

UNIVERSIDAD NACIONAL
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO
MAESTRÍA PROFESIONAL EN TRADUCCIÓN INGLÉS-ESPAÑOL

Del papel al escenario

La adaptación de las estrategias dramáticas del subgénero del absurdo
presentes en la obra *sEaSCAPE* de Edward Albee

Traducción e informe de investigación

Trabajo de graduación para aspirar al grado de
Magister Profesional en Traducción

Presentado por

José Alberto Montenegro Conejo
Cédula
1-0629-0500

Junio 2013

**NÓMINA DE PARTICIPANTES EN LA ACTIVIDAD FINAL DEL
TRABAJO DE GRADUACIÓN**

Del papel al escenario

La adaptación de las estrategias dramáticas del subgénero del absurdo presentes
en la obra *sEaSCAPE* de Edward Albee

Traducción e informe de investigación

Presentado por el sustentante

José Alberto Montenegro Conejo

1 de junio de 2013

PERSONAL ACADÉMICO CALIFICADOR

M.A. Bianchinetta Benavides Segura
Profesora guía
Seminario de Traductología III

M.A. Delma Gonzalez Duarte
Profesora Tutora
Plan de Maestría en Traducción

M.A. Sherry Gapper Morrow
Coordinadora
Plan de Maestría en Traducción

José A. Montenegro Conejo
Sustentante

ADVERTENCIA SOBRE DERECHOS DE AUTOR

La traducción que se presenta en este tomo se ha realizado para cumplir con el requisito curricular de obtener el grado académico en el Plan de Maestría Profesional en Traducción de la Universidad Nacional.

Ni la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional, ni el traductor, tendrán ninguna responsabilidad en el uso posterior que de la versión traducida se haga, incluida su publicación.

Corresponderá a quien desee publicar esta versión gestionar ante las entidades pertinentes la autorización para su uso y comercialización, sin perjuicio del derecho de propiedad intelectual del que es depositario el traductor. En cualquiera de los casos, todo uso que se haga del texto y de su traducción deberá atenerse a los alcances de la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos, vigente en Costa Rica.

A mi madre

*You were...and always will be...
the wind beneath my wings*

AGRADECIMIENTOS

A la M.A. Delma Gonzalez Duarte, por ser un ángel puesto en mi camino. Gracias a su experiencia en artes dramáticas comprende de lleno la emoción y magia que el teatro trae a nuestras vidas y lo que significó para mí estudiar este género literario desde el punto de vista de la traductología.

A la M.A. Sherry Gapper Morrow, por todo el conocimiento compartido durante la maestría, su apoyo incondicional y por ser la inspiración para forjarme una nueva carrera en traducción.

A la M.A. Bianchinetta Benavides Segura, por guiarnos en uno de los procesos más difíciles que hay en la vida académica: la tesis. Muchas gracias por llevarnos de la mano para escoger el tema, llevar a cabo la investigación, hacer la traducción, escribir y defender el trabajo final.

A mis compañeras, por acompañarnos y motivarnos mutuamente a seguir adelante cuando las cosas parecían muy complicadas durante el difícil proceso de la tesis.

A la “gente de teatro”, como Luis Carlos Vásquez, Alvaro Marengo, María Torres, Ishtar Yasin, Luis Alfredo Miranda, que contribuyeron con sus conocimientos y experiencias personales en muchos aspectos relacionados a la dramaturgia, el teatro, y la realidad de la traducciones con las que trabajamos en Costa Rica.

A los profesores de la maestría con quienes tuve el agrado de tomar cursos y aprender y compartir conocimientos y comenzar amistades... Muy especialmente a Carlos Francisco Monge, a Elizabeth Mora, y a Judit Tomcsányi, cuyas clases disfruté sobremana y dejaron su marca profesional en mí, y a Heidy Griffith, Allan Pineda, Rocío Miranda, Margarita Novo, Meritxell Serrano y Victor S. Drescher, con quienes aprendí muchísimo sobre aspectos de la traducción e interpretación.

Resumen

El presente trabajo de graduación utiliza la traducción al español de la obra de teatro del absurdo, *Seascape*¹, del dramaturgo norteamericano Edward Albee como punto de partida para analizar la adaptación de las estrategias dramáticas presentes en dicha obra con el objetivo de establecer pasos necesarios para la traducción de textos dramáticos con énfasis en el absurdo. Se trata de un estudio cualitativo y comparativo en el que las decisiones tomadas preliminarmente al hacer la traducción serán cotejadas basándose en el análisis de la obra junto con otras obras del mismo subgénero, así como la teoría de traducción de textos literarios, textos dramáticos y las características del teatro del absurdo. Posteriormente, se revisa nuevamente la traducción para hacer los cambios pertinentes y de esta forma se establece un proceso de traducción específico para el subgénero, siempre tomando en cuenta la intención y función del texto y el público meta. Por su carácter novedoso en que se integra la experiencia del actor en esta obra específica y los conocimientos traductológicos este trabajo representa uno de los primeros esfuerzos para sistematizar la experiencia de traducción de una obra de teatro del subgénero del absurdo.

Descriptor: Traducción, textos literarios, textos dramáticos, teatro del absurdo, adaptación

¹ Edward Albee. *Seascape*. Nueva York: Dramatists Play Service, 1975.

Abstract

This study uses the translation into Spanish of North American playwright Edward Albee's *Seascape*¹, as turning point to analyze the adaptation of dramaturgical strategies present in this play with the objective of establishing the necessary steps to translate dramatic texts with emphasis in the theater of the absurd; being that *Seascape* is considered an example of plays associated with the movement. This qualitative and comparative study seeks to collate the decisions taken previously during the translation, based on the analysis of the play and the comparison with other plays belonging to the same subgenre, as well as translation theory of other literary texts, dramatic texts and the characteristics of the theater of the absurd. Afterwards, the translation is checked one more time to make pertinent changes and in this way, a translation process is established, specifically for this subgenre, always taking into consideration the intention and function of the text and the target audience. Due to its innovative approach, in which the actor's experience in this specific play, is integrated with traductological knowledge, this study is one of the first efforts to systematize the experience of translating a play belonging to the theater of the absurd.

Keywords: Translation, literary texts, dramatic texts, theater of the absurd, adaptation

¹ Edward Albee. *Seascape*. Nueva York: Dramatists Play Service, 1975.

ÍNDICE GENERAL

TRADUCCIÓN.	1
Acto I	3
Acto II	35
INFORME DE INVESTIGACIÓN	87
Introducción	88
Capítulo I: De los textos literarios a los textos dramáticos y el teatro	95
Capítulo II: <i>Seascape</i> : El tratamiento traductológico desde la visión de Albee	114
Capítulo III: De la práctica escénica, dirección, trabajo actoral, al texto	139
CONCLUSIONES	156
BIBLIOGRAFÍA	163
APÉNDICE	175
Texto original	176

*sEaSCAPE**
de Edward Albee

(Traducción al español)

*Sobre la traducción del título de la obra

Basado en el análisis de la obra y la simbología utilizada por el dramaturgo, el investigador concluye que se debe usar una estrategia especial para no alejarse del tema central, ni del estilo que el mismo Albee imprime al escoger el título.

Al analizar si traducir, adaptar o reescribir el título, se sopesó la idea de dar cabida a otra alternativa donde se considera una característica muy propia de Albee, como lo es el uso de doble significado que le da a ciertas palabras para abrir posibilidades y ángulos al lector/espectador.

Para el lector/espectador del TO, *seascape* podría ser un paisaje marino en contraposición con un *landscape*, que sería un paisaje terrestre. Pero además en inglés la palabra *seascape* rima y se relaciona con la palabra *escape* y precisamente al analizar la obra y su simbología, el investigador discierne que el dramaturgo está planteando un escape “hacia el mar” y “del mar” cuando enfrenta a humanos e iguanas en una playa.

Dado que en español existe la palabra *escape* y posee el mismo significado, el traductor ideó un tratamiento tipográfico de tal forma que se mantuviera el título de la obra en inglés, pero al mismo tiempo claramente se lea dentro de éste un título en español.

sEaSCAPE

De esta manera se da al lector/espectador una pincelada de lo que podría esperar en la obra sin revelar todo lo que ocurrirá y también se respeta el doble sentido que el dramaturgo estratégicamente escogió.

sEaSCAPE

ACTO I

Nancy y Charlie en una duna de arena. El sol brilla. Ellos están vestidos de manera casual. Hay una sábana y una cesta para picnic. Acaban de terminar de almorzar; Nancy está pintando sentada al fondo a la D.(derecha) del escenario. Charlie está acostado sobre la sábana a la I.(izquierda)

Se levanta el telón. Hay una pausa y luego se oye un avión de D. a I. del escenario. Charlie se sienta. Nancy deja de pintar... mira I.

NANCY. ¡Qué bulla que hacen!

CHARLIE. Un día de estos se van a estrellar contra las dunas. No sé para qué sirven.

NANCY. Sí...pero...ay Charlie, ¡es tan lindo! ¿Nos podemos quedar aquí para siempre? ¡Por favor!

CHARLIE. *(Se acuesta.)* Ajá...

NANCY. No es por eso. Sencillamente no es por eso.

CHARLIE. Porque.

NANCY. Ni tampoco por eso.

CHARLIE. Porque... porque tú no hablas en serio.

NANCY. Sí hablo en serio.

CHARLIE. ¿Aquí?

NANCY. *(Expansiva.)* ¡Sííííí!

CHARLIE. Aquí mismo en la playa. Construir una... tienda de campaña o poner un toldo.

NANCY. (*Ríe divertida.*) ¡No, tonto, no aquí mismo! Pero *aquí*, en la costa.

CHARLIE. No te gustaría.

NANCY. ¡Sí me gustaría! ¡Me encantaría aquí! Es más, me encantaría exactamente donde estamos. (*Sopla la pintura y la pone en la caja de pinturas.*)

CHARLIE. Después de un tiempo no te gustaría.

NANCY. Sí me gustaría. Me encanta el agua, y adoro el aire, y la arena y las dunas y la vegetación de la playa, y los rayos del sol alumbrando todo y las nubes blancas allá lejos, y los atardeceres y la bulla que hacen las conchas en las olas y, ay, me encanta cada centímetro de esto, Charlie.

CHARLIE. No te gustaría. Después de un tiempo, no.

NANCY. ¿Por qué no me gustaría? (*Se levanta y se dirige a Charlie que está sobre la sábana.*)
Ni siquiera me importa que haya moscas y unas pocas... purrujas, supongo que son.

CHARLIE. Se pone frío.

NANCY. ¿Cuándo?

CHARLIE. En el invierno. Hasta en el otoño. En la primavera.

NANCY. (*Ríe.*) Bueno, yo no decía que esta playa exactamente... y no permanentemente. Más bien andar de playa en playa... vivir cerca del mar. Seríamos como nómadas de las playas. (*Se sienta a D. de Charlie en la sábana.*)

CHARLIE. (*Curiosamente herido.*) ¡Por Dios, Nancy! (*Volviéndose a la l.*)

NANCY. ¡Lo digo en serio! Gracias a Dios, no hay nada que nos lo impida; tú *odías* la ciudad.

CHARLIE. No

NANCY. (Sin miedo.) Sería tan lindo. Piensa en todas las playas que podríamos ver.

CHARLIE. No, ahora...

NANCY. El sur de California, y el golfo, y Florida... y arriba hasta Maine, y a aquella playa como-
es-que-se-llama...Martha's Vineyard, y a todos esos lugares a los que va la gente rica: la
Riviera y esa playa en Rio de Janeiro, ¿cómo es que se llama?

CHARLIE. Copacabana.

NANCY. Sí, y Pago Pago, y... ¡Hawaii! ¡Piensa, Charlie! Podríamos ir alrededor del mundo sin
dejar la playa, solo mudarnos de una playa caliente a otra: todos los pájaros y peces y flores a
la orilla del mar, y toda la gente maravillosa que conoceríamos. ¡Ay Charlie, dime que te
gustaría hacerlo!

CHARLIE. No.

NANCY. Solo *di* que te gustaría hacerlo.

CHARLIE. Si lo hiciera, dirías que lo dije en serio; harías que lo cumpliera.

NANCY. (*Transparente.*) Para nada. Además, a ti hay que darte un empujón para todo.

CHARLIE. Ajá. Pero no me vas a dar un empujón para... para *éste...este* nuevo asunto. (*Se
levanta sobre codo l.*)

NANCY. (*Como en un trance místico.*) Una grandiosa playa tras otra; olas batientes y calas
tranquilas; arena blanca, y roja, y negra, en algún lugar leí eso; palmeras, y pinos, acantilados y
arrecifes y millas de jungla, dunas de arena...

CHARLIE. No.

NANCY. ...¡Y toda la gente! Todas...las lenguas... todas... las razas.

CHARLIE. Ajá.

NANCY. Por supuesto que nunca te presionaría.

CHARLIE. ¿Tú? ¡Nunca!

NANCY. (*Contenta.*) Bueno, tal vez una pequeña sugerencia por aquí y por allá.

CHARLIE. (*Acostándose de nuevo.*) Pero nunca harías eso, ¿eh?

NANCY. (*Recostándose l.*) Eso es todo lo que hace falta: averiguar qué es lo que realmente te gusta... lo que quieres aun sin saberlo, lo que te complacería en secreto, ponerlo en tu mente, después hacer todos los planes. *Tú lo haces; a ti te gusta. (Juega con arena.)*

CHARLIE. (*Apoyándose en sus codos, definitivo.*) Nancy, no quiero viajar de playa en playa, ir de acantilado a duna de arena, ver las carreras, contar las moscas. Nada. No quiero hacer...nada.

NANCY. (*Desafiante.*) Ya veo. Bueno.

CHARLIE. Estoy feliz... sin hacer...nada.

NANCY. (*Finge juntar algunas de sus cosas, se arrodilla, abre la tapa de la cesta, pone la botella de vino adentro.*) Pues bien, mejor comenzamos. ¡Arriba! ¡Volvamos!

CHARLIE. (*Se acuesta.*) Yo solo... quiero... hacer...nada.

NANCY. (*Recogiendo paquetes envueltos en papel aluminio.*) Pues, definitivamente no vas a hacer eso. (*Le quita la almohada de la cabeza.*) ¡Apúrate!; recojamos las cosas.

CHARLIE. (*Dándose cuenta.*) Por Dios...Nancy, qué diablos estás...

NANCY. (*Ocupada envolviendo cuchillo y tenedor de plástico en una servilleta, poniéndolo en la cesta con los platos.*) No vamos a vivir para siempre, Charlie, y tú *no* puedes quedarte sin hacer algo. Si no quieres hacer lo que yo quiero hacer...que no importa...entonces haremos lo que *tú* quieres hacer, pero no nos quedaremos sin hacer algo. Haremos *algo* (*Poniendo los vasos de papel en la cesta.*) Así que dime qué es lo que quieres hacer, y...

CHARLIE. Ya *dije*. Y ahora, devuélveme mi almohada. (*Busca la almohada y pone su cabeza sobre ella.*)

NANCY. (*Pone los últimos artículos en la cesta.*) Dijiste "No quiero hacer...nada. Estoy feliz...sin hacer...nada." ¿Sí? Pero, ¿acaso es eso...para lo que vinimos hasta aquí? (*Con asombro y censura.*) ¿Tuvimos nuestros hijos? ¿Pasamos todo este tiempo juntos? (*Se levanta y se va hacia C.D.*) ¿Todo lo compartido? ¿Para nada? ¿Para volverse a recostar en la cuna? ¿Lo mismo al final que al comienzo? ¿Dormir? ¿Chupeta? ¿Leche? ¿Nuevamente incomprensibles? (*Pausa.*) ¿Dormir, Charlie? ¿Volver a dormir?

CHARLIE. (*Se sienta.*) Bueno, nos hemos ganado un pequeño descanso.

NANCY. Un pequeño descanso (*Coincidiendo con Charlie.*) (*Asiente, con amargura.*) Nos hemos ganado un pequeño descanso. Bueno, ¿por qué no actuamos como viejitos, por qué no vendemos todo, y cada uno lleva una maleta y nos vamos a California, (*Se mueve a D. una roca en la colina y se sienta.*) o al desierto donde tienen los asilos...esos lugares para la gente de la tercera edad, las ciudades de los viejitos? ¿Por qué no nos quedamos a vivir esperando, como...como los camellos que vimos en Egipto...gimiendo mientras se sentaban en cuatro patas, suspirando y comiendo pasto, o lo que sea que comen? ¿Por qué no nos vamos a esperar el día del juicio con nuestros compañeros? (*Charlie se acuesta.*) Sacarnos los dientes, tirar nuestros corsés, dejarnos llevar por la parálisis, permitir que nuestras mentes se oscurezcan, jugar lotería y canasta con las viudas y los viudos, comer cereal...(*Charlie suspira*

fuerte y exasperado mientras se da vuelta l.) ¡Sí! ¡Suspira! ¡Adelante! Pero una vez que llegas ahí, una vez que haces eso, ya no hay vuelta atrás, de ese purgatorio antes del purgatorio. ¡No, gracias, señor! Yo no hice todo este viaje para eso.

CHARLIE. (*Ríe un poco, resignado.*) ¿Qué quieres hacer, Nancy?

NANCY. ¡Ni tú! No hicimos este gran viaje para soltarlo todo. Toda la sabiduría...por accidente, parte de ella por accidente...toda la sabiduría y...el vivir sin restricciones. (*Se levanta y camina hacia Charlie.*) Dios mío, Charlie: ¡Mira todo dos veces!

CHARLIE. (*Acomodándose de nuevo.*) ¿Qué quieres hacer?

NANCY. *No vas a vivir para siempre, para acuñar una frase. Ni yo, supongo, ahora que pienso en eso, aunque sería lindo; ni tampoco me imagino que tendremos la satisfacción de morir juntos (Se sienta en roca C. al fondo.)...chocar contra un bus, o contra una montaña con un avión, o aplastados por una avalancha, si alguna vez llegamos a los Alpes. No. Supongo que jugaré "corre-que-te-alcanzo" sin ti. ¡Qué egoísta eres!, ¿verdad?...hasta el final.*

CHARLIE. (*Se echa de espaldas en sus codos con la mano extendida hacia Nancy.*) ¿Qué quieres hacer?

NANCY. (*Melancólica. Se levanta y toma la mano de Charlie mientras se arrodilla en la sábana, a su lado.*) Si te enfermaras gravemente yo me envenenaría. (*Espera por reacción, no hay.*) ¿Y tú?

CHARLIE. (*Bostezando.*) Sí; si tú te enfermaras gravemente, yo me envenenaría también.

