescendencia en la frase, para esto se tomaron como base para su construcción algunos casos de “mansplaining” observados en la cotidianidad “Verás, mi querido amigo...” tiene un aire de suficiencia tal que está en la medida justa de “sonar explicativo”, “sensación de saber más en el tema que la otra persona” y “cerrado al debate entre iguales”, de tal forma que quedó así en el texto final: “Verás, mi querido amigo”.

**45.- Don’t dear fellow me:** “dear fellow” es “amigo querido” o “querido compañero”, pero en este caso está funcionando como verbo, el sentido literal sería “no me salgas con que ahora soy tú querido amigo”, pero decir “no me llames querido amigo” o “no soy tu querido amigo” no expresa con precisión lo que es “to dear fellow”, así que verbalizar el sustantivo

directamente como ocurre en la obra original parece ser la forma más apropiada de trasladarlo al inglés. Quedó como “no me queridoamiguees”.

**46.- Was I patronizing?:** La palabra “patronizing” es “condescendiente” en español, aunque “fui” condescendiente suena raro, si lo hizo sin intención “¿Soné condescendiente?” parece más coherente con la cuestión de no haber sido consciente de ello. Quedó: “¿Soné condescendiente?”

**47.- Your question about the classes bewildered me:** Fue elegido “Tu pregunta sobre las clases me dejó desconcertado.”, dado que “me desconcertó tu pregunta sobre las clases” sonaba confuso y poco natural. Quedó: “tu pregunta sobre las clases me dejó desconcertado”.

**48.- Wary:** (Acotación) “Con cautela” o “cauteloso”, pareció una mejor alternativa señalar el modo en el que Peter se aproximaba a la cosa, “cauteloso” podía referirse a Peter y no a la forma en la que se expresa. Dejó: “con cautela”.

**49.- I have a considerable ...catholicity of taste:** Aquí hay varias cuestiones reelevantes, la primera es que puede leerse como que Peter es católico, relevante si se toma en cuenta que vive en un país protestante, sin embargo “a catholicity of” también es una expresión idiomática relativa a “variedad”, en otras palabras, que en realidad lee de todo, que en cualquier idioma es una manera de decir que no pone demasiada energía en generar un criterio de lectura; opté por “tengo gustos muy... eclécticos.”

**50.- Skip it.:** “Sáltalo” de manera literal. Lo que quiere decir es que lo que iba a hacer o a decir es innecesario. En español sería “no importa”, pero el “skip it” es en contraste bastante más agresivo, de manera que quedó: “olvidalo”.

**51.- Sometimes a person has to go a very long distance out of his way to come back a short distance correctly:** La repetición es una forma de énfasis, esta frase se menciona tres veces a lo largo de la obra, y es, junto con el asunto de la galleta, relevante para la obra, pues en este comentario se resume la estructura general del texto: Jerry da un largo

rodeo para llegar a lo que pasó en el zoológico y conseguir que Peter le clave el cuchillo. El “a person” suena poco natural en español, y “correctamente” queda fuera del campo semántico que usa en ese momento Jerry. Por claridad, naturalidad y coherencia con lo mencionado sobre la estructura, quedó como “a veces alguien necesita desviarse mucho de su camino para retomar un tramo corto como se debe”.

**52.- Pigeonhole bit:** Otra de las ocasiones en las que el significado de la expresión basta para ser coherente en tono con el texto original pese a ser una expresión idiomática. Sería “que las cosas encajaran”, en el contexto de la obra “que todo encaje”. Quedó como “que todo encaje”.

**53.- Four story brownstone Rooming-house on the upper West Side:** Es uno de los fragmentos que causan más problemas por la distancia entre la literalidad y el sentido. “Brownstone” habla del estilo y especialmente de la época en la que el edificio fue construido, en otras palabras, a lo que la expresión se refiere no es directamente al material o al color de la casa, sino a que se trata de una casa que por lo vieja que es y dónde se encuentra es un sitio barato para rentar. Elegí: “una vieja casa de huéspedes”.

**54.- Laughably:** “irisoriamente”, “risiblemene”, “graciosamente”; “risíblemente”, parece la mejor aproximación. Quedó como “risiblemente”

**55.- One of my walls is made of beaverboard:** es una forma de carton-madera, es madera a partir de sobras: barato, delgado, relativamente frágil. Caucho o corcho. El corcho puede volverse en material de construcción. Quedó como “corcho”.

**56.- Plucking his eyebrows:** A lo que se refiere es que se jala las cejas, probablemente de una en una, “depilándose las cejas” o “arrancándose las cejas” serían buenos acercamientos, se optó por dejarlo como “sacándose las cejas”, porque “to pluck” es agresivo y da la sensación de que no son las cejas completas lo que se quita, sino pelo por pelo, “sacarse” da una sensación más similar que “arrancarse” que es un poco más salvaje

y se presta a que sean mechones o cejas enteras, y no solo pelo por pelo. Quedó como “sacarse las cejas”.

**57.- Which is rare:** En este caso “rare” es “poco común” o “extraño”, como la intención es hablar de lo escaso, “raro” funciona al mismo tiempo como “extraño” y como “infrecuente”. Opté por: “lo que es raro”.

**58.- He wears this kimono to and from the jhon in the hall:** “ir y volver” del baño del pasillo es la idea, de manera cotidiana solemos decir “ir y venir” del baño del pasillo, en este caso. Quedó como “ir y venir del baño del pasillo”.

**59.- This people entertain a lot:** por el contexto en el que lo menciona, sospecho que podría tratarse de una alusión a la cantidad de sexo que tienen, si se toma en cuenta que es lo posterior a decir que tienen varios hijos y que Jerry no sabe exactamente cuántos, pero a falta de seguridad, quedó expresado en español conforme a lo que me pareció la interpretación más probable de la frase: “Se ve que se divierten.”

**60.- Never, never ever:** Se acostumbra traducir esta expresión, “never ever” como “nunca jamás”, en este caso, quedó como “nunca, nunca jamás”.

**61.- (from a distance again):** (Acotación) una vez más Jerry se está distanciando de la respuesta, la más sencilla es abstraerse o tomarlo a la ligera. Por el tono de Peter no parece que lo que haya hecho para distanciarse haya sido quitarle importancia, así que deja el ensimismamiento. Quedó como “Ensimismado otra vez”.

**62.- East Seventies:** Por ser nombre propio y de una zona, y que es así como se encuentra el lugar en maps y otros referentes, decidí dejarlo así: “East Seventies”.

**63.- A pack of pornographic playing cards:** “cartas porno”, podría referirse bien a una colección de imágenes de cartón o una baraja pero con ilustraciones pornográficas en lugar de las usuales. Cumple esencialmente la misma función que cualquier colección de pornografía en la época previa al internet. Hablar de “cartas” se vuelve ambiguo, pues más adelante se mencionan una serie de cartas “epistolares” por llamarlas de alguna manera,

así que para hacer la distinción y no repetir “cartas, cartas, cartas” aunque signifiquen cosas distintas, se reemplazó “cartas” por “tarjetas” en el primer caso y “baraja” en el segundo, para dejar “cartas” cuando se habla de las “epistolares”. Quedó como “un juego de tarjetas pornográficas”.

**64.- Please letters:** Literalmente serían “cartas porfavor”, o “cartas de petición”. “Cartas de porfavor” es una manera de mantener la excentricidad ligera de la expresión sin que desentone “sonando feo”. Quedó como “cartas de porfavor”.

**65.- A girl friend...:** “una amiga”, o “alguna amiga”, que fue la opción preferida, pues le da la intención de tratarse de una sugerencia, antes que una adivinanza. Quedó como “alguna amiga”.

**66.- Possessed of a truly enviable innocence:** “Poseido” tiene connotaciones negativas a causa de que se le asocia con posesiones de, fantasmas o demonios, por ejemplo, que no son seres agradables para tener cerca, mientras que en este caso parece referirse a algo que despierta ternura en Jerry, “lleno”, sin embargo, no parece tener la altura suficiente, “Pleno”, también tiene connotaciones que se apartan de hacia dónde apunta la obra, así que “colmado” se adapta mejor a la necesidad del texto. Quedó como “colmado de una inocencia verdaderamente envidiable”.

**67.- That particular vaudeville act is playing the cloud circuit now:** Principal cuestión de re-redactar la idea, que es que sus padres están en el más allá, “cloud circuit” difícilmente iba a poder sonar natural en cualquiera de sus versiones, por lo que reemplazarlo por una idea similar “circuito celestial”, mantiene la idea y suena mucho más normal. Quedó como “ese acto de vaudeville en particular se encuentra ahora mismo en el circuito celestial”.

**68.- All neat and framed:** La segunda ocasión que usa “frame” es en “frameless como parte de un juego de palabras, pues “to frame” es “inclulpar”, sin embargo en esta ocasión no es más que una preparación, así que introducir la broma del marco en español tendría que hacerse de otra manera. Quedó como “no puedo imaginarme queriendo colgarlos”.

**69.- Good old Mom:** Una vez más se trata de una expresión del sur de Estados Unidos, una expresión en la que se están planteando una serie de cosas que se contradicen –o al menos contrastan drásticamente- con los eventos que narra Jerry. Empieza porque “good old” sería alguien bueno y viejo, o bien alguien que ha sido bueno muchos años. La idea emotiva que transmite es la de una persona mayor afectuosa o que despierta ternura, “mi querida viejecita” sería en Latinoamérica un equivalente. Quedó como “mi querida viejecita”.

**70.- Walked out on good old Pop:** walked out es algo así como irse de la casa de alguien o “salir” de alguien. En este caso podría hablarse de “dejar” o “abandonar” al padre de Jerry. Quedó como “abandonó”.

**71.- Good old Pop:** El mismo caso que el anterior, sería “mi querido viejecito”

**72.- She embarked on an adulterous tour of our southern states:** Fue necesario mezclar este enunciado y el anterior para que este parlamento en español fuera dicho con naturalidad y sentido. Quedó: “para embarcarse en un tour adúltero por los estados del sur”.

**73.- Mr. Barleycorn:** Una traducción anterior toma equívocamente el término como una seña particular del amante de la madre (su alcoholismo) cuando en realidad, al buscar la referencia, se trataba de un nombre que recibe el alcohol barato: “Mr Barleycorn” es como se llama en una canción popular a cierto licor. Se trata de un juego de palabras que podría transferirse como “jack daniels” o “william lawson”, pero lo directo de la referencia lo volvía comparativamente poco elegante. Quedó como “Etil Bourbon”.

**74.- Good old Mom had parted with her ghost:** “Mi querida viejecita se había separado de su espíritu” lo complicado fue “ghost”, que podría ser traducido como fantasma, pero se refiere al alma de la señora, o a alguna forma de su inmaterialidad, “espíritu” no alcanza a capturar la cosa entera, pero resulta conveniente. Quedó como “mi querida viejecita había perdido su espíritu”.

**75.- Without the ghost... she was less welcome:** se añadió un “así”, para mayor naturalidad, pero poco se altera lo que no funciona como juego de palabras en el original,

aunque en español resultaría bastante efectivo. Quedó como “y así, sin su espíritu, era menos bienvenida”.

**76.- A northern stiff:** Esto es un chiste, pues existen los “northern cliffs”, fallas geográficas en el norte de los estados unidos, al mismo tiempo que los sureños (con fama de cálidos y afables) suelen ver a los estadounidenses del norte del país como fríos y poco espontáneos, chiste que podría trasladarse como “una norteña tiesa”, con el antecedente de saber cómo se percibe a los norteños en el sur. Quedó como “una norteña fría y desalmada”, que significa algo similar a la frase inicial en inglés y conserva todo el espíritu que tenía originalmente, a diferencia de la madre de Jerry.

**77.- Slapped into the front of a somewhat moving city omnibus:** “Slapped” es toscamente “estamparse”, lo complicado fue el “somewhat moving”, porque las cosas o se mueven o no se mueven, no se medio-mueven. “relativamente en movimiento” mantiene la calidad emotiva de desconcierto y extrañeza. Quedó como “estamparse en la parte delantera de un autobús relativamente en movimiento”.

**78.- Which sort of cleaned things out family-wise:** “sort of” es algo así, pero por donde está, era más coherente un “por así decirlo”, lo otro fue traducido por significado: Quedó como “Solucionó el asunto en lo que a mi familia respecta”.

**79.- Who was given neither to sin nor the consolations of the bottle:** como “consolations” sonaba raro en plural en español, el resto fue redactado favoreciendo la naturalidad. Quedó como “no era dada ni al pecado ni al consuelo de la botella”.

**80.- I moved in on her:** Por significado sería “me mude a su casa”, tonalmente da la impresión de ser más “con ella” el asunto que con su casa, por eso quedó finalmente como “me mude con ella”.

**81.- She did all things dourly:** “Dourly” es “con dureza” si se traslada literalmente, pero en español sería algo así como “sin gusto” o “como por obligación”, es por eso que lo sustituí como “severamente”. Quedó: “hacía todas las cosas con severidad”.

**82.- A terrible middle-european joke:** Aquí se alude a que el humor en el centro de Europa suele ser muy oscuro y un poco excéntrico, se decidió mantener la alusión pero cambiar el “a terrible joke” por “un muy mal chiste”, que es lo que se suele decir del humor inefectivo, lejos de decir “un chiste terrible”. Quedó como “Un muy mal chiste de humor centro europeo”.

**83.- Oh, my; oh, my:** Es una exclamación incompleta de horror y sorpresa. Es “oh, por dios” la forma más efectiva de pasarla a español y no “oh, mi dios”, pues en ninguna parte del mundo hispanohablante se utiliza esa frase, contrario a lo que pudieran pensar los que doblan series de Discovery Channel. Quedó: “¡Por Dios... Oh, ¡Por...!”

**84.- Oh, your what?:** En inglés es una burla, puesto a que no termina la exclamación, una forma de pasarlo con el mismo tono es “por Dios” qué”. Quedó así justamente, “por Dios” qué”.

**85.- I have no feelings about it that i care to admit to myself:** “I care to admit to myself” significa que ya no siente nada digno de mención o digno de darle importancia, en español ya reescrito es “ya no siento nada al respecto que me importe admitir”. El problema, y es algo que será desarrollado en el análisis, es su criterio de importancia. Quedó como “ya no siento nada al respecto que me importe admitir”,

**86.- Good old Mom and good old Pop are frameless:** Aquí el asunto del marco y de enmarcar a los padres puede entenderse también como la voluntad de inculpar a los padres o de sentir que son responsables de la vida que lleva Jerry. “no quiero colgar a mis queridos viejecitos” hace simultáneamente referencia a la agresividad que podría guardarles a sus padres y al marco de las fotografías. Quedó como “no quiero colgar a mis queridos viejecitos”.

**87.- Most of them wouldn't get caught in the same room with a camera:** “get caught” es “atrapar” pero también es parte del campo semántico de la fotografía, “dejarse captar”



por la cámara es una buena forma de mantener la idea. Quedó como “la mayoría de ellas no se dejaría captar por una cámara en el cuarto”.

**88.- Qweer:** “Qweer” es una palabra denigrante posteriormente apropiada por los homosexuales para designarse. La palabra que en español tiene una historia similar es “marica”, es por este motivo que se tradujo “qweer” como “marica” o “maricón”. Quedó: “Marica”.

**89.- With bells ringing, banners snapping in the wind:** un idiom cuyo equivalente más proximo es “con bombos y platillos”, y demás cuestiones vistosas. Quedó como “con bombos y platillos”.