NANCY. Sí, pero suponiendo que yo tomara el veneno, tú te pondrías bien otra vez, y yo ahí estaría, tesa, y todo por una falsa alarma. Creo que lo único que hay que hacer es ¿hacer algo?

CHARLIE. (*Tierno.*) ¿Qué te gustaría hacer?

NANCY. (*De lejos.*) ¿Ahhh?

CHARLIE. ¿Mudarnos de un poco de arena a otro? ¿De ahora en adelante vivir junto al mar?

NANCY. (*Con gran nostalgia.*) Bueno, no hay nada que nos lo impida, excepto estar juntos; ¿una prenda? ¿*Prenda* significa lo que creo que significa? No tenemos nada que necesite tenerse. Lo podríamos hacer; me gustaría tanto.

CHARLIE. (*Sonríe.*) Está bien.

NANCY. (*Breve sonrisa triste.*) Ahora me estás siguiendo la corriente; aunque, *sí* es algo que quiero; tal vez solo el principio. (*Sonrisa más grande.*) Sospecho que nuestros hijos nos mandarían a un asilo si lo anunciáramos como un plan...hacernos caminantes de playas, chozas de hoja de palma. (*Se pone de rodillas y cierra la tapa de la cesta.*) Hasta si fuera en hoteles, ellos tendrían un buen caso...por nuestras *razones*.

CHARLIE. Mmmmmmm.

NANCY. No, vivámoslo solo por hoy...y mañana, y...quién sabe: si uno continúa lo temporal se hace para siempre.

CHARLIE. (*Relajado; contento.*) Está bien. (*El sonido del avión de D. a I....se incrementa, se torna estruendosamente fuerte, disminuye. Nancy se levanta, camina unos pasos hacia el fondo a la D. Charlie se sienta.*)

NANCY. ¡Qué bulla que hacen!

CHARLIE. Un día de estos se van a estrellar contra las dunas. No sé para qué sirven.

NANCY. (*Después de una pausa.*) Aunque...ahhh; respirar el aire de mar. (*Pequeña pausa; recuerda de repente.*) ¿No me contaste que cuando eras pequeño querías vivir en el mar?

CHARLIE. Abajo.

NANCY. (*Encantada.*) ¡Sí! Bajo el agua...dentro del agua. Que todos tus amigos suspiraban ¿por tener alas? ¿Ícaro? ¿Volar alto?

CHARLIE. Ajá.

NANCY. Sí, pero tú querías ir a lo profundo. ¿Con branquias y todo?

CHARLIE. Según recuerdo, un pez común y corriente, (*Nancy se sienta en la caja de pintar al fondo, centro D.*) bueno como un pez pero...brazos y piernas y todo, pero poder bajar, vivir abajo en los corales y helechos, volver a la casa para el almuerzo y la cama y los cuentos, por supuesto, pero abajo en el verde, el morado, y suficientemente grande para que no me comieran si me quedaba cerca. Ahh sí; eso *quería*.

NANCY. (*Lo considera, con alguna sorpresa.*) Ser un pez. (*Suavemente.*) No, eso no estaba dentro de mis planes...cuando era pequeña, por lo menos no lo recuerdo. Yo quería ser un pony, una vez, creo, pero no por mucho tiempo. Yo quería ser una *mujer*. Quería crecer para ser eso, y todo lo que eso incluía. (*Nota algo debajo de ella en la distancia, al fondo D. Fuera de vista. Charlie se acuesta.*) Hay una gente allá abajo; yo pensé que estábamos solos; en el agua; una gente, creo. (*De vuelta.*) Y, supongo que en eso me convertí.

CHARLIE. (*Sonriendo.*) Así es.

NANCY. . En cualquier caso las apariencias: esposo, hijos...estos últimos dependientes por un tiempo, pero ahora bien establecidos...a todas las apariencias...y los nietos...aquí, y en camino. ¡La cima de la pirámide! Nosotros dos, los hijos, y todos los de ellos. (*Un poco*

perpleja.) ¿No es extraño que se pueda construir una pirámide de arriba hacia abajo? ¿No es eso difícil? ¿La ingeniería?

CHARLIE. (*Se sienta.*) ¿No había nadie antes de nosotros?

NANCY. (*Sonríe suavemente.*) Bueno, sí, pero cada uno construye la suya, comienza de cero, comienza arriba en el aire, construye la base alrededor suyo. ¡Qué levitación! Los nuestros ya empezaron la de ellos.

CHARLIE. Es una sola. (*Se levanta y va a l. roca, quitándose la arena de sus pantalones.*)

NANCY. (*Un poco triste por eso.*) Sí. (*Nuevamente alegre.*) O tal vez es la más...difícil, la más... increíble de todas: toda la cosa balanceada en un punto; una pirámide reversada, en constante peligro de caer cuando la gente no cree en sí misma.

CHARLIE. (*Sonriendo.*) Está bien.

NANCY. (*Sobrepasándolo.*) No tienes ningún interés en las imágenes. Ninguno.

CHARLIE. (*Desafío; lamentándose.*) Pues, antes sí.

NANCY. (*Vuelve a su pintura.*) ¡El hombre que se casó con una mujer muda; no tú! ¿Era Molière? ¿Beaumarchais?

CHARLIE. Anatole France.

NANCY. ¿Era ese?

CHARLIE. (*Continuando de antes.*) Me encantaba ir bien abajo; en nuestro lugar de veraneo; una cueva protegida. Las olas grandes venían con la tormenta, o un viento fuerte, pero no siempre. Iba bien abajo, y trataba de quedarme. (Nancy vuelve a pintar.) Me acuerdo antes de eso, cuando era pequeñito, que entraba en la piscina, en el lado que no es hondo, botaba el aire y

me sentaba en el fondo: cuando botas el aire...todo...te hundes, suavemente, y te puedes sentar en el fondo hasta que tus pulmones necesitan aire. Yo hacía eso...era tan joven... quedarme sentado ahí, observar. Para mis padres era un gran problema. "Dios mío, ve a buscar a Charlie; se consumió otra vez." "¿Podrías ver a ese niño? Lo pones en el agua y se cae como una piedra." (*Nancy ríe mientras pone la pintura en la caja y cierra el envase con agua.*) Yo nadaba perfectamente bien, tan fácil como caminar, y más o menos al mismo tiempo, pero me encantaba consumirme. Y cuando era mayor, estábamos a la orilla del mar. Doce; sí o trece. Me encantaba acostarme en las grandes rocas tibias, quitarme la ropa...(*Nostálgicamente entretenido y tranquilo.*)...aprender sobre mi cuerpo; nadie me veía; doce o trece. Y me metía al agua, tomaba dos rocas, tan grandes como aguantara, nadaba adentro un poco, daba unos pasos, miraba por última vez el cielo...me relajaba...comenzaba a descender. Mmmm, seis metros, cinco, caía suavemente sin ningún sonido, la arena blanca nublando el agua donde tus pies tocaban, y a todo tu alrededor helechos...(*Se sienta l. roca.*) y líquenes. ¡Te puedes quedar ahí por tanto tiempo! Lo puedes alargar, y durar...tanto, suficiente para que la arena se aclare y los peces vuelvan. Y vuelven...de todos tamaños, algunos lentamente, ojeándote al pasar; algunos pasan rápidos como un rayo, y por un momento piensas que son más grandes de lo que son, tiburones, tal vez, aunque nunca lo son, y uno deja de ser un intruso, finalmente...solo otro objeto más del fondo, o cosa viviente, parte de la ondulación y el silencio. Era excelente.

NANCY. (*Poniendo el envase de agua en la caja de pinturas.*) ¿Te hablaban los peces? Es decir, ¿se te acercaban y te miraban, y tal vez te pegaban mordisquitos en los dedos de los pies?

CHARLIE. (*Muy tímido.*) Algunos de ellos.

NANCY. (*Con entusiasmo.*) ¿Por qué no vas y lo haces? ¡Sí!

CHARLIE. (*Edad.*) Ay, no, ahora, Nancy, no podría.

NANCY. Acércate a la orilla; ¡métele! Recoge algunas rocas...

CHARLIE. (*Señala hacia el fondo a la I.*) No hay cuevas ahí; es solo playa.

NANCY. Ay, pero encontrarás una cueva; ¡Anda! ¡Sé joven otra vez! ¡Dios mío, Charlie! ¡Sé joven!

CHARLIE. No; además alguien me vería; pensarían que me estoy ahogando.

NANCY. ¿Quién te vería? (*Mira D.*) Mira, no hay nadie en el...no, esa...gente, han salido, los que estaban en el agua, han...bueno, están tirados en la playa, al sol; están boca abajo. (*Se levanta y se quita la arena.*) Baja; yo te veré desde aquí.

CHARLIE. (*Firme, aunque acongojado.*) ¡No! ¡Dije que no!

NANCY. (*Sin miedo; todavía feliz, se dirige a Charlie.*) Está bien, entonces iré contigo; me quedaré por la orilla, y si alguien se acerca y dice, “¡Mire, hay un hombre ahogándose!” Me reiré y diré, “¡Ja! Es mi esposo, y bajó con dos rocas para sentarse en el fondo por un rato.”

(*Toca la espalda de Charlie.*)

CHARLIE. ¡No! (*Trata de quitarse.*)

NANCY. La arena blanca aclarándose, y los helechos y líquenes. ¡Ay Charlie, hazlo!

CHARLIE. (*Se levanta, va hacia roca I.*) Ya no me gustaría.

NANCY. (*Cruza I.C. sonsacando, burlona.*) Ahhhhh, ¿hace cuánto que no lo haces?

CHARLIE. (*Entre dientes.*) ¡Demasiado!

NANCY. ¿Qué?

CHARLIE. (*Apenado; tímido.*) No lo hago desde que tenía ¿diecisiete?

NANCY. (*Esta vez pretendiendo no haberlo escuchado.*) ¿Qué?

CHARLIE. (*Encolerizado; flema en la garganta.*) ¡Demasiado! (*Pausa corta.*) ¡Hace demasiado tiempo! (*Se sienta roca I. Una pausa.*)

NANCY. (*Suavemente; ni siquiera con urgencia.*) ¿Crees que ahora sería tan difícil?j (*Va hacia roca I. y se sienta.*) ¿No crees que podrías? ¿Espacio? ¿En algún lugar protegido, no muy hondo? ¿Bajar? No por mucho tiempo, solo suficiente para...reconfirmar.

CHARLIE. (*Plano.*) Prefiero recordar.

NANCY. Si yo fuera hombre...qué cosa más tonta de decir.

CHARLIE. Sí bien tonta.

NANCY. De todos modos, si lo fuera...no creo que dejaría pasar la oportunidad; no si la tuviera.

CHARLIE. (*Calmado.*) Déjalo pasar.

NANCY. No si la tuviera. No existen muchas cosas. El sexo se va...disminuye; bueno, se transforma en una vacación y algo especial, y no como comer, ir a dormir. Aunque eso también es bonito...que se transforme en algo especial...(Se ríe.) Sabes, ¿pasé una semana en que pensé en divorciarme de ti? (*Quitándose la arena de los pies.*)

CHARLIE. (*Bastante sorprendido, vulnerable; mueve su cabeza.*) No.

NANCY. Sí. Tú estabas pasando por esa cosa, tu melancolía...pobrecito...y ahí estaba yo, enérgica y de treinta, todavía coqueta, aprendiendome los lunares de tu espalda en vez del vello de tu pecho.

CHARLIE. (*Sintiendo alivio, algo triste.*) Ahhh. Aquellos tiempos.

NANCY. (*Asiente.*) Ajá. Ese tiempo. Volviendo a leer a Proust, sí me acuerdo bien. (*Se levanta y cruza a duna D.*) Recostada en la cama, toda en rosado y con listones, oliendo rico, sin todas

esas cremas y viéndome casada de diez años como debería, y quién me hubiera echado la culpa, pero fresca y súper atractiva, aunque lo tengo que decir yo. (*Cruza hacia el fondo a la D.*) Recostada en la cama, culta, oliendo dulce, familiarizándome con tu espalda. Uno, dos, tres lunares, y después un par de ellos, gemelos, negros lisos...

CHARLIE. (*Recordando.*) *Esa vez.*

NANCY. (*Asiente.*) ...mmmmm. Los que yo pensaba que deberían eliminarse...todavía pienso que se deben eliminar...no que importe: no han hecho nada. (*Va a la roca C. y se sienta.*) Fue en el...medio de tu cosa, tu declive de siete meses; fue en ese momento que pensé en divorciarme de ti. Entre más profunda tu inercia iba, más viva me sentía yo. Buena esposa, paciente, verlo sobrepasar eso, lo que sea que es, preguntarse si no será algo que tu no hiciste, o hiciste; escribir a casa por consejos, pero, ay, tan ocupada con los niños y la casa. Arreglarse; no entrometerse; experimentarlo y sobrevivirlo. Pero justo en el medio, después de tres meses y medio, se me ocurrió que no había nada malo, excepto tal vez otra mujer.

CHARLIE. (*Sorprendido; herido.*) *Ay, Nancy.*

NANCY. Pues, es que tenemos una mente que sigue haciendo su trabajo. Si uno está feliz, y contento, no significa que todo el mundo lo esté; nunca asumas eso. Tal vez él encontró una muchacha; sin buscarla, necesariamente; tal vez una tarde dio la vuelta a la esquina y se encontró una muchacha, ni siquiera más linda, tal vez sencilla, pero sin ningún impedimento, o sola, o perdida. Así es como comienza, en la mayoría de los casos. No es una pasión repentina con copas de champaña en un baile fino, o encontrarse de nuevo con el primer amor, nunca es así solo en la ficción, pero sí algo...diferente, tal vez un poquito...menos: el alivio que se siente; más simple, no tan bonito, qué tan bonito, por un tiempo.

CHARLIE. Nada parecido a eso.

NANCY. (*Se ríe un poco.*) Bueno, yo sé.

CHARLIE. Para nada.

NANCY. Sí, pero la *mente*. Y lo que me molestó no fue lo que *tú* pudieras estar haciendo...pero bueno...de verdad; *molesta*, sí...no completamente lo que pudieras estar haciendo, pero eso, de repente, *Yo* no lo había hecho. (*Se levanta y se arrodilla junto a la cesta y cierra la tapa.*) *Nunca*. Ni siquiera lo había pensado. Una niña de treinta, supongo. Sin esa ocasión, hubiera pasado mi vida entera y nunca habría pensado en otro hombre, otro par de brazos, mejillas ásperas, nalgas firmes, placer, realmente nunca. (*Lo considera.*) Bueno, tal vez sí, y tal vez esto era mejor. (*Pone la cesta l.de la roca del C. La almohada arriba.*) Inmediatamente pensé: todo había terminado entre nosotros...no nuestra vida juntos, eso seguiría, y seríamos como un pastor y su hermana...la....(*Se levanta, cruzando hacia la duna D.C.*) parte activa de nuestra vida, la parte dura de la rutina entre las sábanas o en el césped cuando tuvimos nuestros picnics, que todo eso había terminado entre nosotros, o sería superficial, y yo no habría preguntado ¿por qué?, ni tú lo hubieras dicho, o si yo *hubiera* preguntado ¿por qué?, tu habrías dicho alguna mentira o verdad, lo hubiera hecho peor, (*Se sienta en la sábana.*) y yo pensé en el tiempo antes de casarme contigo, y los chicos con quienes lo habría hecho, si yo hubiera sido ese tipo, los chicos de piel firme que habría tomado en mis brazos si me hubiera ocurrido a mí. Y comencé a pensar en ellos, Proust corriendo, el color rosa y las cintas, observando tu espalda, y tu espalda se voltearía y sería Johnny Smythe o el chico Devlin, o uno de los otros, y él sonreiría, extendería su mano, desataría mis cintas, me acercaría. ¡Ay, qué tiempos más difíciles!

CHARLIE. (*Recordando triste.*) Tú nunca fuiste una de esas para los chicos, ¿no es cierto?

NANCY. (*Ella, también.*) No. (*Pausa.*) Pero pensé: bueno, si él puede darme la espalda así (*Se levanta.*)...qué bien, ¿no?, cuando lo real y lo figurado se juntan... Yo puedo voltearme también,

si no de espaldas, entonces...volver. (*Cruza hacia la duna D.C.*) Me puedo divorciar, pensé, cumplir dieciocho otra vez. (*Pensamiento fugaz mientras recoge algo.*) Sabes, creo que por eso nuestras mujeres quieren divorcios, tan a menudo...para volver a tener dieciocho, sin importar cuántos años tienen; y atreverse. Para hacerlo de manera diferente, y todavía como si fuera la primera vez. (*Suspira y va hacia la duna D. y se sienta.*) Pero sólo fue una semana en que pensé sobre eso. Después se desapareció. Tú volviste...después de un tiempo.

CHARLIE. (*Una declaración de hecho que realmente es una pregunta.*) Tú nunca pensaste que yo tuviera a alguien más.

NANCY. Ella me dijo...mujer sabia...“hija, si dura, si tú y él vuelven a estar juntos, habrá un precio o dos que pagar. Si dura, habrá que hacer arreglos, desviarse; si no lo hace en carne propia, pensará en ello; una noche, en la oscuridad, si escuchas con detenimiento, oirás como él piensa el nombre de otra mujer, la besa, acaricia sus senos mientras tiene su mano y boca en ti. En ese momento sabrás algo acerca de la soledad, hija mía; sí señor; estarás a medio camino, a mitad de camino de la compasión.”

CHARLIE. (*Después de una pausa; tímido.*) ¿Y la otra mitad?

NANCY. ¿Mmm? (*Con naturalidad.*) Sabiendo lo solo que *él* esta... sustituyendo...usando a una persona, un cuerpo, y deseando que fuera alguien más...casi cualquiera. *Ese vacío.* ¿*La petite morte*, llaman los franceses al momento del clímax? ¿Y ese encantador escritor que habla de la tristeza después del amor? ¿Después de relaciones sexuales íntimas, creo que dice? Pero y ¿qué hay de *durante*? ¿Qué acerca de la soledad y la muerte *en ese momento*? *Durante*. No hablan de eso: las tristes fantasías; las sustituciones. Los pensamientos que tenemos. (*Pequeña pausa.*) Que *uno* tiene.

CHARLIE. (*Se levanta y cruza hacia Nancy. Suavemente, con una tímida sonrisa.*) Nunca he estado con otra mujer.

NANCY. . (*Una risa corta.*) Sí, yo sé.

CHARLIE. (*Ríe con arrepentimiento.*) Creo que una vez, cuando tú y yo estábamos haciendo el amor...cuando ya casi estábamos ahí, recuerdo que fingí que era una semana atrás aproximadamente, una vez que fue sorprendente, algo a lo que habíamos llegado por accidente o que finalmente habíamos decidido hacer. (*Cruza hacia afuera.*) Yo fingí que era la vez pasada, y resultó muy bien así.

NANCY. (*Un poco sorprendida.*) Fingiste que era yo.

CHARLIE. (*Disculpa.*) Pues...sí.

NANCY. (*Ríe deleitándose; piensa.*) Bueno, tal vez sí era yo. (*Pausa.*) Tanto pasa, Charlie; no nos deberíamos rendir hasta que tengamos que hacerlo. (*Se levanta. Cruza hacia Charlie. Suavemente.*) ¿Por qué no vas abajo? ¿Por qué no vas a buscar una cueva?

CHARLIE. (*Sonríe; mueve su cabeza.*) No.

NANCY. Es algo que yo nunca he hecho; tú me podrías enseñar. (*Toma la mano de Charlie.*) Podrías tomar mi mano; podríamos tomar dos grandes rocas, y podríamos bajar juntos. (*Jala a Charlie D.*)

CHARLIE. (*No una queja; una evasiva.*) No tengo mi traje.

NANCY. ¡Anda desnudo! ¡Estás bien presentable!

CHARLIE. (*Levemente sorprendido, y un poco complacido.*) ¡Nancy! (*Se va hacia la sábana, soltando la mano de Nancy.*)

NANCY. (*Casi tímida.*) A mí no me importaría. Me encantaría verte, rosado contra el azul, (*Va hacia la parte superior de las gradas.*) ver el agua en ti.

CHARLIE. Mañana.

NANCY. ¿Desnudo?

CHARLIE. Ya veremos. (*Se acuesta en la sábana.*)

NANCY. (*Se encoge de hombros.*) Ya estoy acostumbrada a eso: ya veremos, y después en el aire hasta que se olvida. (*Echa un vistazo D.*) ¿Me pregunto adónde habrán ido?

CHARLIE. (*No interesado.*) ¿Quiénes? (*Se levanta con el peso en el codo derecho.*)

NANCY. Esa gente; bueno esos que estaban ahí abajo.

CHARLIE. Ya entraron...

NANCY. ¿Cómo? ¿En el agua? ¿Otra vez?

CHARLIE. No. En su casa.

NANCY. Pues, yo no lo creo. Yo pensé que tal vez estaban ascendiendo hacia nosotros.

CHARLIE. ¿Por qué?

NANCY. Parecía... como que estuvieran, yo pensé (*Se sienta en la caja de pinturas.*)... bueno, no importa.

CHARLIE. ¿Quiénes eran?

NANCY. Tú bien sabes cómo están mis ojos. Pensé que estaban viniendo hacia arriba, subiendo a vernos. (*Cierra la tapa de la caja de pinturas.*)

CHARLIE. ¿Aunque no los conozcamos?

NANCY. *Alguna* gente es aventurera.

CHARLIE. Mmmm. *(Se vuelve a recostar sobre los dos codos.)*

NANCY. ¿Me pregunto dónde habrán ido? *(Poniéndose de rodilla, echando un vistazo D.)*

CHARLIE. ¡No espíes!

NANCY. *(Viendo hacia abajo.)* No lo hago; solo quiero ver. ¡Ay Dios! ¿Por qué en vez de la vista no son los oídos los que estoy perdiendo? Creo que los veo como subiendo a la mitad de la duna. Me parece que los distingo; descansando, o tal vez tomando el sol, en ángulo con el sol.

CHARLIE. Y mucho bien me harías bajo el agua.

NANCY. *(Considera lo que ha visto.)* Muy extraño. *(Lo deja pasar. Cruza a D. de Charlie, sentado en la sábana.)* Bueno, por eso es que tendrás que llevarme y voy a bajar; no querrías perderme entre los helechos, y todo. Un *eddy*, o lo que sea que hace la marea que pasa por debajo, podría arrastrarme y llevarme dentro de una cueva, o alcantarilla, y no sabría *qué* hacer. No, tendrás que llevarme.

CHARLIE. Probablemente te daría pánico...si te llevara abajo. *(Lo piensa.)* No; no te daría pánico, sería peor, lo más seguro te comenzarías a ahogar y no le dirías a nadie. *(Ambos ríen.)* Eres una buena esposa. *(Le da una palmadita en la espalda y se acuesta en la sábana.)*

NANCY. *(Indiferente.)* Bueno, tú has sido un buen esposo...más o menos. *(Se recuesta de espalda sobre los codos.)*

CHARLIE. *(No agresivo.)* Por supuesto que sí.

NANCY. Y me cortejaste como yo quería.

CHARLIE. Sí.

NANCY. Y me diste los hijos que quería, tantos como quería y en el momento que quería.

CHARLIE. Sí.

NANCY. Y me mantuviste y me diste una vida cómoda. ¿No?

CHARLIE. Sí.

NANCY. Y yo no tengo ninguna queja en mi cabeza, ¿o sí?

CHARLIE. No.

NANCY. (*Un poquito más irónica.*) Pues entonces, te envolveremos en la bandera cuando partas, y haremos un bailecito. (*Un silencio justo.*)

CHARLIE. (*Se sienta. Suave; avergonzado.*) Será mejor que...empaquemos;...ya deberíamos volver.

NANCY. (*Lo toca en el hombro.*) Ohhhhhhhhhhhhh . . . (*Charlie se levanta y camina l. Ibíd.*)
Ohhhhhhhhhhhhh . . .

CHARLIE. No quiero estar más aquí. Me has herido, ¡maldita sea!

NANCY. (*Se sienta. Lo compadece.*) Ohhhh, Charlie.

CHARLIE. (*Tratando de entender.*) Tú no eres cruel por naturaleza; no eres así. ¿Por qué *haces* esto? Aunque sea solo a veces; **¿por qué?**

NANCY. (*Como si explicara todo.*) Me puse petulante (*de mal genio.*)

CHARLIE. (*Más o menos para sí mismo, pero no en voz baja.*) He sido un buen esposo para ti; te *cortejé* como un caballero; *he* sido un buen amante....

NANCY. (*Suavemente.*) Sí, por supuesto no tengo con quién compararte.

CHARLIE. (*Preocupado; continúa.*)...tú tienes que admitir que *has* tenido una vida cómoda y que siempre te *he* puesto el hombro.

NANCY. (*Feliz.*) Yo sé; yo sé.

CHARLIE. Tú has tenido una buena *vida*.

NANCY. ¡No *digas* eso!

CHARLIE. Y no lo vas a poner en un pedazo de tela y tirarlo.

NANCY. ¡No! ¡No lo haría si *tú* no lo haces! Además, era una hipérbole.

CHARLIE. (*Probándola un poquito.*) Yo sabía eso. No lo harías si *yo* no lo hiciera, ¿eh? ¿No harías qué?

NANCY. Ponerlo en un pedazo de tela y tirarlo. ¿Cuándo fue la última vez que te picó una avispa, Charlie? ¿Fue aquella vez en Maine...o Delaware? (*Se pone de rodillas.*) Cuando tu mejilla se hinchó y tu sólo decías: “¡Barro! ¡Tráeme barro! Y no había barro por ningún lado, y dijiste: “Entonces *haz* un poco”

CHARLIE. Delaware. (*Pasa sobre Nancy hacia D.*)

NANCY. Después de todos los años en que te he hecho cosas, no me podía concentrar en cómo hacer barro. ¿Cuál es la receta para eso?, me dije a mí misma...por un lado, ¿qué clase de olla utilizo? agua, sí, ¿pero era agua y...qué? Tierra, naturalmente, pero ¿qué clase? y...ay, me sentí tan tonta.

CHARLIE. (*Más suave.*) Era Delaware.

NANCY. Me sentí tan tonta.

CHARLIE. (*Cruza para adentro hacia Nancy. Con un leve reproche.*) La mejilla entera se me hinchó; el ojo lo tenía medio cerrado.

NANCY. (*Pedagógica.*) Bueno, eso es lo que pasa cuando te pica una avispa, Charlie. Y eso es lo que trae la petulancia...la mía; es exactamente como una picada de avispa, y yo me acuerdo, aunque han pasado años.

CHARLIE. (*Para tranquilizarse él mismo.*) Loca de remate. (*Se da vuelta.*)

NANCY. No; para nada. Me preguntaste sobre la arrogancia...por qué me pongo así, aunque sea sólo a veces. Bueno, es como la picada de una avispa: algo que tú dices, o haces; o no dices, o no haces. Y hace que me ponga petulante, no es que me guste, pero es una señal de salud, muestra que todavía estoy vivita y coleando.

CHARLIE. (*Se vuelve hacia adentro. No muy amigable.*) ¿Cómo cuando? ¿Cómo qué?

NANCY. ¿Qué la trae, y cuándo?

CHARLIE. . (*Impaciente.*) ¡Sí!

NANCY. Pues, son tantas cosas.

CHARLIE. Dame *una*.

NANCY. No; te daré varias.

CHARLIE. (*Da un paso hacia adentro.*) *Muy bien.*

NANCY. "Tú has tenido una buena vida." (*Pausa.*)

CHARLIE. (*Curiosamente molesto.*) *Muy bien. Sigue adelante.*

NANCY. ¿Entiendes lo que estoy *diciendo*?

CHARLIE. Me lo estás echando en cara; me estás diciendo que yo he tenido una buena vida.

NANCY. ¡No-no-no! Estoy diciendo lo que tú *dijiste*, lo que me dijiste a *mí*. Me contaste, me dijiste, “Tú has tenido una buena vida.” Yo no estaba hablando de *ti*, aunque sí la *has* tenido. Estaba diciendo lo que tú me dijiste.

CHARLIE. (*Molesto.*) Bueno, ¡así es! ¡La *has* tenido!

NANCY. (*Ella, también.*) ¡Sí! ¡Haber *tenido*! ¡Qué te parece eso!

CHARLIE. ¿Qué me parece qué?

NANCY. No la tengo. (*Espera una reacción; no la obtiene.*) ¿No la *tengo*? ¿No *tengo* una buena vida?

CHARLIE. Pero, ¡por *supuesto*!

NANCY. Entonces, ¿por qué decir *tenido*? ¿Por qué ponerlo de esa manera?

CHARLIE. ¡Era solo una manera de hablar!

NANCY. ¡No! ¡Es una forma de pensar! (*Charlie se aleja.*) Yo conozco la lengua y te conozco a *ti*. Tú no eres descuidado con ella, o no lo eras. ¿Por qué *no* vamos a esos lugares en el desierto y dejamos que se nos desinfle la cabeza, si todo está en el pasado? ¿Por qué no solo *hacemos* eso?

CHARLIE. (*Da un paso hacia adentro.*) Era una forma de hablar.

NANCY. Por Dios, estamos aquí. (*Charlie va a la duna C.D. y se sienta.*) Hemos cumplido nuestra condena, Charlie, y no hay nada diciéndonos haz eso, (*gatea a l. de Charlie y se sienta de cuclillas.*) o algún condicionamiento; ya no más. Bueno, todavía está la artritis en mi muñeca,

por supuesto, y los ojos han tenido mejores épocas, y siempre tenemos el cáncer o un ataque al corazón para pensar si nos aburrimos, pero aparte de todas estas cosas...¿qué más hay?

CHARLIE. (*Con algo de melancolía.*) Otra vez estás con lo mismo.

NANCY. ¡Sí, otra vez! Las palabras son mentiras; pueden serlo, y tú las usas, pero yo sé lo que está en tus entrañas. Yo te lo dije, ¿no?

CHARLIE. . (*Dejándolo pasar.*) Sí, claro.

NANCY. Sí, claro (*Remedando.*) Sí, claro. Pues, lo son y tú las usas. ¿Qué nos queda?

CHARLIE. (*Hace una introspección.*) ¡Qué! Quieres decir además de la casa, los hijos, los hijos de ellos, amigos, ¿todo eso? ¡¿Qué?!

NANCY. ¡Dos cosas!

CHARLIE. ¿Sííí?

NANCY. Nosotros mismos y algo de tiempo. (*Charlie se vuelve hacia afuera.*) Charlie, la pirámide se construye por sí sola; la tierra da vueltas con su propio estilo sin ninguna ayuda de nosotros; hemos hecho todo lo que debemos...y ¿no te parece espléndido que hayamos disfrutado mucho de ello?

CHARLIE. (*Con ironía leve.*) Somos gente súper espléndida. (*Se levanta y va hacia la sábana.*)

NANCY. Por supuesto que lo somos, y ahora nos tenemos el uno al otro y algo de tiempo, y todo lo que tú quieres es convertirte en un vegetal.

CHARLIE. (*Se da vuelta.*) Justa, como de costumbre.

NANCY. (*Se encoge de hombros.*) Está bien: un bulto.

CHARLIE. Nos merecemos un pequeño descanso. (*Acostándose en sábana l.*)

NANCY. (*Asiente.*)... un pequeño descanso. (*Se levanta.*) Dios mío, dices eso dos veces al día, y a veces otra vez en el medio. (*Refunfuñando.*) Nos merecemos un poquito de *vida*, si *me* preguntas. (*Pausa.*) Pregúntame.

CHARLIE. (*Algo arrepentido.*) No; tú me lo dirías. (*Se sienta y voltea l.*)

NANCY. (*Atrevida y con reproche.*) ¡Claro! ¡Por supuesto que lo haría! (*Se sienta en la sábana D. de Charlie.*) ¿En qué otro momento vamos a tenerlo?

CHARLIE. (*Se voltea hacia adentro, bastante serio; bastante perplejo.*) ¿Qué ganamos? ¿y qué obtendríamos realmente? Algo de...ilusión, supongo; algo de humo. Existirían los mismos sonidos en la oscuridad...o unos similares; tendríamos que dormir y preguntarnos si ya nos despertamos, de cualquier forma. Es lo mismo, excepto que lo haremos en terreno conocido, si yo consigo lo que *quiero*. Yo no estoy para glaciares y peñascos, y no creo que tú lo estés...una vez que estemos ahí.

NANCY. (*A regañadientes.*) Debo admitir que lo haces sonar aterrante...la primera vez acampando, durmiendo afuera, las lechuzas y los duendes. Ay, eso da miedo. ¿Me vas a decir que te estás derrumbando, Charlie?

CHARLIE. (*Pausa; considera los hechos.*) Tal vez.

NANCY. (*Pausa mientras reflexiona sobre esto.*) Todo encerrado. Entonces...¿cuál es la diferencia? De cualquier manera siempre lo conviertes en algo feo. ¿Glaciares y peñascos? Por lo menos nunca hemos *probado eso*.

CHARLIE. (*Tratando de justificarlo, pero sin mucho entusiasmo.*) Al establecerse uno se siente cómodo. (*Pausa.*)

NANCY. Un poquito. (*Pausa.*)

CHARLIE. *(Determinante.)* Algo. *(Un silencio. Leslie [una criatura marítima] aparece, sale, la parte superior del tronco, al fondo.I.C., de detrás de la duna. Ni Charlie ni Nancy lo ven. Leslie mira a los dos, se vuelve a esconder fuera de vista.)*

NANCY. *(Para volver a la vida otra vez.)* Bueno, tengo que escribir unas postales esta noche; para contarle a la gente donde estamos.

CHARLIE. ¿Si?

NANCY. ...que buen rato estamos pasando. Tengo una lista...por algún lado. No estaría bien no hacerlo. Ellos lo hacen por nosotros, y es tan divertido recibirlas.

CHARLIE. Ajá...

NANCY. ¿Tú escribes unas también?

CHARLIE. Tú escríbelas por los dos.

NANCY. *(Un poco desilusionada.)* Oh. *(Pausa.)* Está bien.

CHARLIE. *(No muy interesado.)* ¿Qué quieres hacer entonces?

NANCY. Ay, no sé. ¿Te gustaría tomar tu siesta? Cúbrete la cara si lo vas a hacer; ponte algo sobre ella. O...podríamos volver. O...podríamos dar una caminadita por la playa. *(Mientras Nancy habla, Leslie y Sarah [otra criatura marítima] suben a la duna, detrás de Charlie y Nancy, pero a la distancia. Leslie está al fondo.I.C. y Sarah aparece al fondo.D.)* Si decides no entrar al agua, podemos buscar algunas conchas bonitas...yo lo haré.

CHARLIE. *(Risa corta.)* Qué tesoro.

NANCY. *(Bastante alegre.)* Bueno...se hace lo que se puede. *(Charlie siente algo detrás de él. Se sienta, gira la cabeza, ve a Leslie y Sarah. Su boca queda abierta; da un grito sofocado.)*

Nancy ve lo que Charlie hace, queda momentáneamente asombrada. Después se da vuelta para ver detrás. Ve a Leslie y Sarah. Nancy termina de darse vuelta abruptamente.) ¡Dios Santo!

CHARLIE. *(Cae de espaldas.)* ¡Ay Dios mío!

NANCY. *(Con gran admiración.)* ¡Charlie!

CHARLIE. *(Con los ojos fijos en Leslie y Sarah.)* ¡Ay mi Dios Santísimo!

NANCY. *(Entusiasmo.)* ¡Charlie! *(Gatea hacia el fondo en dirección a las iguanas.)* ¡¿Qué son?!

CHARLIE. Nancy, ¡vuelve aquí atrás!

NANCY. Pero, Charlie. . .

CHARLIE. *(En lo profundo de su garganta; tratando de murmurar.)* ¡Vuelve aquí atrás! *(Nancy gatea de vuelta hasta que ella y Charlie están juntos. Leslie y Sara se miran, después vuelven a ver a Nancy y Charlie. Charlie se acerca a Nancy y murmura.)* ¡Busca un palo!

NANCY. *(Interés y admiración.)* Charlie, ¿qué son? *(Volviéndose hacia Charlie de tal manera que está de perfil al público.)*

CHARLIE. *(Con urgencia.)* ¡Tráeme un palo!

NANCY. ¿Un qué?

CHARLIE. *(Más duro.)* ¡Un palo!

NANCY. *(Buscando; no muy segura.)* Bueno...¿Qué clase de palo, Charlie?

CHARLIE. ¡Un palo! ¡Un palo de madera!

NANCY. (*Se vuelve tres cuartos al frente.*) ¡Pero, por supuesto que un palo de madera, Charlie!;
¿qué otra clase de palo hay? ¡Por Dios! ¿Pero qué tipo de palo?

CHARLIE. (*Sin quitar los ojos de Leslie y Sarah.*) ¡Uno grande! ¡Un palo grande!