**90.- Whose birthday was the same as mine:** Sólo se reescribió de otra forma para lograr una mayor naturalidad. Quedó como “cuyo cumpleaños era el mismo día que el mío”.

**91.- I think i was very much in love:** Debe tonalmente sonar dulce para dejar de serlo súbitamente en el remate siguiente. Quedó como “creo que estaba muy enamorado”.

**92.- Maybe just with sex:** es un remate, que tiene que transmitir la idea de que podía estar enamorado sólo del sexo en lugar de del muchacho. Quedó como “tal vez solo del sexo”, porque “tal vez sólo con el sexo” en español no tiene tanto sentido.

**93.- That’s the jazz of a verry special hotel:** Un idiom que se refiere a que tiene poco que ver una cosa con la otra o que es otra historia, podría ser “eso se cuece aparte” o “eso es harina de otro costal”, que pareció más cercano. Quedó como “eso es harina de otro costal”.

**94.- Do i love the little ladies:** Es una exclamación que significa algo así como “pero por supuesto que amo a las señoritas”. Quedó como “¡Cómo me gustan las lindas señoritas!” da la misma sensación con mayor economía.

**95.- Well, it seems perfectly simple to me, you just haven’t met:** La frase que se ha dicho a tantas personas con dudas de su sexualidad, que “es probable que no hayan conocido todavía a la persona adecuada”. En este caso se interrumpe, de tal manera que

tiene que quedar reconocible pese a quedar partida. Quedó como “Bueno, a mí me parece muy simple; sólo no has conocido...”

**96.- Look!:** Se trata de un reclamo, que pasa a convertirse en una burla. “mira nada más” es una buena equivalencia. Quedó como “mira nada más”.

**97.- With a knowing smile:** sería una sonrisa de quien sabe de qué está hablando el otro, podría entenderse como complicidad, en este caso quedó como “una sonrisa cómplice”.

**98.- Your pals passed them:** “to pass” es “pasárselas”, el problema es que “pasárselas” no es precisamente “intercambiarlas” o “prestárselas”, y no se parece tanto a la intención de “to pass”, en el contexto de las tarjetas porno, “rolárselas” suena un poco ñoño, pero se entiende que es prestárselas, cambiarlas, turnárselas, etc. Quedó como “tus amigos se las rolaban”.

**99.- I wasn't trying to plumb your post-adolescent sexual life:** “to plumb” es lo que hacen los plomeros, “destapar” pero más semánticamente sucio. “Hurgar” es menos limpio y también es una forma de búsqueda. Luego “los detalles escabrosos” completa el tono. Quedó como “no estaba intentando hurgar en los detalles escabrosos de tu vida sexual post-adolescente”

**100.- I hear her crying:** literalmente “siempre la escucho llorar”, “siempre escucho su llanto” transmite el significado, pero es más compatible con la redacción que se tiene hasta el momento y evita la confusión género-número a la que prestaría dejarlo como “la escucho llorar”, por el “la”. Quedó: “la escucho llorar”.

**101.- Muffled, but... very determined:** “muffled” es “sordo” o “ensordecido”, es decir que de alguna manera pretende disminuir el sonido, “ahogado” es un adjetivo que puede usarse de manera similar al hablar de un sonido, mientras, “llorar muy determinadamente” suena poco natural, se optó por “con mucha determinación”. Quedó: “Ahogado, pero... con mucha determinación.”

**102.- Very determined indeed:** Es un énfasis. El “indeed” en este caso puede ser traducido como “de hecho”. Quedó como “muchísima determinación, de hecho”.

**103.- I don't like to use words that are too harsh in describing people:** “muy duras”, o “rudas-rasposas”, si nos vamos por lo que generalmente se entiende por “harsh”, sin embargo también puede entenderse como “severas”, y esa alternativa queda contextualmente más coherente y precisa, dado que “duras”, sería más cercano a “hard” que a “harsh”. Quedó como “no me gusta usar palabras que sean muy severas para describir a la gente”.

**104.- But the landlady is a fat, ugly, mean, stupid, unwashed, misanthropic, cheap, drunken bag of garbage:** En inglés el orden de los adjetivos es muy específico: opinion-size-age-shape-colour-origin-material-purpose, mientras que en español es bastante más flexible, aunque claro, hay acomodos más naturales que otros o este va de acuerdo con la necesidad de quien escribe, es por eso que priorizando expresividad y naturalidad quedó así: “Pero la casera es una bolsa de basura fea, gorda, cruel, sucia, estúpida, misántropa, ebria y barata”.

**105.- I have very seldom use of profanity:** “seldom” es “raramente”, o se refiere a algo que ocurre con poca frecuencia, “mesura” es tonalmente próximo, además “seldom” es un término “propio”, contrastante con lo tosco que puede llegar a ser Jerry al expresarse, y en eso coincide bastante bien usar “ser mesurado” en vez de “raramente”. Quedó: “soy muy mesurado al usar malas palabras”.

**106.- She and the dog are the gatekeepers of my dwelling:** “Gatekeeper” es literalmente un portero, y “dwelling” es algo así como “recinto”, en el texto original suena anormalmente serio por el lenguaje, como des-dimensionado, por ello quedó como “son los celadores de mi morada”.

**107.- She leans around in the entrance hall:** “leans around” es inclinarse, podría referirse a que la mujer se balancea a causa del alcohol que bebe, o bien que anda metiéndose en

los asuntos del resto de los inquilinos, como lo de la lemon flavored gin no ha sido planteado en ese momento, y por lo que se no se dice de ella en cuanto a como se comporta con él, puede entenderse que se trata de lo segundo. Quedó como “asomándose por el pórtico”.

**108.- But, Love; wasn't yesterday enough?:** Tonalmente debe tener una mezcla de suavidad romántica y una nota de preocupación disimulada, por si no lograra librarse de la casera. Quedó como “¿Lo de ayer no fue suficiente?”.

**109.- She makes slits of her tiny eyes:** “hace franjas” o “hace rayitas” de sus ojos, por cómo suena, modifica el tono, suena menos a imagen descriptiva y más a chiste. “Entrecerrar” los ojos no rompe con la propuesta tonal, que no es un chiste. Quedó: “entrecierra sus ojos diminutos como rayitas”.

**110.- A simple-minded smile:** puede sintetizarse como “una sonrisa sencilla” en español, pues “una sonrisa de mente simple” llama la atención por ser poco frecuente, y leído en voz alta, el momento que toma descifrar el significado distrae de lo que se dice en seguida. Opté por: “una sonrisa sencilla”.

**111.- And fact is better left to fiction:** Lo complicado de este fragmento es que podría estar hablando de los hechos en general así como del específico de la casera, digamos que la sensación que da es que Jerry desearía estar inventando. “fact” puede ser entendido como los hechos reales, de modo que podría quedar también como “la verdad”, y completo: quedó como “y la verdad sería mejor dejarla en ficción”.

**112.- Should be done with a great deal of action:** (Acotación) se trata de una acotación que se refiere a la manera en la que debe montarse una escena, en este caso, específico, se refiere a la cantidad de movimiento que debe tener “great deal of action” sería equivalente a “que la acción sea la gran cosa”, pero para mayor claridad “gran cantidad de acción” es efectivo. Quedó como “debería efectuarse con una gran cantidad de acción”.

**113.- You can see the ribs through the skin:** fue necesario juntar dos de las oraciones dentro de este párrafo para volverlo digerible, claro y natural: una vez más la coherencia

género-numero planteaba dificultad, pues al hablar de las costillas y Peter y el cuerpo del perro en el mismo enunciado se prestaba a cantidad de interpretaciones, de forma que quedó como “y un cuerpo al que se le ven todas las costillas.”

**114.- It’s certainly a misused one...:** A lo que se refiere este parlamento es a que se trata de un perro al que se le ha dado un mal uso, o al que no se le ha tratado como corresponde, de modo que en español se puede hablar de “maltrato” antes que de “mal uso”. Quedó como “ciertamente uno muy maltratado”.

**115.- There’s a gray-yellow-white color:** una vez más la combinación de adjetivos plantea un reto a la hora de pasar de un idioma a otro, en este caso, con el color, hay formas como “rojizo”, “grizaceo”, “azulado” que sugieren aproximaciones a un color sin llegar directamente a éste, en este caso se aprovechó la combinación de dos colores y un “aproximado” para darle una sensación de aproximación más natural. Quedó como “gris-amarillo-blancuzco”.

**116.- I worried about that animal the very first minute i met him:** La frase plantea una ambigüedad, si se preocupó por el perro per se o si su preocupación era el riesgo que el perro representaba. Por ello quedó como “El perro me preocupó desde el primer minuto que lo tuve enfrente”.

**117.- He was sort of a stumbly dog, but he wasn’t half-assed, either:** “Stumbly” es algo así como inestable, se refiere al equilibrio, el problema con usar “inestable” o “desequilibrado” es que suelen usarse con connotaciones de salud mental, y en este caso se trata de falta literal de equilibrio. “Torpe” da a entender esencialmente que el perro es malo en cuestiones motrices, e inepto implica que no por ello era ni disfuncional ni falto de ímpetu. Quedó como “El perro era más bien torpe pero no era para nada inepto”.

**118.- It was a good stumbly run:** No es precisamente una paradoja, aunque lo parecería a primera vista, se refiere a que pese a que el perro corría incorrectamente, funcionaba. “stumble” es tropezar, entonces lo traduje como “corría a tropezones”, pero como el perro

no es inepto, quedó como “tropezones resueltos”, que no se contradice con nada de lo anterior.

**119.- Cozy so:** es una expresión similar a “figúrate algo similar”, “Así de fácil” es una expresión muy parecida con palabras que semánticamente son cercanas a las de la original. Quedó como “así de sencillo”.

**120.- I’ll kill the dog with kindness:** es otro de los idioms dentro de la obra. “To kill with kindness” es equivalente a “abrumar con amor”, hay una frase que funcionaría, pero por ser sobre-específica culturalmente y romper el tono al añadir un chiste bastante aberrante, decidí no poner “matarlo con una sobredosis de ternura” y optar por “matar la hostilidad del perro” que además funciona bastante bien con el remate que es “matar al perro”. Quedó como “matar la hostilidad del perro”.

**121.- It figured:** Lo que da a entender es que el perro algo sospechaba de lo que Jerry se traía entre manos, pero dicho con gran economía y proyectando en el perro características humanas como la suspicacia. Quedó como “se lo oía”.

**122.- I smiled; but tentatively, you understand:** Se está adelantando e intenta ser simpático con el animal... “por si funciona”, así que quedó como “Yo sonreí pero sólo tentativamente, tú entiendes”.

**123.- He tore into them:** en inglés es costumbre referirse a los animales en términos de objeto: “it” y generalmente el darles los pronombres “he/she” se consideraría antropomorfizarlos, mientras que en español difícilmente nos referiríamos a un animal como “eso”, y a falta de certeza se toma el pronombre de la especie (ej. la serpiente, el escarabajo se vuelven “ella y él” respectivamente), aunque al pasarse al español se pierde, es en este momento en que Jerry está manifestando más abiertamente que para él el perro es especial. Quedó como “se abalanzó sobre ellas”.

**124.- With not enough pork in them to make them disgusting:** “pork” aquí puede entenderse como “porquería” o como “cerdo”, y es ambiguo si lo que llevó fueron

hamburguesas llenas de ingredientes “atascadas” como se las denominaría coloquialmente, o si se refiere a la baja calidad de la carne, o si se refiere a que la grasa de la carne de cerdo disminuiría la calidad de la hamburguesa, con base en conocimientos de cocina es posible decir que el usar manteca (en contraposición al aceite o la margarina o mantequilla) es más caro que otras grasas y la carne grasosa de cerdo (el tocino, por ejemplo) no es más barata que la molida de res que suele usarse para las hamburguesas, de tal manera que difícilmente el contenido de cerdo de las hamburguesas podría hacerlas menos deseables. Después, la comida callejera no se caracteriza por la limpieza con la que se prepara y la gran calidad de sus ingredientes, y en Nueva York habrá también pocas excepciones; manteniendo la cuestión de lo porcino y lo sucio de la hamburguesa en la misma palabra. Quedó como “ni siquiera eran tan puercas como para dar asco”.

**125.- The dog had what amounted to an antipathy toward me:** “amounted” es complicado para trasladar, pues se refiere a que “a partir de todo lo anteriormente observado, se puede inferir que X”. Quedó como “el perro tenía lo que parecía ser una tremenda antipatía hacia mí”.

**126.- I wondered if i mighn’t overcome this antipathy:** “migth not” es “no podría” o “no tendría la capacidad”. Quedó como “yo me preguntaba si no podría vencer esta antipatía”.

**127.- What i thought was a murderous portion of rat poison:** una dosis asesina o una dosis homicida, se eligió “asesina” a causa de que “homicida” sería incorrecto si lo que se intenta asesinar es a un perro y la forma correcta sería “perricida” o “canicida”, que suena gracioso y afectaría el tono, además de quedar poco natural. Quedó como “lo que pensé que era una dosis asesina de veneno para ratas”.

**128.- We don’t sell no hamburguers without rolls y Wha’ d’ya wanna do, eat it out’a ya han’s?:** Estos fragmentos, además de lo que se dice, está usando una forma de slang “racializado”, pues imita la expresión estereotípica de los afroamericanos de Nueva York. En español podría usarse un acento, pero culturalmente no tenemos equivalencia, pues

aunque en Nueva York podría haber una tendencia racial en los vendedores de hamburguesas, esto no se extiende a otros países, donde los vendedores de comida rápida no pertenecen a ningún grupo lingüístico-racial específico. Después, la función de estos fragmentos es cortar la cuestión “grave” del plan de asesinato para el perro agregando un desvío; nota ligera para retardar la caída del peso completo de la cosa y acentuar su gravedad. Quedó como “¿Cómo se la va a comer así nomás?”.

**129.- A bite for ya pussy-cat?:** Misma referencia a la raza del vendedor de hamburguesas y la pregunta de si la carne que se está llevando es un regalo para su mascota, más la inferencia de que se trata de un gato. Quedó como “¿Un bocadillo para su gatito?”.

**130.- People looked up:** “La gente volteó” o “la gente volteó a verme”, pero la acción está más relacionada a cómo la gente reacciona a esta acción, que para generar esto, debe ser llamativa por su incomodidad o por resultar poco creíble y poco natural: quedó “se me queda viendo”.

**131.- But that’s neither hither nor thither:** es un idiom que significa que lo anteriormente mencionado no tiene relevancia o no afecta lo siguiente, lo más similar en español es “eso no viene a cuento”. Quedó como “eso no viene a cuento”.

**132.- Malevolence with an erection:** esto retoma lo anteriormente mencionado a cerca de la erección del perro, lo que significa que, al no tener que volver a hacer la descripción completa ni explicarlo. Quedó como “malevolencia con erección”.

**133.- AND IT CAME TO PASS THAT THE BEAST WAS DEADLY ILL:** la traducción literal de eso suena atroz, algo similar a “vino a pasar”, “aconteció” es muy cercano a la idea que busca transmitir la frase original, viendo por la naturalidad, lo más “normal” para decir, que da a entender casi lo mismo es “RESULTA QUE LA BESTIA...” y toda la frase en mayúsculas, pues se trata de algo a lo que se le trata de dar el énfasis de emoción desbordada que en ese momento invade a Jerry. Quedó como “ Y RESULTA QUE LA BESTIA SE ENFERMÓ MORTALMENTE”.