NANCY. (*Ninguno de los dos muy contento.*) Bueno...voy a *buscar*. Madera flotante, supongo...
(*se arrastra hacia abajo D.*)

CHARLIE. ¡Pero, por supuesto que un palo de madera, Charlie!; ¿qué otra clase de palo hay?
(*Leslie se mueve un poquito, tal vez sube un brazo.*) ¡TRÁEME UNA PISTOLA!

NANCY. (*Se vuelve. Atónita.*) ¡Una pistola, Charlie! ¿Dónde diablos encuentra alguien una
pistola aquí?...

CHARLIE. (*Estridente.*) ¡Tráeme un palo!

NANCY. ¡Está bien! (*Se arrastra D.*)

CHARLIE. ¡Apúrate!

NANCY. ¡Estoy buscando! (*Se arrastra hacia arriba de la duna D.*)

CHARLIE. (*Leslie se mueve en la colina hacia al fondo I.C. un hecho inhóspito para él más que
nada.*) Van a venir hacia nosotros, Nancy...(*Pensándolo bien.*)... y estamos discutiendo.

NANCY. (*Moviendo un palo pequeñín; delgado, como una ramita, torcido, tal vez de 45
centímetros*) Encontré uno, Charlie; ¡Charlie, encontré uno!

CHARLIE. (*Sin quitar los ojos de Leslie y Sarah.*) Pues, tráelo aquí. (*Poniéndose de rodillas.*)

NANCY. (*Arrastrándose hacia Charlie con el palo entre los dientes.*) Es lo mejor que pude hacer
bajo las circunstancias. Había un gran tronco o algo...

CHARLIE. (*Con su brazo extendido.*) ¡Dámelo!

NANCY. ¡Toma! (*Le da el palo a Charlie, quien, sin verlo, lo levanta en su mano derecha.*)
¡Charlie! ¡Son magníficos!

CHARLIE. (*Se arrastra hacia Nancy. Se da cuenta de lo que está empuñando, lo mira con disgusto y sin saber qué decir.*) ¿Qué es esto?

NANCY. Es tu palo.

CHARLIE. (*Casi llorando.*) Ay Dios mío.

NANCY. (*Con los ojos sobre Leslie y Sarah.*) Charlie, creo que son absolutamente bellos. ¿Qué son?

CHARLIE. ¡¿Qué se supone que tengo que hacer con esto?!

NANCY. Tú lo pediste Charlie; dijiste que lo querías.

CHARLIE. (*Gruñón; irónico...patético.*) ¿Ir a la lucha, eh? (*Leslie carraspea; es un sonido corto y grande, casi como un rugido. Instintivamente, Charlie y Nancy retroceden.*)

NANCY. (*Para nada segura de sí misma.*) ¿Luchar, Charlie? ¿Luchar? ¿Nos van a hacer daño?

CHARLIE. (*Riéndose de lo absurdo.*) ¡Ay Dios!

NANCY. Bueno, por lo menos estaremos juntos. (*Leslie vuelve a gruñir, mismo sonido; Charlie y Nancy reaccionan un poco, tensos. Leslie recoge un palo grande, de más de un metro y fuerte; lo empuña mientras está de rodillas.*) Ves, ese es un palo impresionante.

CHARLIE. (*Agita su palo a ella*) Sí; gracias.

NANCY. (*Con algo de resentimiento.*) Pues, muchas gracias a ti. Si hubiera sabido que tenía que ir y arrastrarme bajo sus aletas o patas o lo que sea que tienen...

CHARLIE. (*Palabras finales; apurado.*) Te amo, Nancy.

NANCY. (*La pausa más cortita; un poquitín de rabia.*) Bueno... yo te amo, también. (*Leslie lento, muy lento, levanta su palo sobre él en un gesto de tal fuerza que si golpeará la tierra temblaría. Sostiene el palo así, levantándolo lentamente.*)

CHARLIE. Pues, sinceramente espero que así sea porque aquí vienen. (*De repente, el sonido de un avión otra vez, volando más bajo y sonando más duro esta vez, pasando de I. a D. Leslie y Sarah reaccionan como lo hacen los animales; congelados por un instante, nerviosos, conscientes del peligro, con aplomo, cada músculo tenso, y después los dos desaparecen detrás de la duna. Sarah se agacha y Leslie brinca a la parte trasera de la duna principal con el palo. Charlie y Nancy parece que se quedaron mudos; miran boquiabiertos a la duna que ahora está sin nadie.*)

NANCY. (*Finalmente, muy sorprendida.*) ¡Charlie! (*Maravilla infinita.*) ¡¿Qué fue lo que vimos?!

CHARLIE. (*Arrodillado en una pierna, viendo hacia el frente.*) Los glaciares y los peñascos, Nancy. Nunca vas a estar tan cerca.

NANCY. ¡Todo de un solo! ¡Ahí estaban, Charlie!

CHARLIE. . (*Chasquea los dedos.*) Fue la pasta de hígado. Eso lo explica todo.

NANCY. (*Sonrisa tolerante.*) Ah, sí, por supuesto.

CHARLIE. Estoy seguro que fue la pasta de hígado. Yo sabía. Cuando estabas empacando esta mañana, yo dije, ¿qué es eso? Y tú dijiste que es la pasta de hígado, para emparedados; ¿qué pasa? ¿Ya no te gusta la pasta de hígado? Y yo dije, ¿para qué necesitamos eso? Para emparedados, dijiste. Y yo dije sí, pero ¿para que la *necesitamos*?

NANCY. Pero, Charlie. . .

CHARLIE. (*Se sienta.*) Ahí tienes un pollo asado, y duraznos, y un brie, y pan y vino, ¿para qué necesitamos los emparedados, la pasta de hígado?

NANCY. Podrías quererlos, dije yo.

CHARLIE. Pero, con todo lo otro.

NANCY. Además, yo te pregunté qué pasaría si tomabas el pollo asado y se te caía en la arena. ¿Qué harías, lavarlo con el vino? Después tendría que hacer también té frío. Muchos metros arriba en las dunas, ¿sin agua fresca en ningún lado? ¿Traer un termo de té frío, también, en caso que se te cayera el pollo en la arena?

CHARLIE. ¿*Cuándo* he dejado caer un pollo en la arena? ¿*Cuándo* he hecho eso?

NANCY. (*Un tanto resentida.*) No estaba sugiriendo que era algo que hiciste. No estaba apuntando a la historia de ello; dije que *podrías*. Pero, Charlie...en un momento como *este...* ellos podrían volver.

CHARLIE. La pasta de hígado no se conserva; te lo *dije*: se pone mala en un minuto, con el calor y todo.

NANCY. Envuelto en papel plateado.

CHARLIE. Aluminio. (*Sarah aparece al fondo l. C. sobre la duna.*)

NANCY. ...Lo que sea; envuelto y completamente seguro, se conserva.

CHARLIE. Se pone mala en un minuto, que es lo que pasó: la pasta de hígado se puso mala. (*Nancy ve a Sarah y Sarah desaparece.*) Se puso mala con el sol y nos envenenó.

NANCY. ¿Perdón? (*Se pone de rodillas.*)

CHARLIE. (*Dogmático; abatido.*) Se puso mala, como yo dije que ocurriría; la pasta de hígado, aún con todo el envoltorio. Se puso mala, y nos envenenó; ¡eso es lo que pasó!

NANCY. ¿¡Nos envenenó!?! (*Sin creer, y distraída.*) Y después ¿Qué sucedió?

CHARLIE. . (*La mira como si ella fuera ingenua.*) Pues...nos morimos, por supuesto.

NANCY. ¿Morimos?

CHARLIE. Nos comimos la pasta de hígado y nos morimos. (*Leslie aparece al fondo I.C. seguido de Sarah. Nancy se agacha de cuclillas cuando ve las iguanas.*) Esa sensación de sueño...el sol...y el vino...nada de eso: todos esos pensamientos nocturnos de cómo sería, las quemaduras repentinas en el centro del pecho, o desgastándose, leche en los ojos, voces de la otra habitación; nada de eso. Mastica tu emparedado tibio, trágatelo, recuéstate y deja que el veneno comience su camino...(Leslie pasa por encima de Sarah, ubicándose a la D. de Sarah encima de la duna. Nancy comienza a reír.)...habla...piensa que estás hablando...y mientras tanto las células se están acurrucando, desconectando...Nancy, ¡no hagas eso! ¡No te rías de mí!...todo se oscurece... y después estás muerto. (*Entre sus estallidos de risa.*) ¿Cómo puedes hacer eso? (*Sarah se pone en cuatro patas sobre la duna del fondo.*) Nancy, ¿Cómo puedes reírte cuando estás muerta? ¡Oye, no hagas eso! (*Se pone de rodillas.*)

NANCY. Tal vez ya estemos muertos, Charlie, pero creo que vamos a morir otra vez. ¡Aquí vienen! (*Leslie arremete.*)

CHARLIE. ¡Ay mi Dios santo! (*Se cae hacia atrás y hacia I.*)

NANCY. (*Después de una pausa.*) Charlie, Lo único que funciona aquí es una cosa. Mírame ahora; mírame con mucho cuidado. (*Se sienta.*)

CHARLIE. (*Se pone de rodillas y va hacia Nancy.*) Nancy...

NANCY. ¡Haz esto, Charlie! ¡Por Dios, haz esto! (Ella pone una gran sonrisa; con los pies hacia Leslie y Sarah, se da vuelta hasta quedar de espalda con las piernas levantadas, sus manos cerca de la cara, con los dedos encorvados como si fueran patas. Se mantiene en esta posición, con la gran sonrisa.)

CHARLIE. (*Confundido.*) Nancy... (*Se arrastra hacia Nancy, apuntando a las iguanas.*)

NANCY. (*Se sienta.*) ¡Se llama “sumisión”, Charlie! Lo vi en los libros. Leí como los animales lo hacen. ¡Hazlo Charlie! ¡Revuélcate! ¡Por favor! (*Charlie vacila por un instante, mira a Leslie y Sarah*). ¡Hazlo Charlie! (*Leslie y Sarah empiezan a ponerse de pie.*)

CHARLIE. (*Por fin.*) Está bien. (*Ambos Charlie y Nancy se ponen en posición de sumisión.*)

NANCY. Ahora Charlie, ¡sonríe! ¡Y que sea de verdad!

FINAL DEL PRIMER ACTO

ACTO II

El escenario luce igual que al final del Acto I. Charlie, Nancy, Leslie y Sarah como estaban.

Todos congelados por un momento.

LESLIE. (*Gira su cabeza hacia Sarah.*) Bueno, Sarah, ¿Qué piensas?

SARAH. (*Mueve la cabeza.*) No sé, Leslie.

LESLIE. ¿Qué piensas que están haciendo?

SARAH. Bueno, *parece* alguna clase de postura de sumisión, pero uno nunca sabe; podría ser un truco.

LESLIE. Echaré un vistazo. (*Se pone de cuclillas.*)

SARAH. Bueno, ten mucho cuidado.

LESLIE. (*Se levanta. Suspira preocupado.*) Sí, Sarah. (*Leslie empieza a moverse hacia donde Charlie y Nancy están en sus posturas de sumisión moviéndose hacia la D. por el sendero y pasando sobre Nancy hacia la roca del C.*)

CHARLIE. Ay Dios mío, uno de ellos viene.

NANCY. Mantente bien quieto.

CHARLIE. ¿Qué tal si uno de ellos me toca?

NANCY. Sonríe.

CHARLIE. Gritaré.

NANCY. No, no hagas eso.

CHARLIE. (*Susurra por el lado de la boca.*) ¡Ya viene! ¡Ya viene!

NANCY. Bueno...espérate, y no entres en pánico. Si tuviéramos una cola, este sería el momento perfecto para moverla. (*Leslie cruza hacia Charlie y le pega en la rodilla de Charlie con su pierna. Charlie hace un sonido involuntario. Leslie lo huele varias veces.*)

CHARLIE. ¡Ay Dios! (*Leslie deja de olerlo. Charlie mantiene su postura de sumisión. Leslie va hacia Nancy, la huele un poquito, toca la palma de su mano. Ella se mantiene en postura de sumisión. Leslie brinca sobre Nancy y vuelve donde Sarah y se sienta al fondo a la D.C.*)

SARAH. (*Se arrodilla a la l. de Leslie*) ¿Y bien?

LESLIE. Bueno...no se veían muy...formidables...en el sentido de atractivos. No son jóvenes. Tienen los dientes expuestos, pero no parece como que quieran morder. Su piel es rara...se siente suave.

SARAH. ¿Cómo huelen?

LESLIE. Extraño.

SARAH. Bueno, yo me imaginaría eso.

LESLIE. (*No muy seguro.*) Supongo que es *seguro*.

SARAH. ¿Estás *seguro*?

LESLIE. No; por supuesto que no. (*Nancy y Charlie están todavía en sus posturas de sumisión.*)

NANCY. (*Voz baja.*) ¿Qué están haciendo?

CHARLIE. Me tocó; uno de ellos me tocó; yo pensé que era el fin.

NANCY. (*Como para no sentirse fuera de lugar.*) Pues a *mí* también me tocó.

CHARLIE. Me olfateó.

NANCY. Sí. Mantente dónde estás, Charlie; no te muevas. A *mí* también me olfateó.

CHARLIE. ¿Y tú lo oliste?

NANCY. Sí; como a pescado. ¡Y bello!

CHARLIE. ¡Aterrador!

NANCY. (*De acuerdo.*) Sí; ¡bello!

LESLIE. Bueno, supongo que mejor voy allá y...

SARAH. (*Inmediatamente.*) Yo voy contigo.

LESLIE. (*Firme.*) No; tú te quedas aquí. (*Se levanta.*)

SARAH. (*Con determinación.*) Dije que yo voy contigo.

LESLIE. (*Cansado.*) Sí, Sarah. (*Va hacia las gradas.*)

SARAH. No hay manera de saber si te meterás en algún problema. (*Se levanta.*)

LESLIE. Sí, Sarah. (*En el escalón más alto de las gradas del sendero.*)

SARAH. Si vas a tomar esa actitud, sería mejor que...(*Se da vuelta para irse.*)

LESLIE. (*De manera abrupta.*) ¡Está bien, Sarah!

SARAH. (*Femenina. Sumisa.*) Está bien, Leslie. (*Yendo hacia Leslie.*)

CHARLIE. ¿Qué está sucediendo?

NANCY. Creo que están teniendo una discusión.

LESLIE. ¿Estás lista?

SARAH. (*Dulce.*) Sí, cariño.

LESLIE. ¿Está bien? (*Sarah asiente.*) Está bien. (*Lentamente avanzan hacia Charlie y Nancy. Leslie cruza hacia la roca en el C. y Sarah llega hasta casi la mitad del sendero.*)

CHARLIE. ¡Aquí vienen!

NANCY. ¡Estamos escribiendo historia, Charlie!

CHARLIE. (*Hace un ronquido; tiene miedo y tiembla.*) El sonido de una mano aplaudiendo, ¿eh? (*Leslie va hacia Charlie y levanta su mano para pegarle a Charlie.*)

SARAH. (*Sentada en la duna D.*) No los lastimes. (*Leslie le da a Sarah una mirada de desilusión, pincha a Charlie pegándole con su mano en la rodilla de Charlie.*)

CHARLIE. ¡Ay!

NANCY. (*Regañándolo.*) ¡Charlie! ¡Por favor!

CHARLIE. ¡Me pinchó!

LESLIE. (*A Charlie mientras se monta sobre él.*) Perdón.

CHARLIE. (*A Nancy.*) ¿Qué se supone que haga si me pincha?

LESLIE. (*Más alto.*) Perdón.

NANCY. (*Indicándole a Leslie.*) Háblale, Charlie; contéstale.

CHARLIE. (*Levanta la cabeza y se sostiene en un codo.*) ¿Mmmm?

NANCY. ¡Háblale, Charlie!

CHARLIE. Quieres decir, ¿que no me quede ahí nada más? (*Leslie revisa las manos de Charlie.*)

NANCY. Supongo. (*Rueda hasta quedar de rodillas y dice hola a Sarah con la mano, tentativamente.*) Hola.

SARAH. (A Nancy.) Hola. (Se levanta. A Leslie.) Me dijo 'Hola'. ¿Lo oíste?

LESLIE. Ajá...ajá (Investigando los pies de Charlie.)

NANCY. Anda, Charlie.

SARAH. *Háblale* al otro.

LESLIE. Le he hablado dos veces; tal vez está sordo.

NANCY. Anda.

CHARLIE. No; porque tendría que aceptarlo. (Leslie mira dentro del pantalón de Charlie.)

SARAH. Tal vez sea tímido...o que se haya asustado. Vuelve a probar.

LESLIE. Está bien. (Montado sobre Charlie otra vez y se agacha, dice, bien duro y claro.)

¡Perdón!

NANCY. (Susurro.) Anda, Charlie.

CHARLIE. (Sube la cabeza. Pausa; después bien directo.) Hola. (Se vuelve hacia Nancy mientras Leslie se levanta, mirando a Sarah.) ¿Está bien? (De vuelta a Leslie.) ¡Hola! (Breve silencio mientras Leslie va hacia el fondo detrás de Charlie.)

SARAH. (Al mismo tiempo, mientras Nancy la sigue.) ¡Ya! Ves, Leslie, todo va a estar... (Cruza hacia abajo del sendero D.)

NANCY. ¡Bien por ti, Charlie! Ves, eso no fue tan...(Un rugido y una mano alzada de Leslie silencian a ambas en el medio de la oración.)

LESLIE. ¿Son ustedes poco amistosos?

CHARLIE. Pues...

NANCY. ¡Díle, Charlie!

CHARLIE. (*Se sienta y se vuelve hacia Nancy, entre dientes.*) Estoy pensando en qué decir. (*Leslie va hacia la roca en la duna I. Se vuelve hacia Leslie y su nueva posición.*) ¿Poco amistosos? Pues, no, no por naturaleza. Pero yo si estoy preparado.

LESLIE. (*Se para en la roca de la duna I.*) Sí, bueno, nosotros también.

SARAH. ¡Por supuesto que lo estamos!

CHARLIE. O sea...si nos van a matar y comernos...entonces somos poco amistosos: nos... resistiríamos.

LESLIE. (*Mira a Sarah para que confirme.*) Bueno, ciertamente no creo que estuviéramos planeando hacer eso. ¿Estábamos?

SARAH. (*No muy segura.*) Pues...no; por lo menos no lo creo.

NANCY. ¡Por supuesto que no lo estaban! ¡Es que sólo la idea de hacer algo así! Charlie, presentémonos.

LESLIE. Después de todo, ustedes son bastante grandes...y bien raros. (*Pensándolo bien.*) ¿Ustedes estaban pensando en comernos a nosotros?

NANCY. (*Casi ríe.*) ¡Por Dios, no!

SARAH. Bueno, nosotros no conocemos sus hábitos.

NANCY. Soy Nancy, y él es Charlie.

CHARLIE. Que tal. Nosotros tampoco conocemos los hábitos de ustedes. Podría ser perfectamente factible asumir que ustedes comen lo que sea que...les aparezca...ustedes saben, lo que sea que les aparezca en el camino.

LESLIE. (*Sin molestarse.*) No; yo no sé.

SARAH. (*A Nancy.*) Soy Sarah.

NANCY. Hola Sarah.

CHARLIE. (*Un poco a la defensiva.*) Pues es muy simple: nosotros no comemos...nosotros no somos caníbales.

LESLIE. ¿Qué es eso?

CHARLIE. ¿Mmm? Nosotros sí comemos otra carne...sabes, vacas y cerdos y gallinas, y todo...

LESLIE. ¿Qué son esos?

CHARLIE. Supongo que podríamos decir que como regla no comemos cualquier cosa que... bueno, cualquier cosa que *habla*, ¿sabes?

NANCY. (*A Charlie.*) Los loros hablan; alguna gente come loros.

CHARLIE. Los loros no *hablan*; los loros *imitan*. ¿Quién come loros?

NANCY. En el Amazonas; estoy segura que hay gente ahí que come loros; ellos son muy pobres, y...

LESLIE. ¿De qué está hablando?

CHARLIE. (*Frustrado.*) Estoy tratando de decirles...que nosotros no comemos nuestra propia clase.

SARAH. (*Después de una pausa breve, plano.*) Ah.

LESLIE. (*Bastante ofendido.*) Pues, nosotros tampoco comemos nuestra propia clase. La mayoría de nosotros. Algunos.

NANCY. (*Feliz.*) Bueno. ¿Ves?

LESLIE. (*Dudoso.*) Bueno... (*Para concluir.*) Ves...ustedes no son de nuestra clase, así que pueden entender el temor.

NANCY. Además, nosotros cocinamos todo. (*Leslie se pone de cuclillas.*)

SARAH. ¿Perdón?

NANCY. Nosotros cocinamos todo, bueno, la mayoría de las cosas, sabes...no, no entiendes, o sí?

SARAH. El es Leslie.

NANCY. (*Extendiendo su mano.*) ¿Cómo estás Leslie?

LESLIE. (*Mira su gesto, hace un rugido y se para sobre Charlie mientras Charlie rueda hacia la izquierda y Leslie cruza hacia Nancy.*) ¿Qué es eso?

NANCY. Ah; nosotros...bueno, damos la mano...aleta. (*Se recuesta a Charlie.*) ¿eh...Charlie?

CHARLIE. (*Se pone de rodillas.*) Cuando nos conocemos nosotros... tomamos la mano del otro, o lo que sea, y nos...tocamos.

SARAH. (*Complacida*) ¡Ay qué bonito!

LESLIE. (*No convencido.*) ¿Para qué?

SARAH. (*Regañándolo.*) ¡Ay Leslie!

LESLIE. (*A Sarah, un tanto molesto.*) Quiero saber: ¿para qué?

CHARLIE. Bueno, al principio era, ya que la mayoría de la gente es diestra, era para probar que nadie tenía un arma, para probar que eran amigables.

LESLIE. (*Después de un rato.*) Nosotros somos ambidextros.

CHARLIE. (*Un poco picado.*) Pues, qué bien por ustedes. Muy bien.

NANCY. (*A Sarah.*) Y alguna gente se tocaba las partes privadas. (*A Charlie.*) ¿No fuiste tú que me dijiste eso, Charlie? Que en los viejos tiempos la gente se agarraba de sus partes íntimas cuando decían hola...sus propias.

CHARLIE. (*Se acerca hacia Nancy.*) No creo que haya sido eso justamente lo que te dije. Tal vez cada uno agarraba las del otro.

NANCY. Bueno, no importa. (*A Leslie.*) Saludémonos apropiadamente, ¿les parece? (*Extiende su mano otra vez.*) Yo te doy mi mano y tú me das tu...¿Qué es eso? ¿Cómo se llama? (*Señala su brazo.*)

LESLIE. ¿Qué?

NANCY. (*Señala el brazo derecho de Leslie.*) Eso ahí.

LESLIE. Se llama pierna, por supuesto.

NANCY. Ah... Bueno, nosotros llamamos esto un brazo.

LESLIE. Ya veo, ustedes tienen cuatro brazos. (*Señalando sus brazos y sus piernas.*)

CHARLIE. No; ella tiene dos brazos. (*Pequeña pausa.*) Y dos piernas.

SARAH. ¿Y cuáles son las piernas?

NANCY. Estas de aquí. Y estos son los brazos.

LESLIE. (*Un poquito con cautela.*) ¿Por qué los diferencian?

NANCY. ¿Por qué los diferenciamos, Charlie?

CHARLIE. (*Calladamente histérico.*) Porque son las que tienen manos al final de ellos.

NANCY. (*A Leslie.*) Sí.

SARAH. (*Cuando Leslie mira con sospecha a Charlie.*) Adelante, Leslie; haz lo que Nancy quiere que hagas. (*A Nancy.*) ¿Cómo es que se llama?

NANCY. Darse las manos.

CHARLIE. O piernas.

LESLIE. (*Mira con el ceño fruncido a Charlie.*) Silencio.

CHARLIE. (*Rápidamente.*) Sí, señor. (*Se da vuelta.*)

LESLIE. (*A Nancy.*) Ahora sí, ¿Qué es lo que quiere hacer?

NANCY. Bueno...(*Una mirada a Charlie, tranquilizadora y suplicante.*)...tú me das tu...esa pierna ahí, esa, y yo le daré mi...pierna o brazo o lo que sea, y nos juntaremos cerca de los dedos...estos son tus dedos...(*Mueve los dedos de la mano.*)

LESLIE. (*Mueve los de él.*) Dedos del pie.

NANCY. Ah, está bien, los dedos del pie. (*Le da la mano a Leslie.*) Y nos juntamos así, y hacemos esto. (*Ellos continúan un saludo de manos largo y lento. Leslie se pone de cuclillas y le da la mano más rápido.*)

LESLIE. ¿Sí?

SARAH. Y ahora suéltala. (*Lo hacen.*) ¡Ya! ¿Ves?

LESLIE. (*Algo sorprendido con esto.*) Bueno, esa sí que es una cosa realmente extraña.

SARAH. (*Va hacia Nancy, y se pone de cuclillas, acercándose.*) ¡Déjame probar! ¡Quiero hacerlo!
(*Sarah le da la mano a Nancy, parece feliz de hacerlo.*) ¡Qué cosa! ¡Qué interesante! (*Se levanta. A Leslie.*) ¿Por qué será que nosotros no hemos hecho algo así?

LESLIE. (*Se encoje.*) ¡Qué sé yo!

SARAH. (*A Leslie, refiriéndose a Charlie.*) Ahora tú hazlo con él.

LESLIE. (*Cruza duna C.*) ¿Está seguro que es amistoso?

CHARLIE. (*Nervioso pero serio.*) Te lo dije; nunca vas a conocer a un hombre más pacífico.
(*Leslie cruza por debajo de Charlie a duna I. y Charlie va hacia Nancy.*) Aunque por supuesto si supiera que vas a atacarme o a Nancy, probablemente me defendería... en otras palabras, lo haría. (*Leslie salta en la duna I. y Charlie se echa para atrás.*)

LESLIE. El peligro, a como yo lo veo, es que uno de los dos entra en pánico. (*Charlie suelta una risa hueca.*) Creo que me gustaría saber ¿a qué le temes? (*Charlie vuelve a reír.*) ¿Por favor?

NANCY. (*De forma bonita.*) Dile Charlie.

SARAH. ¿Por favor?

CHARLIE. (*Se sienta. Una pausa, mientras asimila la naturaleza de las preguntas.*) ¿A qué le temo? Ah...¿la profundidad del espacio? ¿la mortalidad?...¿no estar con Nancy?...(*Una risita con arrepentimiento.*) Grandes...criaturas...verdes, que salen del mar.

LESLIE. Bueno, eso es, ¿ves?: lo que no conocemos. (*Baja duna I. hacia la roca I.*) Grandes criaturas verdes y todo, ¡por cierto! Ustedes mismos son bastante extraños, aunque probablemente nunca lo han visto de esa manera.

CHARLIE. Probablemente no.

LESLIE. (*Cruza duna I.*) Ustedes no son la clase de cosas con las que nos encontramos todos los días.

CHARLIE. Pues, no...

LESLIE. (*Señala a Charlie.*) ¿Qué es todo eso?

CHARLIE. (*Se levanta. Se mira a sí mismo.*) ¿Qué?

LESLIE. (*Toca la camisa de Charlie; lo dice con desagrado.*) Todo eso. (*Sarah sube en la duna D. y se sienta.*)

CHARLIE. ¿Esto? Mi camisa. (*"Naturalmente" implícito.*)

LESLIE. ¿Qué es?

NANCY. (*Se levanta y va hacia Charlie.*) Ropa; se llama ropa; nos la ponemos encima, nosotros...bueno, cubrimos nuestra piel con ella.

LESLIE. ¿Por qué? ¿Para qué?

NANCY. Pues... para mantenernos tibios; para vernos bonito; para ser decentes.

LESLIE. ¿Qué es eso? (*sube de duna I. hacia el pináculo en el fondo I. Sarah se levanta.*)

NANCY. ¿Cuál?

LESLIE. Decente.

NANCY. Ah. Bueno...eh, no exponer nuestras partes sexuales. Mis pechos, por ejemplo (*Los toca.*)

CHARLIE. Di glándulas mamarias.

NANCY. ¿Qué?

SARAH. (*Va hacia el sendero de la duna D. Fascinada.*) ¿Qué son?

NANCY. Bueno, son (*Se acerca a Sarah y mira.*)...no, parece que no las tienes, ¿no es cierto? Son...órganos sexuales secundarios. (*Se da cuenta que lo que dijo no lo entienden.*) ¿No? Bueno...(Cruza duna D. le hace señas a Sarah para que se acerque, comienza a desabotonarse su blusa.) Ven aquí, Sarah. (*Cruza hacia adentro viendo a Leslie.*)

CHARLIE. ¡Nancy!

NANCY. Está bien, Charlie. Ven a ver, Sarah. (*Sarah cruza hacia Nancy.*)

SARAH. (*Se agacha y mira la blusa abierta de Nancy.*) ¡Dios mío! ¡Leslie, ven a ver! (*Leslie por encima de la duna va hacia Sarah.*)

CHARLIE. ¡Un momentito! (*Se acerca más a Nancy.*)

NANCY. (*Ríe.*) ¡Charlie! ¡No seas tonto!

LESLIE. (*En la roca de la duna D. A Charlie, ingenuo.*) ¿Qué es lo que pasa?

CHARLIE. No quiero que estés viendo los pechos de mi esposa, eso es todo.

LESLIE. Ni siquiera sé que son.

NANCY. (*Boyante.*) ¡Por supuesto que no! ¿Estás celoso Charlie?

CHARLIE. ¡Por supuesto que no! ¿Cómo podría estar celoso de...(Señala a Leslie con algo de desagrado)...¿Cómo podría?

NANCY. (*De acuerdo con él.*) No.

CHARLIE. (*Tranquilizándose el mismo.*) No lo estoy. (*Va sobre la duna I. a la roca I.*)

SARAH. (*Sin matices.*) Creo que Leslie debería verlos.

NANCY. Sí.

LESLIE. (*A Charlie, se encoje de hombros.*) Depende de *tí*; es decir, si son algo que ustedes *esconden* entonces tal vez sea penoso o triste, y no me *gustaría* verlos, y...

CHARLIE. (*Cruza hacia la duna I. más nervioso que enojado.*) No son penosos; ni ¡tristes! ¡Son preciosos! Algunas mujeres... algunas mujeres de la edad de Nancy, ellas... algunas mujeres... (*A Nancy, casi espontáneamente rompiendo en llanto.*) Amo tus pechos.

NANCY. (*Dulcemente.*) Sí; sí. Gracias. (*Cruza hacia Charlie quien se sienta en la duna I. más comunicativo.*) No soy una exhibicionista, cariño, como tú bien sabes...

CHARLIE. ...excepto aquella vez que abriste la puerta completamente desnuda...

NANCY. (*Una vieja historia.*) No vamos a discutir eso ahora. (*A Leslie y Sarah.*) No fue nada. (*Leslie sube al tope de la duna D. arriba de la caja de pinturas.*)

CHARLIE. (*De memoria.*) Dice ella.

NANCY. (*A los otros.*) No fue nada, realmente. (*A Charlie.*) Lo que estaba tratando de decir, Charlie, era...y poniendo como prefacio que no soy una exhibicionista, como ya sabes...que si alguien...

CHARLIE. (*A Nancy.*) Completamente desnuda.

NANCY. ...no ha...ha pasado por la vida y no haya visto los pechos de una mujer...pues es como que Sarah nunca hubiera visto...el cielo. Imagínense la maravilla de eso y piensen en la maravilla del otro

CHARLIE. (*Algo herido*) Una de las maravillas, ¿eh?

NANCY. ¡No quería que sonara de esa manera! (*Mueve su cabeza. Se abotona.*) Bueno, no importa. (*Cruza hacia C.*)

LESLIE. (*Se encoje de hombros*) Depende de *tí*.

SARAH. Realmente son muy interesantes. Leslie, siento mucho que no los vieras.

LESLIE. Bueno, quizás en otra ocasión.

SARAH (*Felices y con entusiasmo.*) De repente recuerdo algo! (*Nancy se sienta en la roca C.*) Leslie, te acuerdas cuando fuimos muy al norte y estaba muy frío, y el paisaje cambió y llegamos al borde de un barranco, y de repente oímos esos extraños y terribles sonidos...

LESLIE. (*Molesto con el recuerdo.*) Sí; recuerdo.

SARAH. Ay era un conjunto de sonido aterrador, haciendo eco... alrededor y después los vimos... nadando.

LESLIE. Enormes...

SARAH. ¡Grandísimas! Criaturas grandísimas; diez de ellas; tal vez más; nunca había visto ese tamaño. Tenían una circunferencia grandísima.

CHARLIE. Eran ballenas; estoy seguro que eran ballenas. (*Sarah va al nivel inferior a la duna D.C. y se sienta.*)

LESLIE. (*Va hacia la roca de la duna D.*) ¿Es eso lo que eran?

SARAH. Pero las observamos, y llevaban crías con ellos; ¡crías! Y era muy interesante: las crías se pegaban a lo que imagino era la hembra, la madre, se pegaban a artefactos que *creo* se parecían mucho a esos de *ustedes*; se parecían.

NANCY. ¡Por supuesto! ¡A las glándulas mamarias! (*Se levanta. Va hacia I. de Sarah y se sienta en la duna I.C.*) Ay Sarah, *eran* ballenas, es que las ballenas son mamíferos y alimentan a sus crías.

SARAH. ¿Te acuerdas Leslie?

LESLIE. (*Asiente.*) Sí, creo que recuerdo. (*A Nancy.*) ¿Y tú tienes esos? (*Va a Nancy y se acerca mientras ella se aleja.*) ¿Eso es lo que tú tienes? (*Charlie se levanta.*)

NANCY. Sí; bueno...muy parecidas...en principio.

LESLIE. (*Se sienta entre Sarah y Nancy.*) ¡Dios mío!

CHARLIE. (*Para cambiar de tema; de repente.*) Ustedes...eh...¿tienen hijos? ¿Alguna cría?

SARAH. (*Ríe felizmente.*) Pero, ¡por supuesto que tengo! ¡Cientos!

CHARLIE. ¡Cientos!

SARAH. Claro; yo pongo huevos todo el tiempo. (*Leslie y Sarah se tocan.*)

CHARLIE. (*Una pausa.*) Tú...pones huevos.

SARAH. ¡Por supuesto! Por todo lado. (*Una pausa.*)

NANCY. Bueno.

LESLIE. (*Estrechando los ojos.*) Ustedes, eh...ustedes no ponen huevos, ¿eh?

CHARLIE. (*Incrédulo.*) No; por supuesto que ¡no!

LESLIE. (*Explotando.*) ¡Ahí está! ¡Ves! ¿Qué te dije? ¡Ellos ni siquiera ponen huevos! (*Va hacia la roca C. y se sienta, vigilante.*)

NANCY. (*Tratando de arreglar la situación.*) ¿Cuántos eh...huevos has puesto, Sarah?

SARAH. (*Piensa un poco sobre la pregunta.*) ¿Siete mil?

NANCY. (*Reprendiéndola.*) ¡Ay Sarah!

SARAH. ¿No?

NANCY. Pues, ¡me imagino! ¡Sí! Pero, ¡realmente!

SARAH. ¿Lo siento?

NANCY. ¡No! ¡Nunca eso!

CHARLIE. (*A Leslie, con un poco de admiración.*) ¡Siete mil! ¿De veras?

LESLIE. (*Áspero, el típico esposo.*) Bueno, yo no sé. O sea...

NANCY. (*Se acerca a Sarah.*) Sarah, ¿Qué *haces* con ellos? ¿Cómo *cuidas* de ellos?

SARAH. Pues... ellos solo...flotan a la deriva.

NANCY. (*Regañándola.*) ¡Ay Sarah!

SARAH. A algunos se los comen...bichos que pasan por ahí, que realmente es una bendición, o estaríamos inundados...algunos caen al fondo, algunos quedan guindando de cosas que crecen; existe una disposición.

NANCY. ¡Aun así!

SARAH. ¿Por qué? ¿Qué hacen ustedes con ellos?

NANCY. Es diferente en nuestro caso, Sarah. Al parir, quiero decir; no conozco mucho...bueno, ¿Cómo es que ustedes los tienen?

SARAH. Bueno (*Se acerca a Nancy. Tímida.*)...copulamos.

LESLIE. ¡Shhhh!

NANCY. Sí me imaginé, y nosotros también.

SARAH. (*Aliviada.*) Ah...Bueno. Y después...en unas pocas semanas...

NANCY. Ah no, toma más tiempo para nosotros, Sarah: nueve meses.

SARAH. ¡Nueve meses! ¡Leslie!

LESLIE. ¡Increíble!

SARAH. Nueve meses.