**134.- Because the landlady had sobered up:** “ensobrecer” no es común en el español, “ensobriarse” otro poco menos, “estaba sobria” es coherente, pues cualquier otro acomodo de la idea cambiaría el tono y haría esta frase graciosa. Quedó como “porque ahora la casera estaba sobria”.

**135.- God had struck her puppy dog with a surely fatal blow:** “Struck” no es precisamente “golpeado”, es más cercano a lo que pasa con los rayos y los camiones, es decir, al perro le sucedió repentinamente algo sumamente grave obra de Dios, además puppy-dog es una forma de, digamos, hablar del perro en términos similares a los de un bebé, independientemente de su tamaño ferocidad. Quedó como “Dios había asestado a su cachorrito un golpe seguramente fatal”.

**136.- She had forgotten her bewildered lust:** “bewildered” es traducido con mayor precisión como “perplejo”, pero para hacer referencia a la lujuria de esta mujer, y por lo extraño que suena hablar de una “lujuria perpleja”, podría intuirse que es la otra acepción de “bewildered”, que es “atontada” o “aturdida”. Quedó como “había olvidado su aturdida lujuria”.

**137.- I have myself to pray for:** significa, antes de rezar por el perro ya tendría que estar rezando por mí. Quedó como: “antes tendría que rezar por mí”.

**138.- The clored queen:** Es una forma de sintetizar las características principales de la persona que vive en la habitación de junto, se trata de alguien de procedencia africana que se presenta como Drag Queen. Las alternativas eran “Negra Drag” o “Negro Drag”. Por razones políticas, la tendencia sería traducirlo como “la negra drag”, sin embargo, independientemente de la postura política del traductor, en otros momentos del texto el dramaturgo se refiere a este personaje como “él” (“he”) y no como “ella” (“she”), es por eso que opté por mantener el masculino en la traducción al español. Quedó como “el negro drag”.

**139.- Peter indicates his increasing displeasure:** (Acotación) “displeasure” no es precisamente “pain”, es más cercano a no-plácido, que a no-placentero, directamente y “aversión” es más cercana a “enemistad”, en tanto su antónimo es afición, no precisamente comodidad o placidez, de tal modo que se tradujo como “incomodidad”. Quedó como “Peter indica su creciente incomodidad”.

**140.- Was a descendant of the puppy that guarded the gates of hell or some such resort:** En este momento Jerry está haciendo referencia a Cancervero, pero es incapaz de recordar su nombre, por eso el fragmento tiene que dar la sensación de estar buscando la palabra correcta, y el “such resort” es equivalente a “alguna cosa así” o “algo por el estilo”. Quedó como “sea descendiente del cachorro ese que resguarda las puertas del infierno o alguna cosa así”.

**141.- I’m not up on my mythology:** “I’m not up” es que se ha descuidado o relegado algún área del saber, curiosamente si alguien no se mantiene al corriente con la mitología griega, esta difícilmente va a cambiar en absoluto, o si ha cambiado, variará tanto como lo ha hecho durante los últimos dos mil años. Para mantener el chiste quedó como “actualizado en mitología”.

**142.- The bow-wow’s deliverance:** “las vueltas de la vida” pero mucho más reducido de dimensión y aplicado no a la vida sino a algunas de sus particularidades completas, se refiere a los cambios que ocurren por obra “del destino”, quedó como “los altibajos padecidos”.

**143.- Heart-shatteringly anxious:** “heart-shattering” es algo que rompe o que aplasta al corazón: para dar a entender la misma idea, tomando en cuenta que en español no hay adverbios compuestos, o que las reglas para su composición son distintas, se optó por separar “heart-shatteringly anxious” en sus partes y escribirlo por separado. Quedó como “afixiante, aplastadora y descorazonadoramente ansioso”.

**144.- I was heart-shatteringly et cetera to confront my doggy friend again:** se trata de una síntesis de lo anterior que no llega a completarse. “asfixiante, aplastadora, etcétera” da a entender lo de más arriba sin necesidad de repetirlo entero. Quedó como “asfixiante, aplastadora, etcétera”.

**145.- He looked better for his scrape with the nevermind:** “the nevermind” es una manera de llamar a la muerte sin hablar directamente de la muerte, afortunadamente el español es muy rico en maneras de hacer esto, la más reconocible, en la que también se refiere a esta a manera de sustantivo propio es “la parca”. Quedó como “mejor que antes de su enfrentamiento con la parca”.

**146.- Stone-statue:** dicho con sencillez, es una comparación con las estatuas. Sería “quietos como estatuas” en español. Quedó como “quietos como estatuas”.

**147.- It’s just that if you can’t deal with people, you have to make a start somewhere:** “deal” es “lidiar” y también “tratar” y de alguna manera, muy abiertamente, “interactuar”. Por lo que dice, es algo desesperado, es uno de los parlamentos a partir de los cuales puede inferirse que Jerry busca contacto humano desesperadamente, al tiempo que se siente incapaz de tenerlo. Entonces quedó como “Es sólo que si no puedes tratar con la gente, tienes que empezar por alguna parte”.

**148.- Always check bleeding:** la dificultad reside en determinar la persona en la que está esta frase, porque lo mismo podría ir dirigida a Peter que tratarse de un “must” general, como algo que es necesario hacer, se decidió que se trataba de un “must” abierto y general, dado que no habría motivos suficientes para inferir que Peter tuviera motivos para revisar si hay sangre. Quedó como “siempre hay que ver si hay sangre”.

**149.- All colors reflecting on the oily-wet streets... with a wisp of smoke:** Es una de las frases más poéticas de la obra, por la manera en la que transmite imagen al tiempo que refleja la angustia del personaje, y como se encadena y encaja con los demás parlamentos. Para crear la sensación de vinculación que naturalmente no tendría en español como

enunciado aparte, se borraron algunos de los puntos para volver ese fragmento una lista, en lugar de varios elementos independientes. Finalmente quedó como “con todos los colores de una mancha de aceite a mitad de la calle... con el humo de un cigarro...”

**150.- Turned his back on the whole thing some time ago:** Habla de que el mundo “the whole thing” fue abandonado hace tiempo, quedó como “le dio la espalda a todo esto hace algún tiempo”.

**151.- Where ever better in this humiliating excuse for a jail, where better to communicate one single simpleminded idea than in an entrance hall?:** La primera parte es una descripción de la segunda, habla de que es una “humiliating excuse of a jail”, esto quiere decir, entre otras cosas que no se trata de una cárcel, sino que ni a eso llega: Quedó como “este intento humillante de prisión”.

**152.- And what i saw then has been the same ever since:** desde entonces lo visto se ha mantenido igual, emotivamente no es alegre. Quedó como “y lo que fue ha permanecido desde entonces”.

**153.- Are the teaching emotion:** “teaching emotion” es decir, una emoción educativa, didáctica o una emoción de la que se aprende, es decir, que la característica principal de esta emoción es que educa e instruye. Lo único que no parece alejarse de la intención o de repente volverse raro por impertinente es “la emoción instructiva”. Quedó como “la emoción instructiva”.

**154.- And what is gained is loss:** Poéticamente se plantea una paradoja para decir que el resultado, aquello que se obtiene, es saber que ya no es lo que antes era, y que no hay vuelta de hoja, quedó “y lo que se gana es una pérdida” para evitar la confusión a la que se prestaría poner “lo que se gana es pérdida”, que podría dar a entender que en realidad no se ganó nada. Quedó como “y lo que se gana es una pérdida”

**155.- If we can so misunderstand, well then, why have we invented the Word love in the first place?:** la pregunta es si tiene sentido haberle dado una palabra al amor si esta

podía crear tantas confusiones y a la larga hacer tanto daño. Quedó como “si podemos malentenderlo tanto, entonces ¿por qué inventamos la palabra “amor” en primer lugar?”.

**156.- I DON'T WANT TO HEAR ANY MORE:** Es Peter en un intento de callar a Jerry, en teoría porque le está mostrando una parte de la vida que generalmente evade, y su respuesta instintiva es la negación, asumir que algo por inconcebible, no existe, en este punto, está furioso, desesperado y en negación casi violenta. Quedó como “YA NO QUIERO ESCUCHAR NADA MÁS”.

**157.- I'm not married to two parakeets, or whatever your setup is:** Debe prestarse a la ambigüedad de que de repente se pueda entender como que Peter se casó con los periquitos, más que tenerlos de mascota, y el “setup” es el acomodo de la vida de Peter, pero en términos lúdicos. Para cumplir con lo mencionado opté por: “no estoy casado con dos periquitos o cualquiera que sea tu tirada”. (Este enunciado entre paréntesis sólo sirve para alargar levemente esta descripción de tal modo que la última página de la sección “todo lo intraducible” quede más llena y mi asesora no me diga que se ve feo una última hoja con tres tristes renglones de texto. De verdad me sorprendería que alguien lea mi tesis hasta este punto. No, no lamento mi falta de seriedad.)

**158.- I am a *permanent transient*, and my home is the sickening rooming-houses of the West Side of New Yory City:** otra paradoja es “transeúnte permanente”, que en español, afortunadamente no se pierde. Mientras se mantenga el que es una sola idea y se dice con el mismo aire se mantiene como un reclamo. Quedó como “Soy un transeúnte permanente y mi hogar es una de las enfermizas casas de huéspedes en el lado oeste de la ciudad de Nueva York”.

**159.- I suppose you don't quite know what to make of me, eh?:** “what to make of me” es ligeramente objetificante, es “hacer” pero desde el referirse a Jerry desde lo casi-material antes que como un “alguien”. Quedó como “Supongo que no has de saber qué hacer conmigo”.

**160.- We get all kinds in publishing:** a lo que se refiere es a que llega todo tipo de gente (en un sentido mucho más abierto, podría referirse a que literalmente puede llegar cualquier cosa) por eso la mejor alternativa sería no acotar con “todo tipo de gente”, así que quedó como “de todo” a secas. Quedó como “En la editorial recibimos de todo”.

**161.- You mean, I'm not the gentleman you were expecting:** Es difícil de plantear sin que suene a que es pregunta. “quieres decir, que no soy el caballero que esperabas” es lo que mejor capturó la afirmación manteniéndola como tal. Quedó como “quieres decir, que no soy el caballero que esperabas”.

**162.- The parakeets will be getting dinner ready son:** Es un momento de confusión de Peter, en el que está mezclando las cosas que quiere decir a causa de las cosquillas que le está haciendo Jerry. Se trata de dos ideas separadas que quedan juntas formando un absurdo. Quedó de esta manera: “los periquitos estarán... haciendo la cena pronto.” Se hace el mismo juego con lo de los gatos.

**163.- Yes. Yes by all means, tell me what happened at the zoo:** Lo que esto transmite es que en este punto Jerry ha construido una tremenda expectativa, y Peter se encuentra ya emocionado y ansioso, esto debe percibirse en la manera en la que se expresa durante este diálogo. Quedó como “Sí. Sí, por supuesto, ya dime lo que ocurrió en el zoológico.”

**164.- (He pokes Peter on the arm):** (Acotación) “Pokes” no es “tocar” y es mucho menos agresivo que “golpear”, “picar”, también refiere de alguna manera la intención de molestar, de ser desagradable. La acotación quedó entonces “pica a Peter en el brazo”.

**165.- Move over:** “Muevete” no es lo suficientemente claro, aunque es agresivo, que es la intención, “recórrete” además transmite la misma idea de que el movimiento es para ceder lugar al otro. Quedó: “recórrete”.

**166.- I'm sorry, haven't you enough room?:** Debe parecer comparativamente “baja” de intensidad, es decir, él está relajado y amable, mientras Jerry está siendo bastante agresivo,

es decir, Peter está subestimando de manera importante el peligro y la situación en la que se encuentra, lo que refleja el tono. Quedó: “Perdón, ¿no tienes suficiente espacio?”

**167.- Look here, you have more than enough room!:** A estas alturas ya se trata de un reclamo y una queja. “Mira” en español no mantiene el tono de reclamo, para que fuera la misma acción y que además se notara que el objetivo era ponerle un alto lo reemplacé por “Óyeme”. Quedó como “Óyeme, ya tienes más que suficiente espacio”.

**168.- What’s the matter with you?:** “Qué te ocurre” y “qué te pasa” son las maneras en las que se traduce generalmente esta expresión, pero “Cuál es tu problema” es más cercano a la idea de “the matter” algo así como “cuál es el asunto contigo” si se traduce de manera literal. Quedó como “Cuál es tu problema”?

**169.- I’m crazy, you bastard:** Es una agresión y también una provocación, pues la acción es denotar algo que a estas alturas tendría que ser evidente y que Peter no ha llegado a comprender, aunque de forma razonable podría argumentarse que Jerry no está loco, pero es su respuesta ante la incompreensión recibida de Peter. En español llamar “bastardo” a alguien es bastante menos común, y pareciera antinatural, pues “bastardo” es una forma de llamar a los aprovechados o abusivos, más que ser un insulto genérico a la estupidez de alguien, Quedó como “Pues estoy loco, imbécil.”

**170.- You’re slow-witted!:** Witt es ingenio, es una manera elegante de llamarlo “retardado”, lo más similar en español es “lento de ideas”. Quedó como “lento de ideas”.

**171.- You put things well; economically, and yet...:** Para este momento Jerry hace un esfuerzo extra para contenerse hasta que no lo soporta más y explota, esta es la parte en la que intenta contenerse y mantenerse educado y elegante hasta donde su tosquedad se lo permite. Quedó: “Dices bien las cosas, con economía, y sin embargo...”

**172.- God da... mn you:** Al principio pinta para ser una maldición, va a decir una palabrota, pero se contiene a la mitad y lo cambia por una expresión menos soez. Quedó como “¡Co... ¡Condenado seas!”.

**173.- They're all over the west side of the park chasing fairies down from the bushes:**

Aquí hay otro elemento a cerca del lenguaje usado, en este caso no se trata de ambigüedad, sino de doble sentido, "fairies" es hadas, pero también es slang de "homosexuales" de forma que puede significar "persiguiendo hadas" de alguna manera dando a entender que pierden el tiempo, mientras habla también de que en el lado oeste es un sitio de cruising gay en el que los policías aprovechan para arrestar a quienes atrapan en esta práctica. Quedó como "están todos en el lado oeste del parque persiguiendo mariquitas entre los arbustos". Entre otras cosas suplico al lector no me pregunte la fuente de esta información y sólo confíe en que sé de lo que hablo.

**174.- So scream your head off;** es una expresión idiomática que significa elementalmente "puedes extrapolar esa acción hasta destruirte y no tendrás resultado ni así", "así que grita hasta deshacerte" mantiene la intención y da una imagen tonal similar. Quedó: "Así que grita hasta deshacerte".

**175.- If a policeman that *did* fill his quota and come sludging over this way he'd probably take you in as a nut:** Fue necesario reescribir y reestructurar la redacción entera de esta frase, fuera de eso se mantuvo similar, "take you in" sería "llevarte" o "arrestarte" y "as a nut" sería "tomaría por loco" o "demente", lo que dice esencialmente es que si el policía ya no se viera en necesidad de llevar a nadie más al que consideraría inestable sería a Peter. El resultado final fue: "Si un policía que ya hubiera cumplido su cuota fuera a dar por estos rumbos probablemente te llevaría a ti pensando que estás loco".