NANCY. Y después las crías nacen. Nace...casi siempre.

SARAH. ¿Mmmm?

NANCY. Nace. Casi siempre tenemos uno, Sarah. Uno a la vez. Bueno, dos, ocasionalmente; rara vez tres o más.

SARAH. ¡Ay Nancy!

LESLIE. (*A Charlie.*) Si tienen solo uno o dos, ¿Qué pasa si se los lleva la corriente, o se los comen? (*Leslie va hacia Charlie y se sienta.*) Es decir, ¿cómo se...perpetúan? (*Charlie se levanta y va hacia I.*)

NANCY. (*Risa feliz.*) Eso nunca ocurre, nosotros los mantenemos con nosotros...hasta que son adultos y están listos para el mundo.

SARAH. ¿Cuánto tiempo es eso?

CHARLIE. Dieciocho...veinte años.

LESLIE. (*Una pausa corta.*) ¡No hablas en serio!

NANCY. Sí claro, en serio.

LESLIE. No puede ser.

CHARLIE. (*A la defensiva.*) ¿Por qué no?

LESLIE. Bueno...es que...*piensen* en eso.

CHARLIE. (*Lo hace.*) Bueno...hay que admitir que es un tiempo largo, está bien, pero no hay otra forma.

NANCY. Así como ustedes los dejan flotar a la deriva, o quedar atrapados en cosas; no hay otra forma.

SARAH. ¿Cuántos has parido?

NANCY. Tres.

LESLIE. ¡FFFF! (*Se pone de cuatro patas.*)

SARAH. (*Todavía sorprendida por eso.*) Solo tres.

NANCY. Por supuesto, hay otra razón por la que los mantenemos con nosotros.

SARAH. Ah... ¿Cuál es?

NANCY. (*Confundida por su pregunta.*) Bueno...los *amamos*.

LESLIE. ¿Perdón?

CHARLIE. Nosotros los *amamos*.

LESLIE. (*Se vuelve hacia Charlie y se pone de cuclillas.*) Explica.

CHARLIE. ¿Qué?

LESLIE. Lo que dijiste.

CHARLIE. Dijimos que los amamos.

LESLIE. Sí; explica.

CHARLIE. (*Incrédulo.*) ¿Lo que significa *amor*?

NANCY. (*A Sarah.*) ¿Amor? Amor es una de las emociones. (*Ellos la miran, esperando.*) Una de las *emociones*, Sarah.

SARAH. (*Después de una corta pausa.*) Pero, ¿qué *son*?

NANCY. (*Poniéndose impaciente.*) Bueno, ustedes las deberían de tener. Ustedes deberían de tener *emociones*. (*Se levanta. Cruza hacia el fondo D.*)

LESLIE. (*Se sienta. Bastante impaciente.*) Podríamos tenerlas o podríamos no tenerlas, pero nunca sabremos a menos que ustedes definan sus términos. Francamente, ¡Qué imprecisión! ¡Ustedes son tan desconsiderados! (*Sarah va hacia Leslie.*)

CHARLIE. (*Ofendido.*) Pues, ¡Lo sentimos!

LESLIE. ¡Es que tienen que tomarlo en consideración!

CHARLIE. ¡¡Está *bien*!!

LESLIE. Simplemente...desconsiderado.

CHARLIE. ¡Está *bien*!

SARAH. (*Se arrastra hacia Nancy.*) Ayúdanos, Nancy.

NANCY. (*A Sarah y Leslie.*) Miedo. Odio. Temor. Pérdida. Amor. (*Pausa.*) ¿Nada? (*Como contando una historia para dormir con Sarah y Leslie escuchando.*) Los mantenemos con

nosotros porque ellos nos necesitan...y nos sentimos posesivos hacia ellos, y agradecidos, y orgullosos...

CHARLIE. (*Irónico.*) Y un montón de otras palabras que describen emociones. No puedes hacer eso, Nancy; no ayuda.

NANCY. (*Molesta.*) Está bien. ¡Hazlo tú entonces! (*Usando el sendero de las gradas se va hacia la roca de la duna D. y se sienta.*) Y cuando llegemos a la casa, voy a empacar y tomaré un buen viaje lejos. *Sola.* He estado casada contigo demasiado tranquila por demasiado tiempo.

CHARLIE. (*A Leslie.*) Ese es un ejemplo de emoción: frustración, furia...

NANCY. (*Para sus adentros.*) Ya estoy muy *vieja* para tener un affaire. (*Pausa.*) No, no lo estoy. (*Pausa.*) Sí, lo estoy.

CHARLIE. (*Una risita.*) Ay, ven acá Nancy. (*A Leslie y Sarah.*) Tal vez yo puedo hacerlo. (*Leslie y Sarah se vuelven hacia Charlie para escuchar.*) ¿Cómo se juntaron ustedes dos? ¿Cómo se conocieron?

LESLIE. Pues, un día iba por ahí, sin ninguna preocupación...(*Arrastrándose hacia la l.*)

SARAH. ¡Ay Leslie! (*Se arrastra hacia la duna D. C. hacia Charlie.*) Yo estaba llegando a la madurez, y entonces, naturalmente, (*Leslie se arrastra hacia el frente de Sarah, manteniéndose bajo.*) muchos machos me estaban poniendo atención...pululando...sabes...acicalándose y haciendo chasquidos entre ellos y generalmente luciéndose, y noté que uno de ellos andaba por ahí, distante de los otros...

LESLIE. Ese era yo.

SARAH. ...y yo no le puse mucha atención a él, porque pensé que probablemente estaba enfermo o algo, (*Leslie se mueve alrededor de Sarah, quedando a la l. de ella.*) y además, había tantos otros, y ya era tiempo de comenzar a copular...

LESLIE. Tú me notaste.

SARAH. ...cuando ¡de repente! Ahí estaba él, justo en el medio de ellos, pegando coletazos, realmente peleando, echando a todos los otros. Era un verdadero alboroto.

LESLIE. (*Aparte a Charlie.*) No era *gran* cosa.

SARAH. (*Se encoje de hombros.*) Y entonces...todos los otros se fueron alejando...y ahí estaba él.

LESLIE. Ellos no se *alejaron*: Yo hice que se alejaran. (*Se acuesta.*)

SARAH. Sí, supongo que eso es cierto. (*Brillante.*) ¡Muéstrales tu cicatriz, Leslie! (*A Charlie y Nancy.*) ¡Leslie tiene una cicatriz maravillosa!

LESLIE. (*Orgullosa.*) Ay...en otro momento.

SARAH. Y ahí estaba él...y ahí estaba yo... y aquí *estamos*.

CHARLIE . ¡Pues sí! ¡Eso prueba mi punto!

LESLIE. (*Voltea el cuerpo hacia D.*) ¿Qué? (*Pausa.*)

CHARLIE. Sobre el *amor*. (*Pausa.*) Él te *amaba*.

SARAH. ¿Sí?

CHARLIE. Pues, sí. Él hizo que los otros se alejaran para poder tenerte. Él te quería a *ti*.

SARAH. (*Como si lo que Charlie dice no prueba nada.*) ¿Sí...?

CHARLIE. Bueno...está tan *claro*. Nancy, ¿no te parece claro? (*Yendo hacia la duna I.*)

NANCY. Yo no sé. No me hables; eres una persona terrible.

CHARLIE. (*Sin abandonar su actitud.*) ¡Ay por Dios Leslie! (Leslie sale hacia el fondo I. y se sienta en la sábana.) ¿*Por qué* razón querías a Sarah?

LESLIE. Bueno, como te dije: un día iba por ahí, sin ninguna preocupación...y había un gran alboroto, con todos los otros rodeándola, y entonces decidí que *yo* la quería.

CHARLIE. (*Perdiendo, pero todavía en la lucha.*) ¿No pensaste que ella era...bonita...o lo que sea?

LESLIE. Realmente no podía verla, con todos los otros merodeando, pero sentí su olor.

CHARLIE. ¿Alguna vez has...tú sabes...copulado con alguien más desde que conociste a Sarah?

NANCY. ¡Charlie!

LESLIE. (*Pausa; muy a la defensiva.*) ¿Por qué debería?

CHARLIE. (*Sonríe.*) Solo preguntaba. (*Paciente.*) ¿Es esta tu naturaleza? No andar por todo lado copulando cuando sea que te sientes con ganas, con cualquier hembra que te llama la atención?

SARAH. (*Fascinada.*) *Muy interesante.*

LESLIE. (*Para callarla.*) ¡No lo es! (*A Charlie.*) He copulado en su momento. (*Arrastrándose a la roca de la duna I.*)

CHARLIE. ¿Desde que conociste a Sarah?

LESLIE. No voy a *contestar* eso. (*Se aleja hacia el fondo I.*)

SARAH. (*Herida.*) ¿Es cierto que lo has hecho?

CHARLIE. No; él quiere decir que no lo ha hecho. Y está avergonzado por eso. ¿Qué tal tú Sarah? ¿Has estado con alguien desde Leslie?

LESLIE. ¡Por supuesto que no!

NANCY. (*Se levanta.*) ¡Qué espantosa pregunta le has hecho a Sarah! ¡Deberías avergonzarte de ti mismo!

CHARLIE. No es una pregunta espantosa para nada.

NANCY. ¡Sí lo es! ¡Es horrible! Por supuesto que no lo ha hecho.

CHARLIE. (*Molesto.*) ¿Qué estándares estás usando? ¿Tú cómo sabrías?

NANCY. (*Inflexible, arrogante, no está de acuerdo.*) Solamente lo sé.

CHARLIE. Las cosas podrían ser diferentes, ¿sabes?... (*Gesticula vagamente a su alrededor.*)... *allá...abajo.* No creo que sea horrible *para nada.*

SARAH. (*A Nancy y Charlie.*) La verdad del asunto es que no, no lo he hecho.

LESLIE. ¿Adónde quieres llegar?

CHARLIE. ¡Es difícil de explicar!

LESLIE. Aparentemente.

CHARLIE. ¡Especialmente a alguien que no tiene el menor conocimiento de asuntos conceptuales, que no ha oído la mitad de las palabras del idioma inglés, que vive en el fondo del mar y tiene escamas verdes! (*Va hacia la roca I.*)

LESLIE. ¡Mira amigo...!

SARAH. Leslie... (Va hacia Leslie y lo toca.

NANCY. A ver...muchachos...

CHARLIE. (*Diciéndolo para sí mismo.*) Casi como estarle hablando a un pez (*Yendo a la roca I.*)

LESLIE. (*Cruza I.C. y se sienta. Realmente enojado.*) ¡Hasta ahí!

NANCY. ¡Charlie! ¡Cuidado! (*Charlie se vuelve.*) ¡Sarah páralo!

SARAH. (*Se queda con Leslie.*) ¡Leslie! ¡Sé amable!

LESLIE. ¡Él me llamó pez!

SARAH. ¡No lo hizo!

NANCY. ¡No, no lo hizo; no exactamente. Él dijo que es casi como estarle hablando a un pez.

LESLIE. La misma cosa.

CHARLIE. (*Un destello en su ojo.*) Ah...¿Cuál es el problema con los peces?

NANCY. Cálmate Charlie...

CHARLIE. (*Persistente.*) ¿Cuál es el problema con los peces, eh?

SARAH. Sé bueno, Leslie...

LESLIE. (*Se levanta, cruza a la duna I. medio-arrogante.*) No tenemos un muy buen concepto de los peces, eso es todo.

CHARLIE, (*Viendo un triunfo en algún lugar.*) Ah...¿no les gustan los peces?

NANCY. ¡A ver, los dos!

CHARLIE. ¿Qué es lo que pasa con los peces, de repente?

LESLIE. (*Muy de clase media, pero no tan malo.*) Por un lado, hay demasiados; están por todas partes...compitiendo alrededor, metiéndose en frente de uno, todo les parece mal. . . trasladándose, usurpando el lugar donde vives...y son estúpidos! (*Cruza hacia el C.*)

SARAH. (*Se levanta, cruza hacia la D.C. Tímida.*) No todos; los delfines no son estúpidos.

LESLIE. (*Se vuelve hacia Sarah. Todavía siguiendo con lo mismo.*) ¡Está bien! Exceptuando a los delfines...¡son estúpidos! (*A Charlie. Piensa un poco más sobre esto.*) Y son sucios.

CHARLIE. (*La boca abierta con sorpresa y felicidad.*) ¡Tú tienes...tienes prejuicios! Nancy, él es... ¡eres un intolerante! (*Ríe.*) ¡Eres un desgraciado intolerante!

LESLIE. (*Se va a la duna I. Peligroso.*) ¿Sí? ¿Qué es eso?

NANCY. Ten cuidado, Charlie.

LESLIE. (*Nada contento.*) ¿Qué es eso?

CHARLIE. ¿Qué? ¿Un intolerante?

LESLIE. No sé. ¿Fue eso lo que dijiste?

CHARLIE. (*Directo con ello.*) Un intolerante es alguien que piensa que es mejor que alguien más porque son diferentes.

LESLIE. (*Breve pausa. El enojo difuso.*) Ay bueno, entonces; está bien. No soy lo que dijiste. No es porque sean diferentes; es porque son estúpidos y son sucios, y andan por todo lados (*Va al C. y se sienta. Va hacia el centro y se sienta.*)

CHARLIE. (*Parodia de estudiar y aceptar.*) Ah...bueno. Entonces creo que está bien. (*Se aleja.*)

NANCY. (*Algo estremecida.*) Cuidado, Charlie.

LESLIE. (*Absorto con sus propias palabras.*) Ser diferente es...interesante; no hay nada implícitamente inferior o superior sobre ello. Las grandes diferencias producen cautela natural; y si las diferencias son demasiado extremas...bien, entonces la realidad tiende a desvanecerse.

NANCY. (*Aparte a Charlie.*) ¿Y qué decías sobre asuntos conceptuales?

CHARLIE. (*Descartándolo con bravuconería.*) Uuuuuuuuuyyyy, probablemente lo leyó en algún lugar. (*Cruza hacia afuera.*)

SARAH. (*Mira el cielo, y alrededor de ella, de forma expansiva.*) Oh...realmente es un lugar especial, aquí afuera, ¿no? ¡Se puede ver, hasta tan lejos! (*Mira los pájaros algo consternada.*) ¿Qué son esos? (*Leslie, los ve. Se tensa. Respira profundo.*)

NANCY. (*Mirando hacia arriba.*) Pájaros. Esos son pájaros, Sarah. (*Leslie, reaccionando a los pájaros, suelta un rugido, comienza a subir hacia la roca de la duna I.*)

SARAH. (*Sube por el sendero de las gradas.*) ¡Leslie!, ¡Leslie! (*Leslie continúa subiendo hasta la cima de la roca al fondo I. Nancy y Charlie se encuentran en la I.C. asustados.*)

NANCY. ¿Qué está haciendo?

SARAH. Bueno, él...él lo hace adonde quiera que vamos, así que ¿por qué no aquí? Le gusta observar las cosas, se asegura que haya una salida para nosotros...

CHARLIE. (*Se vuelve hacia el frente.*) Se llama instinto.

SARAH. (*Con respeto pero no terriblemente interesada.*) Ah...¿eso es?

CHARLIE. (*Asiente; bastante feliz.*) Instinto.

SARAH. Bueno, esta no es la clase de situación con la que nos encontramos todos los días, y...las criaturas tienen sus artimañas: no se sabe lo que va a ocurrir de un momento a otro...

NANCY. Definitivamente, definitivamente. ¿Y él va a estar bien? Es decir...

SARAH. (*Cruza hacia abajo del sendero.*) Ah...definitivamente. Él es bueno y es un buen compañero, y cuando me dice qué es lo que vamos a hacer yo puedo vivir con ello bastante bien. ¿Y tú?

NANCY. Aaaahhhh...bueno, supongo que andamos parecido.

SARAH. (*Absorta mirando l. y arriba.*) Oh...¡Qué belleza! ¡Míralas allá arriba! ¡cómo van!

CHARLIE. Gaviotas.

SARAH. Gavio...tas. ¡Qué maravilla! ¿Qué las sostiene allá arriba?

CHARLIE. (*Tímido, pero tratando de ayudar.*) La aerodinámica.

SARAH. (*Todavía absorta.*) Por supuesto.

NANCY. ¡Ay, por favor, Charlie!

CHARLIE. (*Se siente herido.*) Bueno, eso es.

SARAH. (*A él.*) No, yo no estaba dudándolo. (*Atención de vuelta a los pájaros.*) ¡Mira cómo nadan!

CHARLIE. (*Ahora, más seguro de sí mismo.*) Vuelan, ellos vuelan; los pájaros vuelan.

SARAH. (*Mirando los pájaros.*) Las rayas son parecidas: nadando por todo lado; ¿cómo lo llamaste?...vuelan. Criaturas interesantes; tímidas, realmente; aunque no dan esa impresión, distantes, más bien bruscas.

NANCY. (*Se sienta.*) Rayas. Sí; bueno, las conocemos.

SARAH. (*Se sienta. Contenta.*) ¡De veras!

CHARLIE. Nancy quiere decir que las hemos visto; fotografías.

NANCY. Sí. En fotografías.

SARAH. ¿Qué es eso?

CHARLIE. ¿Fotografías? Es una...no, mejor ni trato.

SARAH. (*Coqueta.*) ¿Algo que yo no debería saber? ¿Algo que le podrías decir a Leslie pero no a mi?

NANCY. (*Ríe.*) ¡Por Dios, no!

SARAH. Después de todo, soy una mujer casada.

CHARLIE. (*Sorprendido.*) ¿Ustedes hacen eso? Es decir, ¿ustedes se...? No sé lo que quiero decir.

NANCY. ¡Charlie! Nada más imagínate lo que le podemos contar a nuestros hijos y a nuestros nietos: ¡que estábamos aquí cuando Sarah lo vio todo!

CHARLIE. ¡Por supuesto! Y si pensabas que nos iban a meter en un asilo por todo lo otro...por vivir en la playa...

NANCY. (*Asintiendo mientras él habla.*)... “de playa en playa, nómadas de las playas...”

CHARLIE. (*Se arrodilla a l. de Nancy.*)... si, entonces, ¡¿Qué piensas que dirían sobre esto?! (Haciendo mímica de ella.) “Charlie y yo estábamos sentados por ahí, ves, y de repente, un milagro, ahí estaban estas dos grandes iguanas verdes...” ¿Cómo crees que reaccionarían ante eso? Escríbelo en una de tus postales, Nancy, y envíalo.

NANCY. ¡Ayyy, Charlie! Siempre sales con un disparate, ¿sabes?