**176.- (His fury and self-consciousness have possessed him.):** (Acotación) "self-consciousness" es una forma de llamar a la vergüenza, pero un tipo específico, de cuando uno sabe que está haciendo el ridículo, en tanto acotación, es más claro para el actor describir con precisión la naturaleza de la emoción mencionada, de tal manera que decidí reescribirlo como "conciencia de ridículo". Quedó: "Su furia y conciencia de ridículo lo poseen".



**177.- Tell me, Peter, is this bench, this iron and this wood, is this your honor?:** “is this your honor” plantea dos posibilidades, la primera es que sea “es éste tu honor” o podría ser “es esto tu honor” tomando en cuenta lo que “is this” podría dar a entender en el contexto original. La frase sin la aposición sería “is this bench your honor?” es decir, el sujeto es la banca, entonces, propiamente no sería “¿es esta banca tu honor?” y el “esto” reemplaza “banca” es decir, queda como “es esto tu honor?”.

**178.- You’ve pushed me to it:** esencialmente responsabiliza a Jerry de todo lo que pasa a continuación al tiempo que reconoce que se trata de una acción extrema, “me has orillado a esto” es coherente con lo que se intenta transmitir. Quedó como “me has orillado a esto”.

**179.- You are a vegetable, and a sightly nearsighted one:** “nearsighted” podría referirse a que es miope, pero en este caso, “nearsighted” también quiere decir falta de ambición y de impulso, que podría reducirse a “estrecho de miras” o “falta de voluntad”. Como no se puede hablar —o difícilmente— de “las ambiciones de un vegetal”, se quedaría “falta de voluntad”, pues hablar de un vegetal especialmente carente de voluntad, ya son palabras mayores. Quedó como “Eres un vegetal, y uno especialmente falta de voluntad”.

**180.- We’ll battle for the bench:** “batte” es batalla y se distingue de “figth” porque una batalla no necesariamente implica el componente semántico de desacuerdo o enojo que lleva “pelear”, “batallaremos por la banca” no es algo que las personas dicen, o no en Latinoamérica, así que “lucharemos” conserva el sentido de “pugna” pero casi “deportiva” antes que “destruictiva”. Quedó como “Lucharemos por la banca”.

**181.- (He takes out and clicks open an ugly-looking knife.):** (Acotación) “an ugly knife” no es lo mismo que “an ugly-looking knife”, pues “an ugly knife” puede serlo por viejo, por disfuncional, an “ugly-looking” en contraposición plantea que funciona pero se ve peligroso, sucio o descuidado pero no especifica en cuál de estas maneras, es por eso que “de mal aspecto” es más apegado que “un cuchillo feo” o “un cuchillo oxidado”. Quedó como “saca un cuchillo de mal aspecto y despliega su hoja”.

**182.- (Suddenly awaking to the reality of the situation.):** (Acotación) Da a entender que hasta este momento Peter no había calibrado que lo que podía implicar pelearse en la calle con un perfecto extraño sin estar al tanto de cuestiones como por ejemplo si está o no armado y el riesgo que podría implicar. Quedó como “Despertando de repente ante la gravedad de la situación”.

**183.- You're stark raving mad!:** por lo exagerado del término y lo inusual de combinar ambos adjetivos (no es un idiom, es una exageración hasta lo ridículo que funciona combinando dos formas de decir “loco”) debería resultar gracioso para el público. En español sería “loco como una cabra” combinado con “loco de remate”, pero “loco como una cabra rematada” no es “más loco”, sólo “más raro” de oír. Quedó como “Loco como una cabra rabiosa”, porque es gracioso como la original y dice “loco” dos veces.

**184.- (Rushes over to Peter, grabs him by the collar; Peter rises; their faces almost touch.):** (Acotación) tonalmente, en español la altura de “rushes over” es mucho mayor que “se dirige hacia”, “se abalanza” es más cercano a la altura de la acción original, después, el collar no es propiamente el cuello, sino el cuello de la camisa. Quedó como “Se abalanza hacia Peter”.

**185.- You figth, you miserable bastard; figth for your manhood, you pathetic little vegetable:** Tiene que sonar agresivo y ser efectivo como insulto todo lo que venga en este parlamento. “pathetic little vegetable” tiene que ser algo que minimice y desacredite a Peter mientras alude a lo vegetal. Conforme a lo anteriormente mencionado y con el afán de satisfacer la necesidad tonal del fragmento, quedó como “Pelea, miserable bastardo; ¡Pelea por tu hombría, patético vegetalito!”

**186.- You couldn't even get your wife with a male child:** Literalmente sería “conseguirle” un hijo varón, o “embarazarla” de un hijo varón. Es, digamos, coloquial y agresivo, “hacerle un hijo varón” transmite la idea y mantiene la agresividad y lo coloquial.

**187.- It's a matter of genetics, not manhood, you... you monster:** En este caso, debía privilegiarse la claridad junto con la sensación de incredulidad y furia ante lo que dice Jerry, es por eso que dejé la estructura tal como estaba, por funcionar emotivamente de manera coherente con el enojo. Quedó como “es cuestión de genética, no de hombría, tú... monstruo”.

**188.- Tableau:** (Acotación) Esta expresión no se acostumbra como término técnico y no parece tener equivalencia en español, así que lo traduje por el significado de la expresión: quedó como “alto total”.

**189.- His features relax, and while his voice varies, sometimes wrenched with pain, for the most part he seems removed from his dying:** (Acotación) Hubo que modificar significativamente la redacción de esta acotación para volverla clara. Quedó como “Sus facciones se relajan, y aunque su voz varía, doblándose de dolor ocasionalmente, la mayor parte del tiempo parece abstraerse de su muerte.”.

**190.- I mean that, now; thank you very much:** el “muchísimas” en español sería el equivalente al “very much”, dado que “muchas gracias” suena tanto frío como formal en un momento en el que dicha formulación quedaría poco natural, quedó: “Te lo digo ahora; muchísimas gracias.”.

**191.- I came unto you.:** Es otra de las frases que se usan dentro del contexto religioso, cercana a “recurrido”: se trata de un arcaísmo que suele escucharse más en las iglesias que en el léxico cotidiano. Quedó como “vine a ti”, porque mantiene la carga emotiva.

**192.- (He laughs so faintly):** (Acotación) “se ríe tan debilmente” plantea un problema de redacción, el “tan” es un comparativo, una solución para ello en español sería sólo dejarlo como “muy” débilmente, que finalmente es la idea que pretende transmitir el dramaturgo. Quedó como “se ríe muy debilmente”

**193.- And you have comforted me, dear Peter:** “comfort” está usado aquí con toda la connotación religiosa que puede llevar, elegí “confortado” sobre “consolado” precisamente por ello. Quedó como “y me has confortado, querido Peter.”

**194.- Hurry away:** Fue reemplazado por “Márchate ya”, dado que mantiene la sensación de urgencia y despedida, pues el resto de las alternativas sonaban menos amables o con menos prisa según el caso, tenía además que ser algo que mostrara que el interés no es correrlo sino protegerlo. Otra posibilidad hubiera sido “escapa ya” pero era mucho más específico. No dañaba el tono, pero esta especificidad tampoco aportaba nada. Opté por: “Márchate ya”.

**Conclusiones:**

Ricoeur dice que “Traducir es entender”, me atrevería a ampliar el comentario: También entender es traducir, ya que implica procesar un estímulo exterior y cambiarlo de medio para que éste sea interpretado y asimilado, en este caso por la persona que entiende. Conforme a este razonamiento las personas “traducimos” nuestro entorno todo el tiempo para comprenderlo. Sin embargo, como pasa con el entorno, al leer la obra cada uno sintetizamos partes distintas conforme a nuestra experiencia previa. Un texto es, dicho metafóricamente, el “punto de llegada”, de un largo proceso de selección síntesis y estructuración de elementos de la realidad. La lengua materna del autor y el idioma del texto forman parte, consciente o inconsciente de esta selección. Traducir implica, en primer lugar, que el traductor asimile la obra como cualquier otro lector atento y crítico a partir de los elementos que presenta el autor, y después, volver a recorrer el camino desde una selección de elementos distinta (otro idioma) desde su propia comprensión del texto con el objetivo de llegar al mismo punto a donde lo llevó la obra, lo que lo coloca en un punto de mediación complicado con características de copista, público y lector-crítico. Lo altamente cuestionable es que el punto de llegada del autor y del traductor sean el mismo. La pregunta es entonces: ¿a dónde llega el traductor?, porque indudablemente la obra y su traducción no son lo mismo, pero el objeto que resulta no es una obra original. Distintas personas entenderán distintas partes del mismo objeto: el resultado es que aun contando con las mismas palabras para plasmarlo cada traductor trasladará ni siquiera “lo que el traductor entienda de la obra”, sino “la parte de lo que entienda que consiga decir en el idioma nuevo”. Y lo que no logre ver el traductor o no pueda pasar de un idioma al otro se pierde para siempre, ahí el conocimiento de ambos idiomas no basta para ampararse. Es ahí donde la formación como autor, dramaturgo (o crítico, cuando menos) constituye una herramienta tan significativa dentro de la traducción de literatura y específicamente del teatro.

En tanto la acción es nuclear y la emoción la columna vertebral es mucho más importante asegurarse que el traductor las identifique con claridad, entienda su relación y las tenga como prioridades para el buen funcionamiento de la obra en escena y el vínculo con el público. Todas estas, en especial la relación con el público, son, según pienso, características que deberían priorizarse dentro de la traducción de textos literarios, pues estos se escriben (y cuando menos yo no puedo pensar en ningún caso en el que esto no se cumpla) en un intento por entender, entenderse y con suerte ser entendido cuando emitir una explicación literal o una teoría no satisface las necesidades del autor. De manera que tanto su lectura/análisis como la traducción de textos literarios necesitan cuando menos de un punto de contacto entre la obra y quien la recibe: la capacidad de entenderla y poder interpretarla, cuando menos desde una de sus perspectivas, y si no fuera mucho pedir, que ésta implique el funcionamiento técnico de la obra. Si bien no creo que exista algo como una traducción “fiel”, o no, creo que hay algunas más completas: las hay que toman en cuenta elementos que otras no y habrá algunas cuyos traductores comprenden elementos o recursos que sin embargo son incapaces de traducir o pierden sentido en el segundo idioma, situación que da origen de un sin número de pies de página. Quizá por eso lo deseable sería que tanto el crítico como el traductor fueran capaces de apreciar el texto desde la mayor cantidad de ángulos posibles, dentro de un marco de pertinencia, que es el que la propia obra permite sostener cada interpretación. La ventaja es que solo por pertenecer a la misma especie y tener aproximadamente el mismo rango de emociones ya hay un par de áreas comunes.

También, a mi consideración, el recibir formación técnica para la escritura de teatro dota a un dramaturgo que sea capaz de dominar cuando menos dos idiomas de la capacidad para ‘reescribir’ la obra de forma efectiva en el nuevo idioma con las características necesarias para seguir funcionando como teatro, es decir, desde la acción.

Eso, además de la ventaja que tiene la formación en la teoría del drama y el análisis de textos; la traducción entonces se realiza con criterio y con conciencia de cuales son los elementos que han de privilegiarse durante la traslación de un idioma a otro, incluso, podría anotarse en algún apéndice qué orden de prioridades que siguió el traductor, de tal forma que al leer varias versiones que han valorado la obra de diversas maneras, se pueda tener una idea más general de ésta y de la *pérdida*.

Considero, como sea, que dentro de las artes de la palabra el teatro es único en el sentido de que, a diferencia de la literatura, hay una parte de él que es muy claramente más importante que el resto: la acción, que es lo que en el teatro transmite el tema y existe independiente de la palabra. Eso ya le propone al traductor un punto de inicio en el orden de sus prioridades para traducir respecto a la narrativa, donde forma, fondo y estructura se encuentran vinculados de manera tan estrecha que mantener la sensación del texto, el significado de las palabras y su métrica y fonética simultáneamente es imposible, y al sustraer cualquiera de estas puede muy fácilmente mutilarse también una parte del tema.

Finalmente, concluyo que “traducir es imposible”, pero no en el sentido de que entenderse entre idiomas no se puede, lo que quiero decir con esto es que el hecho de trasladar un texto de un idioma al otro implica una reconstrucción desde la materia prima (el lenguaje): por más hábil que sea quien traduce el punto de llegada no es el mismo que el punto de partida, aunque tengan mucho en común y conserven lo “esencial”, término muy cuestionable en términos de literatura, porque cuando se habla de que el traductor mantuvo “lo esencial” generalmente se está hablando de que se conservó el orden de la trama y que los acontecimientos que ocurren en el texto original y la traducción sean los mismos ¡pero en términos literarios ese es un estándar bajísimo! Sería cometer el error de afirmar que en tanto tienen la misma trama y estructura, *La Caperucita Políticamente Correcta* de Finn Garner (1994) podría ser una traducción de la *Caperucita Roja* tradicional de los hermanos

Grimm (1812). El problema con la *otra* parte de la “reconstrucción” del texto en el nuevo idioma es que se vuelve una paráfrasis; una reescritura con otras palabras en la que el traductor cuida de mantener hasta donde puede cuestiones fonéticas, estilísticas, etc. Pero que finalmente depende en gran medida de la interpretación que hace quien traduce. Yo imagino, en tanto traducir implica entender, no basta dominar dos lenguajes para traducir, especialmente cuando se habla de literatura y así como considero que para escribir teatro no basta entender teatro, sino que para traducir teatro se necesita el conjunto de las tres habilidades: dominio del idioma, poder entender dramáticamente el texto y poder reconstruirlo dramáticamente en el idioma nuevo, es decir, dominio técnico de dramaturgia.



## BIBLIOGRAFÍA

- ALBEE, Edward. *La Historia del Zoológico*. Traducción de Victor Weinstock. Distrito Federal; El Milagro 1993.
- \_\_\_\_\_. *At Home At The Zoo; The Zoo Story*. New York; Overlook Duckworth. 1999
- ARISTÓTELES. *Obras completas Volumen 1: La Retórica*. Traducción de Pedro Simón Abril. 2ª edición. Lisboa; Biblioteca de autores Clásicos. 2005. PDF
- AUSTIN, Jhon L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Traducción de Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi. Barcelona; Paidós. 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Selected Writings Volume 1; The task of the translator*. Traducción de Harry Zohon. London England: The Belknap Press, 2002.
- BOREL, Émile. *Mécanique Statistique et Irréversibilité*, J. Phys. Theor. Appl., 1913, 3 (1) PDF
- BURGUES, Anthony. *La Naranja Mecánica*. Traducción de Ana Quijada y Aníbal Leal Fernández. Barcelona: Ediciones Minotauro, 2001.
- CRÓNICA. *Horror: le amputaron la pierna equivocada en Catamaraca*. 30 de agosto, 2018. <https://www.cronica.com.ar/info-general/Horror-le-amputaron-la-pierna-equivocada-20180828-0090.html>
- DE LA VEGA, Lope. *Fuenteovejuna*. Barcelona; Crítica. 1993, Edición Donald McGrady. PDF
- DUCHAMPS, Marcel. *The Essential Writings of Marcel Duchamps*. London: Thames and Hudson, 1975.
- EPSTAIN, J. "Think You Have a Book in You?: Think Again" *New York Times*, National Edition Pag A00017, 28, septiembre 2002
- GARCÍA, Federico. *Bodas de Sangre*. España: Vicens Vives, 2012. PDF
- GARCÍA, Juan David. *Poética; Introducción a la poética de Aristóteles*. Traducción de Juan David García Bacca. Distrito Federal: UNAM, Publicaciones del Departamento de Humanidades, 1946.

- HANCHER, Michael. *Three kinds of intention*. Baltimore: Jhon Hopkins University Press, 1972.
- MOVIMIENTO ANTORCHISTA. "El Oso", de Antón Pávlovich Chéjov. Traductor no mencionado. *Compañía de teatro del estado de Chiapas*. 4/nov/2016. youtube.com 23/sept/2018 [https://www.youtube.com/watch?v=vq6feu1\\_uaQ](https://www.youtube.com/watch?v=vq6feu1_uaQ)
- MARTINEZ, Cristina y Luis Cortés Frau. *Repostería Vegana*. Madrid; Anaya. 2017.
- MILLER, Arthur. *Todos eran mis Hijos*. Traducción de Vitoria Alonso. Barcelona: Tusquets Editores. 2012
- "Patético/ca". Def1y2 y etimologías. dle.rae.es/?id=S9BD55e. Diccionario de la Lengua española. 3/oct/2018.
- PULLMAN, Philip. *Contra la Identidad*. Traducción de Ramon Buenaventura. Barcelona: Seix Barral, 2010.
- REYES, Felipe, et. al.,. *Los frutos de Luisa Josefina Hernández*. Aproximaciones. Escritos de teoría dramática pp183-199
- RICOEUR, Paul. *Sobre la Traducción*. Traducción de Patricia Willson. Barcelona: Paidós, 2005. PDF
- SANCHIS, José. *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad de Mexico; Naque. 2012.
- SEARLE, Jhon. *Actos de Habla*. Traducción de Luis M. Valdés. Madrid; Cátedra, 1980. PDF
- SUAREZ, Armando. *Lacan, Escritos; Nota del director de esta colección*. México DF: Siglo XXI, 2013.
- TZARA, Tristán. *Para hacer un poema dadaísta*. Traducción de Huberto Haltter. Siete manifiestos DADA, Barcelona; Tusquets Editor.1972.
- WEINSTOOK, VICTOR (dirección y traducción). *En Casa en El Zoo*. (Montaje) Foro Shakespeare, Junio-agosto de 2017.

La Historia del Zoológico<sup>1</sup>, por Edward Albee (traducción)

Los personajes:

Peter:

Un hombre en sus tempranos cuarentas, no es ni gordo ni enjuto, ni atractivo ni incómodo a la vista<sup>2</sup>. Usa un traje estampado de lana<sup>3</sup>, fuma pipa, trae consigo lentes de pasta. Aunque está más bien llegando a la mediana edad, su ropa y maneras sugerirían que se trata de alguien menor.

Jerry:

Un hombre al final de sus treintas, no está vestido pobremente pero sí sin cuidado. Lo que alguna vez fue un cuerpo esbelto y ligeramente musculoso ha empezado a acumular grasa y aunque ya no es guapo es evidente que alguna vez lo fue. El declive en su atractivo físico no debe sugerir indulgencias<sup>4</sup>; posee, por decirlo de algún modo, una profunda fatiga<sup>5</sup>.

Lugar: La historia tiene lugar en Central Park, Ciudad de Nueva York

Tiempo: Una tarde de domingo.

La Historia del Zoológico:

Es Central Park; domingo por la tarde en verano, época presente. Hay dos bancas.

Atrás de ellas hay follaje, árboles y el cielo. Al inicio Peter se encuentra sentado en una de las bancas.

(Conforme sube la cortina se muestra a Peter sentado en la banca de centro abajo. Está leyendo un libro, deja de leer, se limpia los lentes y vuelve su lectura. Entra Jerry)

**JERRY:** Hoy fui al zoológico<sup>6</sup>. (Peter no lo nota) Dije que fui al zoológico. ¡SEÑOR, HOY FUI AL ZOOLOGICO!

**PETER:** Hm? ...Qué? ...Perdón, ¿me hablaba?

**JERRY:** Hoy fui al zoológico y después caminé hasta llegar aquí. ¿Estuve caminando hacia el norte?

**PETER:** (Confundido) ¿El norte? Pues... yo... eso creo. Déjeme ver...

**JERRY:** (Hacia la audiencia) ¿Esa es la Quinta Avenida?

**PETER:** Pues<sup>7</sup> sí; sí lo es.

**JERRY:** ¿Y cuál es esa calle que cruza ahí, esa, la de la derecha?

**PETER:** ¿Esa? Oh, esa es la Calle Setenta y Cuatro.

**JERRY:** Y el zoológico está por la calle Sesenta y Cinco: Entonces, estuve caminando hacia el norte.

**PETER:** (Ansioso por volver a su lectura) Sí, eso parece.

**JERRY:** El siempre buen norte<sup>8</sup>.

**PETER:** (Ligeramente por reflejo) Ha, ha...

**JERRY:** (Después de una ligera pausa) Aunque no queda exactamente al norte<sup>9</sup>...

**PETER:** Pues yo... bueno, no, no queda exactamente al norte... pero así le dicen, está *hacia el norte*<sup>10</sup>.

(Jerry observa cómo Peter, ansioso por que se vaya, prepara su pipa)

**JERRY:** ¡Vaya, vaya<sup>11</sup>! ¿Eso no te<sup>12</sup> irá a dar cáncer de pulmón, o sí?

**PETER:** (Voltea, algo fastidiado, y después sonríe) No, señor, no por esto.

**JERRY:** No, señor. Lo que probablemente sí te dé es cáncer de boca<sup>13</sup> y después vas a tener que usar una de esas cosas como la que tenía Freud cuando le quitaron todo el lado de la mandíbula... cómo se llaman...?

**PETER:** (Incómodo) ¿Prótesis?

**JERRY:** ¡Eso mismo! ¡Una prótesis! Eres un hombre instruido<sup>14</sup>, ¿no es así? ¿Eres médico?

**PETER:** Oh, no; no. Leí al respecto en algún lado; la revista Times, creo. (vuelve a su libro)

**JERRY:** Bueno, la revista Times no es para mentecatos.<sup>15</sup>

**PETER:** No, creo que no.

**JERRY:** (Tras una pausa) ¡Vaya, cómo me alegra que aquella sea la Quinta Avenida!<sup>16</sup>

**PETER:** (Sin mucha atención) Sí.

**JERRY:** No me gusta mucho el lado oeste del parque.

**PETER:** ¿Ah? (con cautela; dudoso pero interesado) ¿Por qué?

**JERRY:** (Sin mucho miramiento) No lo sé.

**PETER:** Oh. (vuelve a su libro)

**JERRY:** (Se queda parado unos segundos durante los que mira a Peter quién finalmente voltea a verlo de nuevo, confundido)<sup>17</sup> ¿Te importa si platicamos?<sup>18</sup>

**PETER:** (Sí le importa) Pues... no, no.

**JERRY:** Te importa, sí te importa.

**PETER:** (Baja su libro, guarda la pipa y sonrío) No, de verdad; no me importa.

**JERRY:** Sí te importa.

**PETER:** (Finalmente, con decisión) No, no me importa en absoluto, de verdad.

**JERRY:** Es... Es un bonito día.

**PETER:** (Mira al cielo innecesariamente) Sí. Sí, lo es. Es encantador.<sup>19</sup>

**JERRY:** Hoy fui al zoológico.

**PETER:** Sí, creo que ya lo habías dicho... ¿no es así?

**JERRY:** Y apuesto que tienes una tele, ¿no?<sup>20</sup>

**PETER:** Pues sí, tenemos dos; una es para las criaturas<sup>21</sup>.

**JERRY:** ¡Eres casado!

**PETER:** (Complacido) Pues, sí, por supuesto.

**JERRY:** Bueno, por Dios, tampoco es como que sea obligatorio.

**PETER:** No... no, claro que no.

**JERRY:** Y tienes una esposa.

**PETER:** (Atónito ante la aparente falta de comunicación)<sup>22</sup> ¡Sí!

**JERRY:** ...y también criaturas.<sup>23</sup>

**PETER:** Si, dos.

**JERRY:** ¿Niños?

**PETER:** Niñas... ambas niñas.

**JERRY:** Pero tú querías niños.

**PETER:** Pues... naturalmente; todo hombre quiere un hijo, pero...

**JERRY:** (Con ligera burla) ...pero pues así pasa cuando sucede.<sup>24</sup>

**PETER:** (Fastidiado) Yo no diría eso.

**JERRY:** Ya no tendrás más hijos, ¿verdad?

**PETER:** (Ligeramente distante)<sup>25</sup> No, ya no. (regresando, algo exasperado)<sup>26</sup> Pero, ¿por qué lo dices? ¿Cómo podrías saber eso?

**JERRY:** La forma como cruzas las piernas, tal vez; por tu voz. O tal vez sólo adiviné.

¿Es por tu esposa?



**PETER:** (Furioso) ¡Eso no es tu asunto! (silencio) ¿Entendido? (Jerry asiente. Peter quedo) Bueno, tienes razón. No tendremos más hijos.

**JERRY:** (Suave) Entonces así pasa cuando sucede.<sup>27</sup>

**PETER:** (Disculpándolo) Sí... supongo.<sup>28</sup>

**JERRY:** ¿Te importa si te hago preguntas?

**PETER:** Oh, no en realidad.

**JERRY:** Te diré por qué lo hago: No hablo con mucha gente<sup>29</sup> salvo para decir cosas como 'Deme una cerveza', o '¿Dónde está el baño?'<sup>30</sup>, u 'Oye, cuida donde tocas, amigo.<sup>31</sup> Tú sabes, cosas así.

**PETER:** Debo admitir que no...

**JERRY:** Pero de vez en cuando me gusta hablar con alguien, de verdad *hablar*. Como llegar a conocerlo; saber todo de él.

**PETER:** (Riendo levemente, con ligera incomodidad) ¿Y hoy voy a ser yo tu conejillo de indias?<sup>32</sup>

**JERRY:** En una tarde de domingo como esta, bañada por el sol<sup>33</sup>, ¿quién mejor que un buen hombre casado con hijas y... ah... un perro? (Peter sacude la cabeza) ¿No? Dos. (Peter niega con tristeza) Oh, es una lástima... pero pareces todo un Tarzán<sup>34</sup>. ¿GATOS? (Peter asiente apesadumbrado<sup>35</sup>) ¡Gatos! Pero eso no puede ser idea tuya. No, señor. ¿De tu esposa e hijas? (Peter asiente) ¿Hay algo más que deba saber?

**PETER:** (Se aclara la garganta) Lo hay... tenemos dos periquitos. Uno para... uno para cada una de mis hijas.

**JERRY:** Pájaros.

**PETER:** Mis hijas los tienen dentro de una jaula en su cuarto.

**JERRY:** ¿Tienen alguna enfermedad<sup>36</sup>? Los pájaros.

**PETER:** No lo creo.

**JERRY:** Qué mal. Si así fuera podrías soltarlos en la casa y dejar que los gatos se los coman para que se murieran, tal vez. (Peter lo mira dudando de cómo reaccionar y luego ríe<sup>37</sup>) ¿Y qué más? ¿Qué haces para mantener un hogar tan grande<sup>38</sup>?

**PETER:** Yo... Uh... Tengo una posición ejecutiva en una casa editorial pequeña. Nosotros... nosotros publicamos libros de texto.

**JERRY:** Eso suena bien; muy bien. ¿Cuánto ganas?

**PETER:** (Aún jovial) ¡Mira nada más<sup>39</sup>!

**JERRY:** Oh, vamos<sup>40</sup>...

**PETER:** Bueno, gano alrededor de 200,000 al año, pero nunca llevo encima más de cuarenta dólares a la vez... en caso de que seas... un asaltante<sup>41</sup>... ja, ja, ja...

**JERRY:** (Ignorando lo anterior) ¿Dónde vives? (Peter está renuente<sup>42</sup>) Ah, mira, no voy a robarte ni a secuestrar a tus periquitos, o a tus gatos, o a tus hijas.

**PETER:** (Demasiado fuerte) Vivo entre Lexington y la Tercera Avenida, en la calle Setenta y Cuatro.

**JERRY:** ¿Fue tan difícil? Dime, ¿dónde está la línea que divide la clase media-alta de la clase media baja-alta<sup>43</sup>?

**PETER:** Verás, mi querido amigo<sup>44</sup>, yo...

**JERRY:** No me queridoamiguéés<sup>45</sup>.

**PETER:** (Desdichado) ¿Soné condescendiente<sup>46</sup>? Creo que debo haberlo sido. Lo lamento. Pero tu pregunta sobre las clases me dejó desconcertado<sup>45</sup>.

**JERRY:** ¿Y el desconcierto te pone condescendiente?

**PETER:** Yo... yo a veces no soy bueno con las palabras. (intenta burlarse de sí mismo) Soy editor, no escritor.

**JERRY:** (Entretenido pero no por el humor) Está bien. La verdad, yo estaba portándome condescendiente.

**PETER:** Oh pues, decir eso tampoco era necesario.

(A partir de este punto Jerry puede empezar a moverse por el escenario con lenta pero creciente determinación y seguridad, pero moderándose de tal manera que el discurso largo sobre el perro llegue con el punto más álgido del movimiento)

**JERRY:** Muy bien. ¿Quiénes son tus autores favoritos? ¿Baudelaire y Stephen King?

**PETER:** (Con cautela<sup>48</sup>) Bien, me gustan muchos autores; tengo tendencias muy... eclécticas<sup>49</sup> en mis gustos, por así decirlo. Esos dos autores son buenos, cada uno a su manera. (entrando en calor) Baudelaire es, por supuesto... un... el más refinado de los dos... este... pero Stephen King tiene también un lugar en nuestro... nacional...

**JERRY:** Olvídalo.<sup>50</sup>

**PETER:** Yo... Perdón.

**JERRY:** ¿Sabes qué hice hoy antes de ir al zoológico? Caminé toda la distancia que separa la Quinta Avenida del Zoológico. Es una de esas cosas que las personas tenemos que hacer; a veces alguien necesita desviarse mucho de su camino para retomar un tramo corto como se debe.<sup>51</sup>

**PETER:** (Casi decepcionado) Oh, yo pensé que vivías en Greenwich Village.

**JERRY:** ¿Pues qué esperabas? ¿Encontrarle sentido a las cosas? ¿Un orden? ¿Qué todo encaje<sup>52</sup>? Bueno, es fácil; te digo. Vivo en una vieja casa de huéspedes de cuatro pisos en Upper West Side<sup>53</sup> entre la Columbus y Central Park West. Vivo en el último piso, al fondo; lado izquierdo. Es una habitación risiblemente pequeña<sup>54</sup> y una de mis paredes está hecha de corcho<sup>55</sup>: El corcho separa mi habitación de otra habitación risiblemente pequeña, así que asumo que las dos habitaciones alguna vez fueron una sola habitación, pequeña, pero no tanto como para ser risiblemente pequeña. La habitación del otro lado del corcho está ocupada por un negro Drag que siempre deja la puerta abierta; bueno, no siempre, pero *siempre* que está sacándose las cejas<sup>56</sup>, cosa que hace con concentración budista. Este

negro Drag tiene los dientes podridos, lo que es raro<sup>57</sup>, y tiene un kimono japonés, también bastante raro, y usa este kimono para ir y venir del baño del pasillo<sup>58</sup>, lo que ocurre con bastante frecuencia. Es decir, va mucho al baño. Nunca me molesta y jamás lleva a nadie a su cuarto; lo único que hace es cepillarse las cejas, usar su kimono e ir al baño. Ahora, las dos primeras habitaciones de mi piso son un poco más grandes, supongo, pero también son bastante pequeñas. En una vive una familia puertorriqueña; el esposo, la esposa y algunos niños; no sé cuántos. Son personas muy entretenidas<sup>59</sup>. Y en la habitación contigua, sé que hay alguien viviendo ahí pero no sé quién es, nunca lo he visto. Nunca. Nunca jamás<sup>60</sup>.