SARAH. (*Se levanta. Va hacia arriba al fondo D. del sendero. Llama a Leslie.*) Leslie, Leslie.

LESLIE. (*Se vuelve hacia Sarah.*) ¿Estás bien?

SARAH. ¡Ay Leslie, he estado pasando un rato fascinante! Leslie...ves *allá* arriba?

LESLIE. ¿Qué son?

SARAH. (*Se destapa a contarle.*) Se llaman *pájaros*, y no nadan, ellos vuelan, y están ahí arriba mediante algo llamado aerodinámica...

LESLIE. ¿Qué es eso?

SARAH. (*Apurándose.*) Estoy segura que no lo sé, y les dije que parecían rayas, y *ellos* dijeron que conocen a las rayas por medio de algo que llaman fotografías, aunque no me quisieron decir lo que es eso, y Charlie siempre sale con un disparate.

LESLIE. ¡Ves, tenía razón!! ¡No se puede confiar en gente como esa! ¿Cómo va uno a confiar en alguien así? (*Se va hacia Sarah por la parte alta de la duna. Sarah camina hacia la mitad D. del sendero donde Leslie se encuentra con ella.*) ¡No se puede confiar en gente como esa!

NANCY. (*Con un esfuerzo desesperado por arreglar la situación.*) Bueno, ¿Qué importa? Todos estamos *muertos*.

SARAH. ¿Muertos? ¿Quién está muerto?

NANCY. *Todos* nosotros.

SARAH. (*No cree.*) No.

NANCY. Según Charlie, aquí.

CHARLIE. (*Sin humor.*) No es cosa de broma.

SARAH. ¿*Todos* nosotros?

NANCY. (*Risita.*) Bueno, no estoy segura de eso; (*Charlie se sienta.*) él y yo, aparentemente. Todo tiene que ver con la pasta de hígado. El emparedado fatal. (*Leslie y Sarah se miran el uno al otro.*)

CHARLIE. ¡Explícalo bien! Déjalo así si no le vas a dar la dignidad que se merece.

NANCY. (*A Leslie y Sarah; un poquitín condescendiente.*) Bueno, lo que quiero decir es que nosotros *tenemos* que estar muertos porque Charlie decidió que las maravillas no ocurren; que lo que no conocemos no existe; (*Leslie avanza lentamente hacia el fondo a la l. a la cima por la duna más alta.*) que lo que no podemos imaginarnos no puede ser; que los milagros, por ejemplo, son cuentos infantiles; él dio el salto de fe, de agnóstico a ateo; el mundo es plano; el sol y los planetas giran alrededor, y no remes demasiado lejos o te caerás.

CHARLIE. (*Triste. Avergonzado.*) No podría vivir contigo otra vez; por lo menos no importa.

NANCY. (*A Charlie. Suavemente.*) Ay, Charlie.

LESLIE. (*A Charlie, no creyendo nada de eso.*) ¿Cuándo te moriste? (*Va al fondo a la roca l.*)

CHARLIE. ¿Perdón?

SARAH. (*Baja D. del sendero de rodillas hacia Nancy; susurrando.*) Él no está muerto.

NANCY. (*A Sarah.*) Yo lo sé.

LESLIE. Los asustamos hasta causarles la muerte, o ¿fue antes que nos conociéramos?

CHARLIE. Ah, *antes* que nos conociéramos; después del almuerzo.

LESLIE. Entonces supongo que *nosotros* no *existimos*.

CHARLIE. (*Disculpándose.*) Probablemente no; lo siento.

LESLIE. (*A Nancy.*) ¡Vaya mente la que tiene ahí!

NANCY. (*A regañadientes, defendiendo a Charlie.*) Bueno...él piensa las cosas profundamente. (*Muy alegre.*) En mi caso, realmente no me importa: estoy pasando un rato extremadamente interesante.

SARAH. (*Se pone de cuatro patas.*) ¡Ay, qué dicha!

LESLIE. (*Baja tres peldaños hacia duna I. Confundido.*) Yo creo que yo existo.

CHARLIE. (*Se encoje de hombros.*) Bueno, eso es todo lo que importa; es la misma cosa.

NANCY. (*A Sarah; con bastante entusiasmo.*) Oh...una voz proveniente de los muertos.

LESLIE. (*A Charlie.*) ¿Quieres decir que todo es una ilusión?

CHARLIE. (*Mas interesado en la otra conversación.*) Podría ser.

LESLIE. ¿Todo? ¿La existencia?

CHARLIE. ¡Ajáaaa...!

LESLIE. (*Salta a la par de Charlie a la I.*) No creo eso para nada.

CHARLIE. (*Se levanta en rodillas.*) Bueno, esa teoría no es *mía*.

LESLIE. ¿Entonces, de *quién* es la teoría?

CHARLIE. (*Enojado.*) ¿Qué?

LESLIE. ¿De *quién* es la teoría? No me grites.

CHARLIE. ¡No te estoy gritando!

LESLIE. ¡Sí, sí lo estás haciendo! ¡Lo hiciste!

CHARLIE. Bueno, entonces, perdón.

LESLIE. ¿De quién es la *teoría*?

CHARLIE. (*Harto.*) Descartes.

LESLIE. (*Enojado.*) ¿Qué es eso?

CHARLIE. ¿Qué?

LESLIE. Lo que *dijiste*.

CHARLIE. (*Apenas controlándose.*) ¡DESCARTES! ¡DESCARTES! ¡PIENSO: LUEGO EXISTO!
(*Pausa.*) ¡COGITO! ¡ERGO! ¡SUM! ¡PIENSO: LUEGO EXISTO! (*Pausa. Suplicando.*) Ahora vas a preguntarme lo que significa *pensar*. (*Leslie sube a la duna I.*)

NANCY. (*Reconfortándolo, recostada sobre él, genuina.*) No, él *no* lo hará; él no sería capaz de hacer eso.

CHARLIE. No tengo la paciencia necesaria en mí.

NANCY. Está bien. (*Toca a Charlie.*)

LESLIE. (*A Sarah.*) Yo sé lo que significa pensar.

SARAH. ¡Por supuesto que lo sabes!

LESLIE. (*De acuerdo.*) ¡Bien!

CHARLIE. No lo podría soportar.

NANCY. No va a suceder.

CHARLIE. Es más de lo que yo podría...la muerte es liberación, si has vivido bien, y yo lo he hecho. (*Se sienta con las piernas cruzadas.*) Tan bien como la mayoría, fácilmente; cuando el

momento llegue, y ponga mi tenedor en el plato, lo ponga en línea con el cuchillo, tome ese último trago de vino, o agua, toque mis labios y doble la servilleta, acomode la silla...

NANCY. *(Lo toma por los hombros y lo agita, lo mira en los ojos.)* ¡Ay Charlie! *(Sarah y Leslie observan y se acercan mientras Nancy lo besa en la boca, su lengua entra, por un buen ratito; él está pasivo, después lentamente responde, sintiéndose reconfortado y compartiendo; se separan, finalmente; él se encoje de hombros, se echa una risita tímida, sonrío.)*

CHARLIE. *(Tímido.)* Bien.

NANCY. Todo está *bien*. Tú estás vivo, y todo está *bien*. Y si no lo está...bueno, tendremos que vivir con ello. Sin importar *qué*.

CHARLIE. *(Irónico.)* ¿Y tendremos que vivir con esto?

NANCY. Sí. Tendremos que vivir con esto.

SARAH. *(Avanza lentamente dos pasos hacia adentro.)* ¿Está bien él?

NANCY. Bueno, mira...él ha pasado por la vida, ves, y sí, supongo que está bien. *(El sonido del avión otra vez de l. incrementándose, haciéndose ensordecedoramente fuerte, disminuyendo. Charlie y Nancy siguen su curso; Nancy se levanta y va hacia las gradas del sendero. Leslie y Sarah están aterrorizados; ellos salen corriendo hasta casi no verse sobre la duna. Sarah D. acostada de estomago, solo las piernas visibles... Leslie se fue correteando dentro de un cueva al fondo l. Nancy en el silencio siguiendo el avión.)* ¡Qué *bull*a que hacen!

CHARLIE. Un día de estos se van a estrellar contra las dunas. No sé para qué sirven.

NANCY. *(Viendo a Leslie y Sarah, señalándolos.)* ¡Ay, Charlie! ¡Mira! ¡Míralos!

CHARLIE. ¿Mmm? ¿Qué? *(Se pone de rodillas. Los ve.)* ¡Oh!

NANCY. (*Cruza duna D.*) ¡Ay Charlie, están asustados! ¡Están tan asustados!

CHARLIE. (*Sobrecogimiento.*) Sí. Lo están.

LESLIE. (*Cruzando hacia la duna D., desde donde está; llamando.*) ¿Qué fue eso?

NANCY. (*Llamando; un tono suave.*) Era un avión.

LESLIE. Bueno, ¿Y eso qué es? (*Avanzando lentamente hacia arriba al fondo l. la cima y bajando hacia Sarah. Charlie y Nancy se juntan en el C.*)

CHARLIE. Es una máquina que...es un método de...(Sarah va hacia el sendero D. donde se encuentra con Leslie agachado.)

LESLIE. ¿Qué?

CHARLIE. (*Gritando.*) Es una máquina que...es un método de...es un...es como un pájaro, excepto que nosotros los hacemos...nosotros los ensamblamos, y nos metemos dentro y así es como volamos...más o menos.

SARAH. (*Algo desconcertada.*) ¡Es aterrador!

NANCY. Pues, uno se acostumbra.

LESLIE. (*A Charlie; para entender.*) Ustedes...vuelan.

CHARLIE. Sí. Bueno, algunos. Yo he volado. ¡Sí! Yo vuelo. Hacemos toda clase de cosas aquí arriba.

LESLIE. Apuesto que sí.

CHARLIE. Claro; danos una máquina y no hay ningún lugar adonde no vayamos. Es más, hasta tenemos una máquina que va...allá abajo; bajo el agua.

LESLIE. (*Brinca a la duna D. La ceja en surco.*) Entonces...has estado...¿cómo lo llamas: bajo el agua?

CHARLIE. Bueno, no en una de las máquinas, no. Y para nada tan profundo.

NANCY. Charlie iba abajo...cerca de la playa, por supuesto; no muy profundo.

CHARLIE. ¡Ay Dios...hace años.

NANCY. Sí, y Charlie lo ha extrañado. Me estaba contando cuándo adoraba ir abajo, sentarse en el fondo, esperar que el primer pez apareciera...

CHARLIE. (*Avergonzado; señalando a Leslie y Sarah.*) Fue hace mucho tiempo. (*A Nancy.*) ¡Nancy, ahora no! ¡Por favor!

LESLIE. (*Muy interesado.*) *De verdad.*

CHARLIE. Realmente no fue nada.

NANCY. Sí fue. Sí fue bastante, y más bien mucho.

CHARLIE. (*Avergonzado y enojado.*) ¡Basta ya, Nancy!

NANCY. (*Se vuelve hacia Charlie, impaciente y enojada.*) Antes te hacía *feliz*, y ¡te sentías *orgullosos* de lo que te hacía feliz!

CHARLIE. (*Va hacia la roca I.*) ¡¡¡BASTA YA!!! (*Baja el volumen.*) Solo...basta. (*Nancy cruza hacia I. Un silencio. Ahora, a Leslie y Sarah; en voz baja.*) Era solo un juego; era suficiente para un niño de doce años, tal vez, pero no era...averiguar, entienden; no era real. No era suficiente para una memoria. (*Se sienta en la roca I. y Nancy se sienta tres cuartos para arriba a la I. Pausa; Mueve su cabeza. Apenas controlando la furia; a Leslie.*) ¿Por qué subieron aquí en primer lugar?

LESLIE. (*Va hacia la roca C. Contestando como si nada.*) No sé.

CHARLIE. (*Trueno.*) ¡POR FAVOR!

LESLIE. ¡No lo sé! (*A Sarah; demasiado displicente.*) ¿Acaso lo sé?

SARAH. (*Se levanta. Sí y no.*) Bueno...

LESLIE. (*Final.*) No lo sé.

SARAH. (*Va hacia Leslie, tocando la pata.*) Teníamos un sentimiento de que ya no pertenecíamos más.

LESLIE. No, Sarah.

SARAH. (*Se pone de cuatro patas, duna C.*) Debo hacerlo, Leslie. Era algo que nos nacía, nada abrupto, ni tampoco que algo fuera diferente.

LESLIE. (*Impotente.*) Sarah, no sigas.

SARAH. ...en el sentido de haber cambiado; pero...nosotros habíamos cambiado...(*Mira a su alrededor.*)...de pronto, todo...abajo...era terriblemente...interesante, supongo; pero ¿qué tenía que ver con nosotros ya?

LESLIE. No, Sarah.

SARAH. Y ya no era...cómodo. Quiero decir, a fin de cuentas, uno hace su nido, y acepta la selección...completa...de...cosas...y...ya no sentimos que pertenecíamos allí. Y... ¿Qué íbamos a hacer?

CHARLIE. (*Después de un rato; tímido.*) Y por eso es que vinieron arriba.

LESLIE. Primero hablamos de eso.

SARAH. Sí. Lo hicimos por bastante tiempo. Consideramos los pros y los contras. Aceptando lo que teníamos allá abajo o probando algo nuevo. ¿Pero qué?

CHARLIE. Y entonces vinieron arriba.

LESLIE. ¿Fue eso lo que hicimos? ¿Era eso lo que estábamos haciendo? No lo sé.

CHARLIE. (*Apenas si ha estado escuchando; se habla más a si mismo que a los demás.*) Todo ese tiempo. Los eones.

LESLIE. ¿Mmm?

NANCY. ¿Qué fue eso, Charlie?

CHARLIE. Los eones. ¿Qué tan largo es un eón?

NANCY. (*Animándolo.*) Un tiempo muy largo.

CHARLIE. ¿Cien millones de años? ¿Diez veces eso? Bueno, definitivamente un tiempo muy largo. ¿Cómo es que lo llaman...la sopa primigenia? ¿El líquido espeso? Ese segundo desconsolado cuando todo se juntó, los azúcares, los ácidos y los ultravioletas, y de un momento a otro teníamos mandarinas y cuartetos de cuerdas.

LESLIE. (*Avanza I.C.*) ¿Qué son esos?

CHARLIE. (*Sonríe, un poquito triste, se encoje de hombros.*) No importa. Pero en algún lugar en todo ese tiempo, a la mitad, probablemente, a la mitad entre los aminos y la clave de sol...(*Leslie se vuelve hacia Sarah. Cruza a I. de rodillas. Dirigido a Sarah y Leslie.*)...escuchen esto...había una vez cuando *todos* estábamos allá abajo, arrastrándonos por todo, y nadando y funcionando...¿te acuerdas Nancy que leímos sobre eso...?

NANCY. Sí...arrastrándonos por todo, y nadando...parecido a como es ahora, pero muy diferente.

CHARLIE. Sí; demasiado. (*A Leslie y Sarah.*) ¿Les interesa algo de esto?

SARAH. (*Genuina y coqueta.*) ¡Ay, fascinados!

CHARLIE. Y lo entienden: es decir, lo están siguiendo.

LESLIE. (*Herido, si no seguro de sí mismo.*) Por supuesto que lo seguimos.

SARAH. (*Titubeando un poquito.*) Por...por supuesto.

NANCY. Por supuesto que lo siguen.

LESLIE. (*Poniéndola en evidencia.*) “Parecido a como es ahora, pero muy diferente.” (*Se encoge de hombros.*) Lo que sea que eso significa.

CHARLIE. (*Autodidacta entusiasmado.*) Significa que había una vez que tú y yo vivíamos allá abajo.

LESLIE. ¡Ay, por favor!

CHARLIE. Pues, no, no literalmente, y no tú y yo, en todo caso, sino, en lo que nos convertimos.

LESLIE. (*Fingiendo creencia entusiasta.*) Ajáaa, Ajáaa. (*Avanzando D.*)

SARAH. (*Avanzando hacia Charlie.*) ¿Cuándo estábamos todos allá abajo?

CHARLIE. Ah... hace mucho tiempo. (*Se sienta en la roca I.*)

NANCY. Había una vez, Sarah

SARAH. (*Durante la pausa Sarah avanza D. desde I. frente a Nancy. Leslie avanza a la roca C.*)

¿Sí?

NANCY. (*Ríe, dándose cuenta que se supone que siga.*) ¡Ay, Dios mío, me siento como una tonta.

CHARLIE. ¿Por qué? Todo lo que vas a hacer es explicarles la evolución a un par de iguanas.

NANCY. (*Leslie se encuentra al frente de la roca C. Nancy levantándose sobre la roca.*) Había una vez, Sarah, hace mucho mucho tiempo, mucho antes de que tú nacieras...hasta antes de que Charle, aquí, había nacido...

CHARLIE. (*Fingiendo aburrimiento.*) Muuuuuuy divertido.

NANCY. Nada era como es hoy. Había peces, pero no se parecían a ningún pez de los que tú has visto.

SARAH. ¡Dios mío!

LESLIE. ¿Qué pasó con ellos?

NANCY. (*Tratando de encontrarlo exactamente.*) Pues, estaban descontentos, eso es lo que pasaba. Así que crecieron, o se encogieron, o...desarrollaron cosas...colas, pintas, aletas, alas.

SARAH. Suena como que estaban ocupadísimos.

NANCY. Pues, lo estaban. Por supuesto, no pasó todo al mismo tiempo.

SARAH. (*Mira hacia Leslie.*) Ah...

NANCY. (*Una risa complacida.*) ¡Ay, cielos, no. Pequeños cambios; ocurriendo. Como...bien, había un tiempo probablemente cuando Leslie. No tenía una cola. (*Leslie se sienta.*)

SARAH. (*Se ríe.*) ¡¿Ay, de veras?!

LESLIE. (*Muy seco.*) Yo siempre he tenido cola.

NANCY. (*Brillante.*) Pues no, hubo un tiempo, hace mucho, cuando no tenías. Antes de que la necesitaras no tenías una.

LESLIE. (*Se levanta, con la cola en la mano. Entre dientes*) Yo siempre he tenido una cola. (*Tocándose la cola.*)

SARAH. Leslie está muy orgulloso de su cola, Nancy...

CHARLIE. ¿Te gusta tu cola, no?

LESLIE. Yo siempre he tenido una cola.

SARAH. (*Avanza un paso hacia Leslie.*) Por supuesto que sí, Leslie; tienes una bella cola.

LESLIE. (*Abrazando su cola en frente de él; con ansiedad en su cara.*) Yo siempre he tenido una.