**PETER:** (Apenado) ¿Por... ¿Por qué vives ahí?

**JERRY:** (Ensimismado otra vez<sup>61</sup>) No lo sé.

**PETER:** No suena a un buen sitio... donde vives.

**JERRY:** Bueno, no; no es un apartamento de los East Seventies<sup>62</sup>. Pero repito: Yo no tengo una esposa, dos hijas, dos gatos y dos periquitos. Lo que yo tengo son varios artículos para el baño, algunas prendas de ropa, una hornilla eléctrica que no se supone que tenga, un abrelatas que funciona con una de esas... tú sabes, manivelas; un cuchillo, dos tenedores y dos cucharas, una pequeña y una grande, tres platos, una taza, un tazón, un vaso de vidrio, dos portarretratos; ambos vacíos, ocho o nueve libros, un juego de tarjetas pornográficas<sup>63</sup>, una baraja de cartas normales, una vieja máquina de escribir Western Union que sólo funciona en mayúsculas y una pequeña caja fuerte con el seguro roto que tenía... ¿Qué era? Rocas, algunas rocas... rocas redondeadas por el mar que recogí cuando era un

niño y debajo de las cuales... aplastadas, hay algunas cartas... cartas de 'Por favor'<sup>64</sup>; 'Por favor esto', 'Por favor lo otro'. También tengo cartas de 'Cuándo'; '¿Cuándo me escribes?', '¿Cuándo vuelves?', '¿Cuándo?' Estas cartas son de años más recientes.

**PETER:** (Luego de mirar sus zapatos fijamente) Sobre los portarretratos vacíos...

**JERRY:** No veo necesidad de explicar nada. ¿Acaso no es claro? No tengo retratos de nadie que pueda poner ahí.

**PETER:** Tus padres... quizá... alguna amiga<sup>65</sup>...

**JERRY:** Eres un hombre muy dulce y estás colmado de una inocencia verdaderamente envidiable<sup>66</sup> pero mis queridos viejecitos están muertos... ¿sabes? quiero decir, PERO. Yo sé que ese acto de vaudeville en particular se encuentra ahora mismo en el circuito celestial<sup>67</sup>, así que no podría tenerlos ahí pulcramente enmarcados<sup>68</sup>. Además, o más bien, *cabe mencionar*, que mi querida viejecita<sup>69</sup> abandonó<sup>70</sup> a mi querido viejecito<sup>71</sup> cuando yo tenía diez años y medio para embarcarse en un tour adúltero por los estados del sur<sup>72</sup> que duró todo un año... todo esto acompañada siempre... pero no exclusivamente por Don Etil Bourbon<sup>73</sup>. O al menos eso fue lo que me dijo mi querido viejecito cuando volvió de... de recogerla... Y trajo su cuerpo de regreso al norte. Recibimos la noticia entre navidad y año nuevo, verás; mi querida viejecita había perdido su espíritu<sup>74</sup> en algún basurero en Alabama y así, sin su espíritu, era menos bienvenida<sup>75</sup>. Es decir, ¿eso qué la hacía? Una desalmada. Una nortea tiesa y desalmada<sup>76</sup>. En cualquier caso: Mi querido viejecito celebró el año nuevo por unas buenas dos semanas para

después estamparse en la parte delantera de un autobús relativamente en movimiento<sup>77</sup>, lo que, por así decirlo, solucionó el asunto en lo que a mi familia respecta<sup>78</sup>. Bueno, no; también estaba la hermana de mi mamá, quien no era dada al pecado ni al consuelo de la botella<sup>79</sup>. Me mudé con ella<sup>80</sup> y recuerdo muy pocas cosas de ella además del hecho de que hacía todas las cosas con severidad<sup>81</sup>; dormir, comer, trabajar, rezar... Cayó muerta en las escaleras de su apartamento, que entonces también era mi apartamento, en la tarde de mi graduación de preparatoria. Un muy mal chiste de humor centro europeo<sup>82</sup>, si me lo preguntas.

**PETER:** ¡Oh! ¡Por Dios... Oh, ¡Por...<sup>83</sup>!

**JERRY:** ¿"Por Dios" qué<sup>84</sup>? Eso fue hace mucho tiempo y ya no siento nada al respecto que me importe admitir<sup>85</sup>. Quizá, de cualquier forma, ya viste porque no quiero colgar a mis queridos viejecitos<sup>86</sup>.

**PETER:** Soy Peter.

**JERRY:** Había olvidado preguntarte. Soy Jerry.

**PETER:** (Con una ligera risa nerviosa) Hola Jerry.

**JERRY:** (Hace un gesto de saludo con la cabeza) Y ahora veamos; ¿cuál sería el punto de tener el retrato de una chica, especialmente en dos portarretratos? Porque tengo dos portarretratos, ¿recuerdas? Además nunca veo a las lindas señoritas más de una vez y la mayoría de ellas no se dejaría captar por una cámara en el cuarto<sup>87</sup>. Son peculiaridades y me pregunto si hay algo triste en ellas.

**PETER:** ¿En las chicas?

**JERRY:** No. Me pregunto si hay algo triste en que nunca vea a las lindas señoritas más de una vez. Nunca he podido tener sexo o... ¿Como se dice? Hacerle el amor a nadie más de una vez. Una vez y ya... Oh, espera; durante una semana y media cuando tenía quince –y me mata de vergüenza que la pubertad me llegara tarde- yo era un h-o-m-o-s-e-x-u-a-l. Y digo en serio maricón. (rápido) Marica<sup>88</sup>, marica, marica... con bombos y platillos, luces, marquesinas y banderas ondeando al viento<sup>89</sup>. Y durante esos once días me encontraba con el hijo del superintendente del parque al menos dos veces al día... un muchacho griego un año mayor cuyo cumpleaños era el mismo día que el mío<sup>90</sup>. Creo que estaba muy enamorado<sup>91</sup>... tal vez sólo del sexo<sup>92</sup>. Pero eso es harina de otro costal<sup>93</sup>. ¿No es así? Pero ahora, ¡ah! ¡Cómo me gustan las lindas señoritas<sup>94</sup>! De verdad las amo. Más o menos por una hora.

**PETER:** Bueno, a mí me parece muy simple; sólo no has conocido<sup>95</sup>...

**JERRY:** (Enojado) ¡Mira nada más!<sup>96</sup> ¿Vas a decirme que me case y tenga periquitos?

**PETER:** (Enojado, a su vez) ¡Olvida los periquitos! Y quédate soltero si quieres. No es mi asunto. Yo no empecé esta conversación en primer...

**JERRY:** Está bien, está bien. Lo siento. ¿Está bien? ¿No estarás enojado...?

**PETER:** (Riendo) No, no estoy enojado.



**JERRY:** (Aliviado) Bien. (recuperando su tono anterior) Qué interesante que me preguntes por los portarretratos. Hubiera pensado que preguntarías por las tarjetas porno.

**PETER:** (Con una sonrisita cómplice) Oh, yo conozco esas tarjetas<sup>97</sup>.

**JERRY:** Ese no es el punto. (ríe) Imagino que cuando eras chico tú y tus amigos se las rolaban<sup>98</sup> o quizá tenías tu propio juego.

**PETER:** Bueno, supongo que muchos lo hicimos.

**JERRY:** Y te deshiciste de ellas justo antes de casarte.

**PETER:** Pues, bueno, no es como que al crecer *necesitara* algo de eso.

**JERRY:** ¿No?

**PETER:** (Avergonzado) Preferiría no hablar de estas cosas...

**JERRY:** Entonces no lo hagas. Además, no estaba intentando hurgar en los detalles escabrosos de tu vida sexual post-adolescente<sup>99</sup> y sus dificultades; lo que quería era llegar a lo distinto que se valoran las tarjetas pornográficas cuando se es chico de cómo se valoran cuando se es mayor. Es porque cuando somos chicos usamos las tarjetas para sustituir la experiencia real y al crecer usamos la experiencia real para sustituir la fantasía. Pero imagino que preferirías escuchar lo que ocurrió en el zoológico.

**PETER:** (Entusiasmado) ¡Oh, sí! ¡El zoológico! (luego, incómodamente) Eso si tú...

**JERRY:** Déjame contarte por qué fui... Bueno, déjame contarte algunas cosas. Ya te conté del cuarto piso de la casa de huéspedes en la que vivo. Creo que los cuartos van mejorando según bajas los pisos. Creo, no sé. No conozco a ninguna de las personas del tercer piso ni del segundo. ¡No, espera! Sé que hay una señora en la parte delantera del tercer piso. Lo sé porque llora todo el tiempo. A cualquier hora que pase delante de su puerta oigo su llanto<sup>100</sup>, ahogado, pero... con mucha determinación<sup>101</sup>. Mucha determinación, de hecho<sup>102</sup>. Pero a lo que yo iba era a hablar, y todo por el perro, es de la casera. No me gusta usar palabras que sean muy severas para describir a la gente<sup>103</sup>. No me gusta. Pero la casera es una bolsa de basura fea, gorda, cruel, sucia, estúpida, misántropa, ebria y barata<sup>104</sup>. Y como habrás notado soy muy mesurado al usar malas palabras así que no puedo describirla tan bien como quisiera<sup>105</sup>.

**PETER:** La describiste... vívidamente.

**JERRY:** Bueno, gracias. Como sea, ella tiene un perro, ella y su perro son los celadores de mi morada<sup>106</sup>. La mujer es bastante mala; anda asomándose por el pórtico<sup>107</sup> para asegurarse de que no meta cosas o gente y en las tardes, después de tomarse su litro de ginebra sabor limón, siempre me detiene en el pasillo, se aferra al brazo de mi abrigo y presiona su repugnante cuerpo contra mí para acorralarme en una esquina para poder hablar conmigo. El olor de su cuerpo y su aliento es... no puedes imaginarlo... y en algún sitio, en alguna parte muy al fondo del frijol diminuto que tiene como cerebro, un órgano apenas lo suficientemente desarrollado para permitirle comer, beber y defecar, tiene una burda parodia de deseo sexual. Y yo, Peter, soy el objeto de su sudorosa lujuria.

**PETER:** Eso es asqueroso. Es... horrible.

**JERRY:** Pero he encontrado la forma de mantenerla a raya. Cada vez que habla conmigo, cuando se presiona contra mi cuerpo y balbucea sobre su cuarto, y de cómo debería acompañarla allí, me limito a decir: Pero, amor... ¿Lo de ayer no fue suficiente<sup>108</sup>? ¿Y lo de antier? Entonces se confunde y entrecierra sus ojos diminutos como rayitas<sup>109</sup>, retrocede un poco y después, Peter... es en este momento que pienso que podría estar haciendo algún bien en esta atormentada casa... se le empieza a formar una sonrisa sencilla<sup>110</sup> en su inimaginable cara y ríe y resopla mientras piensa en lo de ayer y lo de antier, disfrutando y reviviendo cosas que jamás pasaron. Luego se dirige hacia el monstruo negro que tiene por perro, vuelve a su habitación y yo estoy a salvo hasta nuestro próximo encuentro.

**PETER:** Eso es tan... inconcebible. Encuentro difícil de creer que tales personas de verdad *existan*.

**JERRY:** (Con ligera burla) Como para un libro, ¿no?

**PETER:** Sí.

**JERRY:** Y la verdad sería mejor dejarla en ficción<sup>111</sup>. Tienes razón, Peter. Bueno, lo que yo quería contarte era sobre el perro y lo haré ahora.'

**PETER:** (Nerviosamente) Oh, sí; el perro.

**JERRY:** No te vayas. ¿No estarás pensando en irte, o sí?

**PETER:** Pues... no, no pienso irme.

**JERRY:** (Como a un niño) Porque después de decirte lo del perro, ¿sabes qué sigue después? ...Después te voy a contar lo que pasó en el zoológico.

**PETER:** (Riendo débilmente) Tú estás... estás lleno de historias, ¿no es cierto?

**JERRY:** No  *tienes* que escucharme. Nadie te está obligando a quedarte, recuerda eso. Mantenlo en tu mente.

**PETER:** (Irritado) Ya lo sé.

**JERRY:** ¿Lo sabes? Qué bueno.

(El siguiente diálogo largo, me parece, debería efectuarse con una gran cantidad de acción<sup>112</sup> para conseguir un efecto hipnótico en Peter, así como en la audiencia. Se sugieren algunas acciones específicas, pero el director y el actor que haga a Jerry podrían ver ellos mismos cómo lo solucionan)

MUY BIEN. (Como si lo leyera de una enorme marquesina) ¡LA HISTORIA DE JERRY Y EL PERRO! (normal de nuevo) Lo que voy a contarte tiene que ver con cómo a veces alguien necesita desviarse mucho de su camino para retomar un tramo corto correctamente, o tal vez sólo yo creo que tiene algo que ver. Pero es por eso que hoy fui al zoológico y por eso estuve caminando para el norte... aunque, mejor dicho, *hacia* el norte... hasta llegar aquí. Muy bien; el perro. Creo que ya te lo dije, es una bestia negra monstruosa: Cabeza desproporcional, orejas muy pequeñas, y ojos... inyectados de sangre, infectados, tal vez; y un cuerpo al que le puedes ver todas las costillas<sup>113</sup>. El perro es negro, negro totalmente, todo negro salvo por el rojo de los ojos y... sí... también tiene una llaga abierta en la pata

delantera derecha: Roja, también. Y... ah, sí; el pobre monstruo, que de verdad creo es un perro viejo... y ciertamente uno muy maltratado<sup>114</sup>... tiene casi siempre una erección... o algo así. Igual roja. Y... ¿Qué más?... Ah, sí; también tiene un poco de gris-amarillo-blancuzco<sup>115</sup> cuando enseña los dientes, así: ¡Grrrrrrr! Como hizo en el instante que me vio... el día que llegué al edificio. El perro me preocupó desde el primer minuto que lo tuve enfrente<sup>116</sup>. Ahora, yo no soy San Francisco, los animales no acuden a mí, ni se me posan las aves en el hombro... me refiero a que le soy indiferente a los animales... como a las personas (sonríe ligeramente) ...casi siempre. Pero a este perro no le era indiferente. Desde el principio me gruñía y se lanzaba contra mí para morderme la pierna. No era como si estuviera rabioso, ¿sabes? El perro era más bien torpe pero no era para nada inepto<sup>117</sup>. Corría a tropezones, pero eran tropezones resueltos<sup>118</sup>. Y aún así siempre conseguía escaparme. Una vez le arrancó un pedazo de pierna a mi pantalón. Mira, se ve justo aquí donde está remendado. Eso pasó el segundo día que me quedé a vivir ahí; pero le di una patada para liberarme y subí las escaleras corriendo, así que eso fue todo. (confundido) Hasta la fecha no tengo idea de cómo lidian con él los otros ocupantes, ¿pero sabes qué pienso? Pienso que tiene que ver sólo conmigo. Así de sencillo<sup>119</sup>. De cualquier modo, esto siguió por una semana; cada vez que entraba pero nunca al salir. Muy chistoso. O me hacía gracia. Yo podía empacar y vivir en la calle en lo que al perro concernía. Bien, estuve pensándolo un día en mi habitación, una de las veces que tuve que subir disparado, y tomé una decisión. Me decidí. Primero intentaría matar la hostilidad del perro<sup>120</sup> y si eso no funcionaba... simplemente mataría al perro. (Peter se escandaliza) No te alteres, Peter; sólo escucha. Así que, al día siguiente salí a comprar una bolsa de hamburguesas;

término medio, sin cátsup ni cebolla: Y camino a casa me deshice de los panes para quedarme con la carne nada más. (acción para lo siguiente, quizá)

Cuando regresé al edificio el perro me estaba esperando. Entreabrí la puerta del pórtico y ahí estaba, esperándome. Se lo olía<sup>121</sup>. Me deslicé adentro, muy cautelosamente, y con las hamburguesas, ¿recuerdas? Abrí la bolsa y dejé la carne a unos doce pies de donde estaba gruñéndome el perro. Estuvo así; gruñía, dejó de gruñir; olfateó, se movió primero lentamente y después más rápido; y luego más rápido hacia la carne. Bueno, cuando llegó hasta ella se detuvo y me miró. Yo sonreí pero sólo tentativamente<sup>122</sup>, tú entiendes. Volvió la cabeza de regreso a las hamburguesas, las olió, olfateó otro poco y luego...RRRAAAAGGGGGGHHHH, así nada más, se abalanzó sobre ellas<sup>123</sup>. Era como si no hubiera comido nada en su vida, excepto, no sé, basura, lo que podría muy bien ser verdad. Dudo que la casera coma algo que no sea basura. Pero. Se comió todas las hamburguesas, casi al mismo tiempo, haciendo ruidos con la garganta como una mujer. *Después*, cuando acabó la carne de las hamburguesas intentó comerse el papel también, se sentó y sonrió. O creo que sonrió; los gatos lo hacen. Fueron unos instantes muy gratificantes. Luego: BAM, gruñó e intentó alcanzarme de nuevo. Esta vez tampoco pudo hacerlo. Entonces subí, me tendí en la cama y empecé a pensar de nuevo en el perro. Para ser sincero, estaba ofendido y también encabronado. Eran seis hamburguesas perfectamente buenas que ni siquiera eran tan puercas como para dar asco<sup>124</sup>. Estaba ofendido. Pero después de pensar un rato decidí intentarlo unos días más. Si lo piensas, el perro tenía lo que parecía ser una tremenda antipatía hacia mí<sup>125</sup>, tremenda. Y yo me preguntaba si no podría vencer esta antipatía<sup>126</sup>. Así

que intenté por cinco días más pero era siempre la misma historia; gruñir, olfatear, moverse, moverse más rápido, mirarnos, atascarse, RAAGGGHHH, sonreír, gruñir, BAM. Bueno, ahora, a estas alturas la Columbus estaba cubierta de panes de hamburguesa y yo ya estaba menos ofendido que asqueado. Entonces decidí matar al perro. (Peter levanta una mano en protesta)

Oh, no te alarmes tanto, Peter; no tuve éxito. El día que intenté matar al perro compré sólo una hamburguesa y lo que pensé que era una dosis asesina de veneno para ratas<sup>127</sup>. Cuando compré la hamburguesa le dije al hombre que no se molestara en ponerle pan, que sólo quería la carne. Yo esperaba alguna reacción de su parte, como: 'Aquí no vendemos ninguna cosa a medias', o '¿Cómo se la va a comer así nomás?'<sup>128</sup> Pero no; sonrió benévolo, envolvió la hamburguesa en papel cera y dijo: '¿Un bocadillo para su gatito?'<sup>129</sup> Y yo quise decirle: 'No, no en realidad; es parte de un plan para envenenar a un perro que conozco.' Pero no puedes decir 'un perro que conozco' sin que suene chistoso, entonces dije demasiado fuerte, y me temo que demasiado enfático 'SÍ. UN BOCADILLO PARA MI GATITO.' Y la gente se me quedó viendo<sup>130</sup>. Es lo que pasa cuando intento simplificar las cosas; la gente se me queda viendo. Pero eso no viene a cuento<sup>131</sup>. Entonces; de vuelta al edificio amasé entre mis manos el veneno de ratas en la carne hasta sentirme triste y asqueado en partes iguales. Abrí la puerta del pórtico y ahí estaba el monstruo, esperando tomar su ofrenda para luego saltarme encima. Pobre bastardo, nunca se dio cuenta de que el momento que se tomaba para sonreír antes del ataque me daba tiempo para ponerme fuera de su alcance. PERO, ahí estaba; la malevolencia con erección<sup>132</sup>, esperando. Puse la carne envenenada en el piso y me moví hacia

la escalera para observar. El pobre animal se atascó la comida como siempre, sonrió, casi dándome náuseas, y después BAM. Pero subí corriendo las escaleras, como siempre, y como siempre el perro no me alcanzó. Y RESULTA QUE LA BESTIA SE ENFERMÓ MORTALMENTE<sup>133</sup>. Lo supe porque ya no estaba para recibirme y porque ahora la casera estaba sobria<sup>134</sup>. Me detuvo en el pasillo la tarde del día que había intentado el asesinato y me confió que Dios había asestado a su cachorrito un golpe seguramente fatal<sup>135</sup>. Había olvidado su aturdida lujuria<sup>136</sup> y sus ojos se veían completamente abiertos por primera vez. Se veían como los del perro. Gimoteó y me imploró que rezara por su animal. Yo quería decirle, 'Señora, antes tendría que rezar por mí<sup>137</sup>, por el Negro Drag<sup>138</sup>, por la familia puertorriqueña, por la persona de la habitación de enfrente que jamás he visto, por la mujer que llora deliberadamente tras su puerta cerrada y por del resto de todas las personas en todas las casas de huéspedes en todas partes; además, señora, yo no entiendo cómo rezar.' Pero... para simplificar las cosas... le dije que rezaría. Y ella se me quedó viendo. Dijo que era un mentiroso y que seguramente quería que su perro muriera. Yo le dije, y había tanta verdad en ello, que no quería que muriera. Y no porque yo lo hubiera envenenado. Ahora debo decirte que yo quería que el perro viviera para así poder ver cómo se desarrollaría nuestra nueva relación.

(Peter indica su creciente incomodidad<sup>139</sup> y cada vez mayor antagonismo)

Por favor entiéndelo, Peter, estas cosas son importantes. Debemos conocer las consecuencias de nuestras acciones. (de nuevo suspira profundamente) Bueno, de cualquier forma; el perro se recuperó. No tengo idea del motivo, a menos que sea descendiente del cachorro ese que resguarda las puertas del infierno o alguna cosa



así<sup>140</sup>. ¿Cómo se llamaba? No estoy actualizado en mitología<sup>141</sup>, (pronuncia *mitología*) ¿tú sí? (Peter se pone a pensar, pero Jerry continúa) Ya bueno, fallaste la pregunta de los ocho mil dólares, Peter. El perro recuperó su salud, de cualquier forma, y la casera recuperó su *sed*, inalterada por los altibajos padecidos<sup>142</sup>. Cuando volví de ver una película en la calle Cuarenta y dos, una que ya había visto o que se parecía mucho a alguna de las que ya había visto, y después de que la casera me había dicho que su cachorrito bebé estaba mejor, yo tenía la esperanza de que el perro me estuviera esperando. Estaba... bueno, ¿cómo podría decirse... intrigado? ¿Fascinado?... No, no lo creo... Asfixiantemente ansioso, ¡eso es! Estaba asfixiante, aplastadora y descorazonadoramente ansioso<sup>143</sup> por volver a enfrentarme con mi amigo.<sup>144</sup> (Peter reacciona burlescamente)

Sí, Peter; *amigo*. Esa es la única palabra para ello. Estaba asfixiante, aplastadora, etcétera, por enfrentarme a mi perruno amigo otra vez. Atravesé el pórtico y avancé, sin miedo, hacia la entrada del pasillo. La bestia estaba ahí... mirándome. Y, tú sabes, se veía mejor que antes de su enfrentamiento con La Parca<sup>145</sup>. Me detuve, lo miré, él me miró... y creo... creo que nos quedamos así un largo rato... quietos como estatuas, sólo mirándonos el uno al otro. Yo lo miré más que él a mí, es decir, yo puedo concentrarme en mirar la cara de un perro más de lo que un perro puede concentrarse en ver mi cara, o la de cualquier persona, para fines prácticos. Pero durante estos veinte segundos o dos horas que nos estuvimos mirando: Hicimos contacto. Ahora, lo que quería que ocurriera: Ahora amaba al perro y quería que él me amara. Había intentado amar y había intentado matar, y ambas cosas habían fallado. Yo esperaba... y no sé realmente por qué tenía la esperanza de que el perro

entendiera algo... aun si no mis motivaciones... tenía la esperanza de que el perro entendiera.

(Peter parece hipnotizado)

Es sólo... Es sólo que... (Jerry está anormalmente tenso ahora) Es sólo que si no puedes tratar con la gente, tienes que empezar por alguna parte<sup>147</sup>. ¡CON ANIMALES! (muy rápido ahora y como un conspirador) ¿No lo ves? Una persona tiene que tener alguna forma de tratar con ALGO. Si no con gente... Si no con gente... ALGO. Con una cama, con una cucaracha, con un espejo... no, eso es muy difícil, es de los últimos pasos. Con una cucaracha, con una... con una... una alfombra, un rollo de papel higiénico... no, eso tampoco... eso también es un espejo: Siempre hay que ver si hay sangre<sup>148</sup>. ¿Ya ves que difícil es encontrar cosas? Con la esquina de una cuadra, y demasiadas farolas, con todos los colores de una mancha de aceite a mitad de la calle... con el humo de un cigarro<sup>149</sup>... con humo... de cigarro... con... con un juego de tarjetas porno, con una caja fuerte... SIN SEGURO... con el amor, con vomitar, con llorar, con la furia porque las lindas señoritas no son lindas señoritas, con hacer dinero con tu cuerpo, que es un acto de amor y yo puedo probarlo, con aullar porque estás vivo; con Dios. ¿Qué tal eso? CON DIOS, QUIEN ES UN NEGRO DRAG EN KIMONO Y SE SACA LAS CEJAS O UNA MUJER QUE LLORA CON DETERMINACIÓN TRAS SU PUERTA CERRADA... Con Dios, quien, me han dicho, le dio la espalda a todo esto hace algún tiempo<sup>150</sup>... y algún día, con gente. Con... (Jerry suspira pesadamente en la siguiente palabra) gente. Con una idea; un concepto. ¿Y dónde mejor, qué lugar mejor dentro de este intento humillante de prisión, dónde mejor para comunicar una

sola idea sencilla que en un pórtico<sup>151</sup>? ¿Dónde? Eso podría SER UN INICIO. ¿Dónde mejor para empezar a... a entender y tener la posibilidad de ser entendido... para dar inicio a la comprensión, que con...?

(Aquí Jerry parece desfallecer, abrumado súbitamente por una cantidad casi grotesca de fatiga)

...con UN PERRO. Sólo eso; un perro. (aquí hay un silencio que se podría prolongar un momento, luego Jerry termina su historia )

Un perro. Parecía una idea perfectamente sensata. El hombre es el mejor amigo del perro después de todo ¿Recuerdas? Entonces: El perro y yo nos miramos el uno al otro, yo más que el perro. Y lo que fue ha permanecido desde entonces<sup>152</sup>. Cada vez que el perro y yo nos vemos nos detenemos donde estamos, nos miramos con una mezcla de tristeza y sospecha y después ambos fingimos indiferencia. Podemos pasar junto al otro sin hacernos daño; tenemos un acuerdo. Hicimos muchos intentos de contacto y fallamos. El perro volvió a la basura y yo gané el derecho de pase. Yo no volví. Quiero decir, he *ganado* poder pasar libre pero solitariamente por la entrada, si tan profunda pérdida puede ser vista como una ganancia. Aprendí además que ni la amabilidad ni la crueldad por sí mismas, independientes de la otra, generan algún efecto más allá de sí mismas y que las dos juntas, combinadas y simultáneas, son la emoción instructiva<sup>153</sup>. Y lo que se gana es una pérdida<sup>154</sup>. ¿Y cuál ha sido el resultado?: El perro y yo hemos llegado a un acuerdo, que es más bien algo así como una arreglo; no nos amamos y tampoco nos lastimamos, porque no intentamos alcanzarnos. ¿Y *era* intentar

alimentar al perro un acto de amor? Entonces, ¿no sería, quizá el intento del perro por mordirme también un acto de amor? Si podemos malentenderlo tanto entonces, ¿por qué inventamos la palabra 'amor' en primer lugar<sup>155</sup>?

(Hay silencio. Jerry se mueve hacia la banca de Peter y se sienta a su lado. Ésta es la primera vez en la obra que Jerry se sienta)

La Historia de Jerry y el Perro: Fin.

(Peter está en silencio)

¿Y bien, Peter? (Jerry está repentinamente animado) ¿Y bien, Peter? ¿Crees que podría venderle la historia a la Reader's Digest y ganar unos cuantos dólares en la sección 'El personaje más inolvidable que he conocido jamás'? ¿Eh? (Jerry está animado pero Peter está perturbado) Oh, vamos, Peter, ahora dime lo que piensas.

**PETER:** (Entumecido) Yo... Yo no entiendo qué... Pienso que no... (ahora al borde de las lágrimas) ¿Por qué me cuentas todo esto?

**JERRY:** ¿Por qué no?

**PETER:** ¡NO ENTIENDO!

**JERRY:** (Furioso, pero en un susurro) Mientes.

**PETER:** No. No, es cierto.

**JERRY:** Traté de explicártelo conforme avanzaba. Me fui muy lento; esto tiene que ver con...

**PETER:** YA NO QUIERO ESCUCHAR NADA MÁS<sup>156</sup>. No te entiendo: Ni a tu casera o a su perro...

**JERRY:** ¡*Su* perro! Pensé que era mi... No. No, tienes razón. Es *su* perro. (mira a Peter atentamente sacudiendo la cabeza) No sé en qué estaba pensando; por supuesto que no entiendes. (monótono, con abatimiento) Yo no vivo en tu cuadra; no estoy casado con dos periquitos o cualquiera que sea tu tirada<sup>157</sup>. Soy un transeúnte permanente y mi hogar es una de las enfermizas casas de huéspedes en el lado oeste de la ciudad de Nueva York<sup>158</sup>, que es la ciudad más grandiosa del mundo. Amén.

**PETER:** Yo... lo lamento; no quise...

**JERRY:** Olvídalo. Supongo que no has de saber qué hacer conmigo<sup>159</sup>, ¿eh?

**PETER:** (En broma) En la editorial recibimos de todo<sup>160</sup>. (riendo)

**JERRY:** Eres un hombre gracioso. (fuerza una risa) ¿Lo sabías? Eres una muy... una persona ricamente cómica.

**PETER:** (Modesto pero entretenido) Oh, basta, no es verdad. (sigue riéndose)

**JERRY:** Peter, ¿Te resulto molesto o te confundo?

**PETER:** (A la ligera) Bueno, debo confesar que esta no es la tarde que había previsto.

**JERRY:** Es decir, que yo no soy el caballero que esperabas<sup>161</sup>.

**PETER:** No esperaba a nadie.

**JERRY:** No, imaginé que no. Pero aquí estoy y no voy a irme.

**PETER:** (Consultando su reloj) Bien, quizá tú no, pero yo debo llegar pronto a casa.

**JERRY:** Oh, vamos, quédate un rato más.

**PETER:** De verdad debería ir a casa, verás...

**JERRY:** (Le hace cosquillas con los dedos) Oh, vamos, por favor.

**PETER:** (Es muy cosquilludo; conforme Jerry continúa con las cosquillas, su voz se hace falsete)

**JERRY:** Oh, por favor, anda...

**PETER:** (Mientras Jerry le hace cosquillas) Oh, jee, jee, jee. Debo irme, yo... jee, jee, jee, después de todo, para, jee, jee, jee, después de todo, los periquitos estarán... haciendo la cena pronto<sup>162</sup>. Jee, jee. Y los gatos... van a poner la mesa... ¡Ya! ¡Ya! Y... y... (Peter está que no puede con la risa) y tendremos... jee jee... oh... jo, jo, jo. (Jerry deja de hacerle cosquillas a Peter pero la combinación de las cosquillas y su loquera lo tienen riendo casi históricamente. Mientras la risa continúa y luego cede, Jerry observa con una curiosa sonrisa fija)

**JERRY:** ¿Peter?

**PETER:** Oh, ja, ja, ja, ja ja. ¿Qué? ¿Qué?

**JERRY:** Ahora escucha.

**PETER:** Oh, jo, jo. ¿Qué... ¿Qué ocurre, Jerry? Ay, Dios.

**JERRY:** (Misteriosamente) Peter, ¿quieres saber qué pasó en el zoológico?

**PETER:** Ah, ha, ha. ¿El qué? Oh, jo, jo. Bien, tuve mi propio zoológico por un momento con... je, je, los periquitos preparando la cena y los ja, ja... lo que haya sido, los...

**JERRY:** (Calmado) Sí, eso fue muy gracioso, Peter. Muy inesperado. ¿Pero quieres saber qué fue lo que pasó en el zoológico o no?

**PETER:** Sí. Sí, por supuesto, ya dime lo que ocurrió en el zoológico<sup>163</sup>. Ay, Dios, no sé qué me pasó.

**JERRY:** Te compartiré lo que pasó en el zoológico; pero primero debería decirte por qué fui al zoológico. Fui para averiguar más sobre la forma en la que las personas conviven con los animales y cómo los animales conviven entre ellos y con la gente igual. Probablemente no fue una buena prueba, pues todos estaban separados de todos por barrotes; los animales casi todos estaban separados de los otros animales y las personas siempre separadas de los animales. Pero es un zoológico y así son los zoológicos. (pica a Peter en el brazo<sup>164</sup>) Recórrete<sup>165</sup>.

**PETER:** (Amistoso) Perdón, ¿no tienes suficiente espacio?<sup>166</sup> (se recorre un poco)

**JERRY:** (Sonriendo ligeramente) Bueno, todos los animales están ahí y todas las personas están ahí, y es domingo y todos los niños están ahí también. (vuelve a picar a Peter) ¡Recórrete!

**PETER:** (Paciente, sigue amigable) Está bien. (se mueve otro poco, Jerry tiene ahora todo el espacio que pudiera necesitar)

**JERRY:** Y es un día caluroso, así que todos los hedores están también ahí y los vendedores de globos, y de helado, y las focas ladran y todos los pájaros gritan. (pica más duro a Peter) ¡Recórrete más!

**PETER:** (Empezando a molestarse) Óyeme, ya tienes más que suficiente espacio<sup>167</sup>. (pero se mueve más y ahora está apretujado en un extremo de la banca)

**JERRY:** Y yo estoy allí, y es la hora de la comida en el recinto de los leones, y el cuidador entra a la jaula, una de las jaulas para darles de comer a los leones. (le da un golpe en el hombro a Peter, duro) ¡RECÓRRETE, DIJE!

**PETER:** (Muy molesto) No puedo moverme más. Y ya deja de pegarme. ¿Cuál es tu problema?

**JERRY:** ¿Quieres oír el resto de la historia? (le golpea en el brazo de nuevo)

**PETER:** (Atónito) ¡Ya no estoy tan seguro! ¡Ciertamente no quiero que me golpeen!

**JERRY:** (Le golpea en el brazo de nuevo) ¿Cómo? ¿así?

**PETER:** ¡Basta! ¿¡Cuál es tu problema!?<sup>168</sup>

**JERRY:** Pues estoy loco, imbécil.<sup>169</sup>

**PETER:** No es gracioso.

**JERRY:** Escúchame, Peter, yo quiero esta banca. Tú ve y siéntate en esa banca de allá y si eres bueno te contaré el resto de la historia.

**PETER:** (Trabado) Pero... ¿Por qué? ¿Cuál es tu problema? Además, no tengo razones para dejarte la banca. Yo me siento en esta banca casi todas las tardes de



domingo cuando hay buen clima. Este lugar está apartado, nunca nadie se sienta aquí, así que la tengo toda para mí.

**JERRY:** (Suavemente) Quítate de esta banca, Peter; yo la quiero.

**PETER:** (Casi como un quejido) No.

**JERRY:** Dije que quiero esta banca y voy a tenerla. Ahora hazte para allá.

**PETER:** Nadie puede tener todo lo que quiere, ya deberías saberlo, así son las cosas; uno puede tener algunas cosas que quiere pero nadie puede tenerlo todo.

**JERRY:** (Riéndose) ¡Idiota! ¡Lento de ideas!<sup>170</sup>

**PETER:** ¡Basta!

**JERRY:** ¡Eres un vegetal! ¡Entiérrate en el suelo!

**PETER:** (Intenso) ¡Ahora sí vas a escucharme! ¡He estado aguantándote toda la tarde...!

**JERRY:** No toda.

**PETER:** ¡LO SUFICIENTE! ¡Ya te aguanté suficiente! Te estaba escuchando porque parecías... Bueno, porque pensé que querías hablar con alguien.

**JERRY:** Dices bien las cosas, con economía, y sin embargo<sup>171</sup>... Oh, ¿cuál es la palabra que hace justicia a tu...? ¡DIOS SANTO, me enfermas! ¡Quítate de aquí y dame mi banca!

**PETER:** ¡MI BANCA!

**JERRY:** (Empuja a Peter casi, pero no completamente, fuera de la banca) ¡Largo de mi vista!

**PETER:** (Recuperando su posición) ¡Co... ¡Condenado seas!<sup>172</sup> ¡Es suficiente! ¡Ya tuve suficiente de ti! No voy a entregarte la banca; no va a pasar y punto. Ahora, vete. (Jerry resopla, pero no se mueve) Vete, dije. (Jerry no se mueve) ¡Que te vayas! Si no te mueves... traeré a un policía y haré que te echen. (Jerry se ríe y se queda) Te lo advierto, llamaré a la policía.

**JERRY:** (Suavemente) No vas a encontrar un policía por aquí, están todos en el lado oeste del parque persiguiendo mariquitas entre los arbustos<sup>173</sup>. Es lo único que hacen; para eso sirven, así que grita hasta deshacerte<sup>174</sup>, no servirá de nada.

**PETER:** ¡POLICÍA! ¡Te lo advierto, haré que te arresten! ¡POLICÍA! (pausa) ¡POLICÍA, dije! (pausa) Me siento ridículo.

**JERRY:** Te ves ridículo; un hombre adulto llamando a gritos a la policía en una soleada tarde de domingo en Central Park sin que nadie le esté haciendo daño. Si un policía que ya hubiera cumplido su cuota fuera a dar por estos rumbos probablemente te llevaría tomándote por loco<sup>175</sup>.

**PETER:** (Con asco e impotencia) Cielo santo, yo sólo vine aquí a leer y ahora tú quieres que te deje la banca. Estás demente.

**JERRY:** Pues, como dicen, 'te tengo noticias'; estoy en tu preciada banca y jamás vas a poder volver a tenerla de nuevo.

**PETER:** (Furioso) A ver, tú, quítate de mi banca, no me importa si tiene sentido o no, ¡yo quiero esta banca para mí y quiero que te quites!

**JERRY:** (Burlándose) Awww... mira quién se enojó...

**PETER:** ¡LÁRGATE!

**JERRY:** No.

**PETER:** ¡TE LO ADVIERTO!

**JERRY:** ¿Sabes qué ridículo te ves justo ahora?

**PETER:** (Su furia y conciencia de ridículo lo poseen<sup>176</sup>) ¡No me importa! (casi llorando) ¡QUÍTATE DE MI BANCA!

**JERRY:** ¿Por qué? Tú tienes todo lo que pudieras desear; me hablaste de tu casa y de tu familia y de *tu propio* pequeño zoológico. ¡Lo tienes todo en el mundo y ahora quieres la banca! ¿Son estas cosas por las que pelean los hombres? Dime, Peter, ¿es esta banca, este acero y esta madera, es esto tu honor<sup>177</sup>? ¿Esta es, de todas las cosas en el mundo, la que eliges para pelear por ella? ¿Puedes pensar en algo más absurdo?

**PETER:** ¿Absurdo? Mira, no voy a discutir de honor contigo o siquiera a intentar explicarte qué es eso. Además, no es una cuestión de honor; y aun si lo fuera, tú no entenderías.

**JERRY:** (Con desdén) Ni siquiera sabes lo que estás diciendo, ¿o sí? Probablemente esta es la primera vez en tu vida que tienes que enfrentarte a algo

más que limpiar la caja de arena de tus gatos. ¡Eres un estúpido! ¿Acaso no tienes idea, ni la más remota, de lo que otros *necesitan*?

**PETER:** ¡Vaya! ¡Escúchate nada más! Bueno, esta banca no la necesitas, eso es seguro.

**JERRY:** Sí; Sí la necesito.

**PETER:** (Temblando) He venido aquí por años; tengo horas de gran placer y satisfacción justo aquí. Y eso es importante para un hombre. Soy una persona responsable y soy un ADULTO: Ésta es mi banca y no tienes ningún derecho a quitármela.

**JERRY:** Pelea por ella entonces. ¡Defiéndete; defiende tu banca!

**PETER:** Tú me has *orillado* a eso<sup>178</sup>. ¡Levántate y pelea!

**JERRY:** ¿Cómo un hombre?

**PETER:** (Sigue enojado) Sí, como un hombre, si insistes en seguirte burlando.

**JERRY:** Tengo que darte crédito por una cosa: Eres un vegetal, y uno especialmente falto de voluntad<sup>179</sup>, y pienso...

**PETER:** ¡ES SUFICIENTE!

**JERRY:** ...Pero, ya sabes, como dicen en la televisión todo el tiempo –tú sabes- y lo digo en serio, Peter, tienes cierta dignidad; me sorprende.

**PETER:** ¡BASTA!

**JERRY:** (Se levanta perezosamente) Muy bien, Peter, lucharemos por la banca<sup>180</sup> pero así no sería una pelea justa... (saca un cuchillo de mal aspecto y despliega su hoja)<sup>181</sup>

**PETER:** (Despertando de repente ante la gravedad de la situación<sup>182</sup>) ¡Sí estás loco! ¡Como una cabra rabiosa!<sup>183</sup> ¡VAS A MATARME! (pero antes de que Peter tenga tiempo de pensar qué hacer, Jerry tira el cuchillo a los pies de Peter)

**JERRY:** Ahí está. Levántalo. Ahora tienes un cuchillo para que la pelea esté pareja.

**PETER:** (Horrorizado) ¡No!

**JERRY:** (Se abalanza sobre Peter y lo toma por el cuello de la camisa; Peter se levanta, sus caras casi se tocan)<sup>184</sup> Ahora levanta ese cuchillo y pelea conmigo. Vas a pelear por tu auto-respeto y por tu maldita banca.

**PETER:** (Forcejando) ¡No! Suéltalo... ¡Déjame ir! Ay... ¡Ayuda!

**JERRY:** (Abofetea a Peter en cada 'pelea') Pelea, miserable bastardo; ¡Pelea por tu hombría, patético vegetalito!<sup>185</sup> (Le escupe en la cara) ¡Ni siquiera pudiste hacerle un hijo varón a tu mujer!<sup>186</sup>

**PETER:** (Se suelta, enfurecido) ¡Es cuestión de genética, no de hombría, tú... monstruo!<sup>187</sup> (Se inclina a recoger el cuchillo y retrocede un poco, respira pesadamente) Te daré una última oportunidad; ¡vete de aquí y déjame en paz! (sostiene el cuchillo con brazo firme pero al frente y muy lejos de sí; no para atacar sino para defender)

**JERRY:** (Suspira pesadamente) ¡Que así sea! (carga contra Peter, empalándose él mismo con el cuchillo. Alto total<sup>188</sup>, completo silencio: Jerry queda empalado frente al brazo aún firme de Peter. Peter grita y se aparta, dejando el cuchillo clavado en Jerry. Jerry permanece inmóvil en su sitio. Después, él también grita haciendo el sonido de un animal furioso y mortalmente herido. Con el cuchillo en él, se tambalea hacia la banca que Peter ha dejado vacía. Se derrumba ahí, sentado hacia Peter, sus ojos están abiertos completamente en agonía, su boca está abierta también)

**PETER:** (Susurrando) Oh, Dios mío, Dios mío, Oh Dios... (Repite estas palabras muchas veces muy rápido)

**JERRY:** (Jerry está muriendo pero su expresión parece cambiar. Sus facciones se relajan y aunque su voz varía, doblándose de dolor ocasionalmente, la mayor parte del tiempo parece abstraerse de su muerte. Sonríe.)<sup>189</sup> Gracias, Peter. Te lo digo ahora; muchísimas gracias<sup>190</sup>. (la quijada de Peter cae, no se puede mover) Gracias... Vine a ti...<sup>191</sup> (Se ríe muy débilmente)<sup>192</sup> y me has confortado... querido Peter.<sup>193</sup>

**PETER:** (Casi desmayándose) Oh, Dios mío...

**JERRY:** Debes irte, alguien podría venir y no quieres estar aquí cuando eso pase.

**PETER:** (No se mueve pero empieza a sollozar) ¡Ah, Dios! DIOS.

**JERRY:** Y Peter... ahora te diré una cosa; en realidad no eres un vegetal, todo está bien, eres un animal. Eres un animal también. Pero debes apurarte, Peter... Debes irte pronto... ¿ves? (Jerry toma un pañuelo y con dolor y gran esfuerzo limpia las

huellas digitales del mango del cuchillo) Apresúrate, vete ya, Peter. (Peter se aleja tambaleándose) Espera... espera, Peter. Toma tu libro... Aquí está, a mi lado... en tu banca... Mi banca, más bien. Ven... tómallo. (Peter va a tomar el libro pero retrocede) Apúrate, Peter. (Peter se apresura hacia la banca, toma el libro y retrocede) Muy bien, Peter... muy bien. Ahora... Márchate ya.<sup>194</sup> (Peter duda por un momento, luego huye dejando el escenario) Márchate ya. (ahora sus ojos están cerrados) Márchate ya, tus periquitos están haciendo... la cena... Los gatos ...están poniendo la mesa...

**PETER:** (En off, un grito desgarrador) ¡DIOS MÍO! ¡AH!

**JERRY:** (Sus ojos permanecen cerrados, sacude la cabeza y habla: Imita su súplica con una mezcla de desdén) Ah... Dios mío... (muere)

(Telón)