NANCY. (*Tratando otra vez.*) Pero, por supuesto, que la has tenido, y tu padre antes que tú, y el de él, también, no tengo duda, y así para atrás, pero tal vez tenían una cola más pequeña que la tuya, o más larga.

LESLIE. ¡Más pequeña!

SARAH. Leslie está extremadamente orgulloso de su cola; es muy larga y firme y...

NANCY. Bueno, estoy segura; sí.

LESLIE. (*Viendo a Charlie.*) Tú no tienes una cola.

CHARLIE. (*Bien orgulloso.*) No, no tengo.

LESLIE. ¿Qué le pasó a ella?

CHARLIE. Se cayó. (*Leslie se pone de cuatro patas D. Sarah se vuelve al frente.*) Transfórmate o muere. Deja que tu cola se caiga, cambia tus manchas o tal vez solo tu punto de vista. Los

dinosaurios...sabían una cosa o dos, pero eso era todo...grandes, enormes criaturas, grandes como un motor de diesel...(Leslie se aleja. Charlie a Leslie.)...lo que sea...¡Leviatanes!...con un cerebro del tamaño de una semilla; no pudieron adaptarse; no pudieron entenderlo todo; se hundieron.

LESLIE. (*Bastante enojado.*) ¿De qué estás hablando?

CHARLIE. Solo hablando y hablando, y tratando de hacer una observación. (Se levanta.) Y ¿saben qué pasó una vez? ¿Como el momento principal de todo para mí? Fue cuando una criatura babosa sacó la cabeza del estiércol, miró alrededor y decidió pasar un tiempo aquí arriba...salió al aire y decidió quedarse. Y a como pasó el tiempo, se partió y evolucionó y se transformó en tigres, gacelas, puercoespines, y Nancy, aquí...(Sarah se vuelve hacia Nancy...Nancy asiente en acuerdo. Sarah avanza hacia la roca C.)

LESLIE. (*Avanza D. Enojado.*) ¡No creo una sola palabra de esto!

CHARLIE. Pues, más te vale, porque él fue de vuelta abajo, también; parte de lo que se transformó no le gustó aquí en la tierra y se fue de vuelta abajo, y se transformó en delfines, y tiburones, y manta rayas y ballenas...y ustedes.

LESLIE. ¡Ya déjalo!

CHARLIE. Se le llama fluido. Y siempre continúa; en este momento, a todos nosotros. (*Cruza hacia el fondo I. dos pasos.*)

SARAH. (*Tímida.*) ¿Es...es para bien?

CHARLIE. ¿Es para bien? No lo sé. El progreso es un conjunto de presunciones. Es muy bello allá abajo. Todo está quieto, y los peces pasan flotando. Es muy bello.

LESLIE. No te dejes ir.

CHARLIE. De qué me vas a hablar. ¿Matanzas...sinsentidos? Ven aquí *arriba*. *Quédate*. (*Mira a Nancy*.) Los optimistas dicen que no debes mirar todavía, que todo va a salir bien, sin importar lo que has oído; los pesimistas, por otro lado...

NANCY. Sí, va a salir bien; de verdad, todo va a salir bien.

CHARLIE. (*Burlándose un poco*.) ¿Por qué?

NANCY. Porque no podría pensar en ello de otra forma, es por eso. No soy una de esas personas que dicen ser mejor que... un conejo; solo que soy más interesante: uso herramientas, hago arte... (*Se vuelve introspectiva*)...y estoy consciente de mi propia mortalidad. (*Pausa*.) Muy consciente. (*Enfadándose. Muy parecido a una niña pequeña*.) Todo lo que hacen los conejos es comer zanahorias.

SARAH. (*A Charlie; después de una pequeña pausa; en voz baja*.) ¿Qué son zanahorias?

CHARLIE. (*Se encoje de hombros. No está interesado*.) Ay...algo que se come. Hacen bulla.

LESLIE. (*Curiosamente amargo*.) ¿Y herramientas; y arte; y mortalidad? ¿Se comen? ¿y hacen bulla?

CHARLIE. (*Viendo fijo a Leslie*.) Sí, hacen una bulla.

NANCY. (*Ella también*.) ¿Qué pasa, Leslie?

LESLIE. (*Intenso y molesto*.) ¿Qué son estas cosas?

NANCY. ¿Herramientas, arte; mortalidad?

CHARLIE. Son lo que nos separa de la bestia bruta. (*Leslie se agita*.)

NANCY. (*Muy calmada*.) No, Charlie, no.

LESLIE. (*Calmado, frío, y formal*.) Vas a tener que perdonarme pero ¿qué es “bestia bruta”?

NANCY. ¡Charlie; no!

CHARLIE. (*Desafiante.*) ¿Bestia bruta?

LESLIE. (*Sube las gradas hasta el tope. Sombrío.*) No me gusta el sonido de eso.

CHARLIE. (*Lo ve directamente a los ojos.*) ¿Bestia bruta? ¡No está consciente de que está viva, mucho menos lo está de que va a morir!

LESLIE. (*Se levanta. Pausa; después como si quisiera memorizar las palabras.*) Bestia bruta. ¿Sí?

CHARLIE. Exactamente. (*Pausa.*)

LESLIE. (*De repente, consciente de que tiene todos los ojos encima.*) ¡Para! ¡Para! ¿Qué estás viendo? ¿Por qué no atiendes tus propios asuntos? (*Se vuelve hacia afuera y se sienta, enrollando la cola alrededor suyo.*)

NANCY. ¿Qué más quieres?

CHARLIE. (*Intenso.*) Yo no sé que más quiero. (*A Leslie y Sarah.*) No sé qué quiero para ustedes. No sé qué siento por ustedes; es o amor o aversión. Escojan; ambas son emociones. Y están aprendiendo sobre ellas, no? ¿Sobre las emociones? Pues, quiero que sepan todo acerca de ellas; estoy impaciente por ustedes. ¡Quiero que experimenten la cosa completa! ¡El viaje completo! Tal vez los envidio... allá abajo, libres de todo; ¿allá abajo con las bestias? (*Una pausa.*) ¿Qué harías Sarah?...si Leslie se fuera...por un largo tiempo...¿Qué harías, entonces?

SARAH. (*Avanza a D.C.*) ¿Si él no me dijera adonde se iba?

CHARLIE. ¡Si él se hubiera ido! (*Bajo su respiración.*) Por Dios. (*De vuelta. Sobre su rodilla.*) Si él hubiera partido y tú no lo vieras por el tiempo más largo.

SARAH. Lo iría a buscar.

LESLIE. (*Avanza hasta la duna más alta al fondo D.C. Sospechoso.*) ¿Detrás de qué andas?

CHARLIE. (*A Sarah; ignorando a Leslie.*) Lo irías a buscar; bien. Pero ¿qué si supieras que nunca más volvería? (*Sarah toma una respiración profunda mientras avanza D.*) ¿Qué hay sobre eso?

NANCY. No tienes corazón, Charlie; eres despiadado y sin corazón.

CHARLIE, (*Casi cerrando los ojos.*) ¿Qué harías Sarah? (*Una pausa, después comienza a lamentarse.*)

SARAH. Yo...yo...

CHARLIE. Tú llorarías; llorarías hasta que se salieran tus ojos.

SARAH. Yo...lloraría; Yo...¡Yo...lloraría! ¡Yo...lloraría hasta que se me salieran los ojos!
¡Ay...Leslie!

LESLIE. (*Tratando de reconfortar a Sarah.*) ¡Está bien, Sarah!

SARAH. Quiero volver; ya no quiero quedarme aquí más. (*Quejándose mientras sube a duna D...Leslie avanza hacia el fondo l. la cima dando vueltas en el mismo lugar.*) ¡Quiero volver!
¡Quiero volver!

NANCY. (*Se mueve hacia Sarah para reconfortarla.*) ¡Vamos, Sarah! ¡Por favor!

SARAH. (*Rompe en llanto.*) ¡Ay, Nancy! Quiero volver.

NANCY. ¡Sarah!

CHARLIE. (*Cruzando hacia Sarah.*) Lo siento; Lo...Lo siento.

LESLIE. *(Poniendo un pie en la roca I.)* ¡Ey! ¡Señor! *(Charlie se vuelve hacia Leslie.)* La hizo llorar; ella nunca ha hecho esto antes. ¡La hizo llorar!

CHARLIE. Lo siento.

LESLIE. *(Viene acechando a Charlie.)* ¡La hizo llorar! *(Le pega a Charlie tirándolo en la arena.)* ¡Debería destrozarlo! *(Toma a Charlie, lo jala de sus pies y comienza a ahogarlo, parándose detrás de Charlie, sus brazos alrededor del cuello de Charlie. Parece ser algo masivamente inevitable, lento, no pelea y pánico.)*

CHARLIE. ¡Ay, Dios Mío!

NANCY. ¡Charlie!

SARAH. ¡Leslie, para!

NANCY. ¡Para! ¡Por favor!

SARAH. ¡Leslie!

CHARLIE. ¡Ayuda...me...!

LESLIE. *(Cansándose con los esfuerzos.)* Usted...la hizo...llorar...señor. *(Leslie de repente lo suelta; Charlie se hunde en la arena terminando D.C....Nancy corre hacia Charlie.)*

NANCY. ¡Ay, Dios Mío!

LESLIE. No me hables a mí de bestias brutas. *(Hay una pequeña pausa.)*

SARAH. *(A Leslie.)* Ve a ver como está.

LESLIE. *(Va a duna I.)* ¿Estás bien?

CHARLIE. Sí; sí, estoy bien. *(Lentamente se sienta, Nancy todavía con él. Pausa.)*

LESLIE. (*Cruza a la roca I. y se sienta.*) Es...bastante peligroso...aquí arriba.

CHARLIE. En todo lado.

LESLIE. Bueno, creo que vamos a volver abajo ahora.

NANCY. ¡No!

LESLIE. Ah, sí. Creo que debemos.

NANCY. (*Se levanta y cruza a C.*) ¡No, no deberían! (*Leslie cruza hacia Charlie y se pone de cuclillas.*)

SARAH. (*Se levanta.*) Leslie dice que debemos. (*Como una comodidad.*)

NANCY. ¡No!

LESLIE. (*Saca la pata.*) Así es como lo hacemos, no?

SARAH. (*Viendo; tentativamente.*) ¡Que cosa más maravillosa! ¡Querer hacer esto! (*Charlie toma la pata de Leslie. Se dan la mano.*)

LESLIE. (*Rígido, formal.*) Muchas gracias.

NANCY. ¡No!

CHARLIE. Con gusto.

NANCY. ¡No!

LESLIE. (*Suspira.*) Bien. (*Leslie y Sarah comienzan a subir a la duna para salir. Leslie via duna del fondo I. por la cima...Sarah vía las gradas D. al fondo D.C.*)

NANCY. (*En su lugar.*) ¿Por favor? (*Nancy se mueve para seguirlos hasta el primer peldaño.*)

SARAH. Está bien. Está bien.

NANCY. Van a tener que volver...tarde o temprano. No tienen salida. ¿No saben eso? Van a tener que volver arriba.

LESLIE. (*Sonrisa triste.*) ¿Tenemos que hacerlo?

NANCY. . ¡Sí!

LESLIE. ¿Lo tenemos que hacer?

NANCY. ¡Sí!

LESLIE. ¿Lo tenemos que hacer?

NANCY. (*Tímida.*) Les podríamos ayudar. ¿Por favor?

LESLIE. (*Enojo y duda.*) ¡¿Cómo?!

CHARLIE. (*Triste, tímido.*) Tomarlos de la mano. (*Nancy va hacia Charlie...se arrodilla detrás de él.*) Van a tener que hacerlo...tarde o temprano.

NANCY. (*Tímida.*) Les podríamos ayudar. (*Leslie pausa; desciende a la grada para debajo de la cima I.; se pone de cuclillas; da a Sarah una mirada, se queda mirando a Charlie y Nancy.*)

LESLIE. (*Directo.*) Está bien. Comienza.

TELÓN

LISTADO DE VESTUARIO

NANCY

Pantalones azules con costuras blancas

Blusa amarilla

Lazo azul de lana para hacerse una cola de caballo

Brazalete de oro

Sin zapatos o medias

CHARLIE

Blue jeans desteñidos

Camisa azul estampada

Cinturón

Botines casuales

Sin medias

SARAH Y LESLIE

Trajes de iguana hechos de material elástico pegado al cuerpo pintado con patrones de iguana.

Capuchas para la cabeza con el área facial visible. La cara creada con maquillaje.

Párpados negros con círculos blancos alrededor de cada ojo y una raya negra alrededor del círculo blanco. Líneas simulando escamas verde aguacate y mostaza.

LISTADO DE UTILERÍA

Acto I

Sábana extendida sobre la marca

Almohada al lado izquierdo de la sábana

Sobre la sábana:

Cesta para picnic con la tapa cerrada pero no con pestillo

Dispuesto sobre la sábana

2 servilletas de papel

2 platos

2 tenedores

2 cuchillos

2 vasos de papel

Botella de vino blanco Riesling (vacía)

Pasta de hígado envuelta en papel aluminio

Brie envuelto en papel aluminio

Recipiente envuelto en papel aluminio

Mantequillera (cubierta)

En la colina D. (derecha)

Palito corto

En la colina D. al fondo:

Caja de pinturas del artista, abierta

Pequeño lienzo

Caja de pinturas de hojalata, abierta, con dos brochas

Trapo de pintura en la caja de pinturas y otros artículos

Cima al fondo I. (izquierda)

Palo grande

Acto II

Desmontaje:

Palito corto (cerca de la cesta)

Extender la sábana nuevamente

Poner la cesta de picnic y la almohada más hacia el fondo y meter la almohada de manera que no se mueva mucho.

NOTA: Dado que el plano de la escenografía consiste de muchos niveles, se usaron los siguientes términos para identificar las áreas:

La colina más alta:

La duna del Centro (C.) hacia el fondo.

Duna Derecha (D.):

El área más alta de cara al público a la derecha.

La colina derecha:

Colina sobre el sendero derecho.

Gradas:

Hacia el fondo D. (derecha) C.(centro). Las gradas que llegan a la caja de pinturas.

Roca del Centro (C.):

Roca ubicada en el centro bajo la duna del centro, hacia el fondo.

La colina izquierda:

Formación rocosa elevada a la izquierda, que lleva hasta la duna del C. (centro) hacia el fondo al lado izquierdo.

Roca Izquierda:

Roca ubicada a la izquierda de la colina izquierda.

Pináculo Izquierdo:

El final a la izquierda de la duna del C (centro) hacia el fondo.

Informe de investigación

Introducción

El presente proyecto corresponde al Trabajo de graduación para acceder al grado de Magister Profesional en Traducción Inglés-Español y consta de la traducción al español de los dos actos que conforman la obra *Seascape*¹ de Edward Albee. Partiendo de aquí, el siguiente paso es realizar una investigación para analizar el tratamiento específico que se da al subgénero del absurdo. Como parte del proceso traductológico se lleva a cabo un análisis de este texto dramático que resulta ser de suma importancia y deja clara la necesidad de un estudio integral de la traducción de teatro tanto desde el texto escrito como cuando pasa a ser texto verbal en su representación con el objetivo de establecer una teoría.

Esta investigación se supone organizada de la siguiente manera: en la *Introducción* se hace una presentación general del trabajo que incluirá la justificación, los antecedentes, el tema y los objetivos; el *Capítulo I*, titulado “De los textos literarios hacia los textos dramáticos y el teatro”, corresponde al desglose del marco teórico que sostiene las decisiones traductológicas tomadas. En este caso el marco teórico, comprenderá la traducción de textos dramáticos, definición y caracterización del subgénero del absurdo y la comparación de éste subgénero con el teatro en general; también se examina teoría sobre dirección teatral y sus implicaciones. En el *Capítulo II*, denominado “*Seascape*: El tratamiento traductológico desde la visión de Albee”, se analiza la obra *Seascape*, sus características de forma y estructura, resaltando la ejemplificación de las características descritas en el marco teórico. El *Capítulo III*, titulado “De la práctica escénica, dirección y trabajo del actor, al texto”, desarrolla la experiencia del traductor con el autor y la vivencia personal, considerando también el papel del director de teatro. Finalmente, en las *Conclusiones* se resumen las contribuciones, tanto de las herramientas de trabajo utilizadas en este proceso como de los razonamientos que nos condujeron hacia ellas, en el producto final.

¹ Edward Albee. *Seascape*. Nueva York: Dramatists Play Service, 1975.

En *Seascape*, Nancy y Charlie, un matrimonio de años que está pasando el gran cambio que casi siempre ocurre al llegar a la jubilación, están teniendo problemas en su relación. Ellos discuten estos asuntos en la playa cuando otra pareja aparece, dos iguanas llamadas Leslie y Sarah quienes hablan el mismo idioma de la pareja humana y se desempeñan como humanos. Las iguanas están evolucionando y ya no se sienten bien estando en el mar por lo que sienten la necesidad de salir y conocer la vida en la tierra. Cuando salen y tienen el primer encuentro con Nancy y Charlie y este mundo desconocido su reacción no es positiva y quieren volver al mar, pero la pareja humana les tiende la mano y deciden quedarse.

En una entrevista publicada en *The Guardian* en el año 2012, Nosheen Iqbal logra darnos una pincelada de Albee, el dramaturgo. Él menciona que desde joven quería ser escritor pero después de fracasar con otros géneros: novela, poesía, historias cortas, ensayos, comenzó a escribir obras de teatro. Escribe sobre la gente y sus vidas y si es pertinente o tiene que ver con la forma en que él piensa que ellos deberían vivir, versus la forma en que viven, lo considera útil. Sus obras se han agrupado como parte del denominado “teatro del absurdo” en el que la intención del dramaturgo parece ser la de filosofar sobre la existencia sin sentido, la falta de comunicación, el mundo material. En los trabajos de este subgénero, los personajes y la ubicación no se apegan de una manera realista a la vida sino más bien reflejan lo abstracto o metafísico y no las preocupaciones sociales. Si consideramos que un texto dramático tiene características que lo diferencian de los otros géneros literarios, especialmente, la representatividad, y le agregamos una obra del subgénero del absurdo, la traducción de ese texto representará un reto.

El objetivo general del presente trabajo consiste en: *establecer los pasos necesarios en el proceso de traducción de textos dramáticos del subgénero del absurdo, a partir del análisis de una obra de Edward Albee*. De este objetivo general se desprenden tres objetivos específicos. El primero es *determinar las particularidades del teatro del absurdo para una adecuada categorización dentro del ámbito de textos dramáticos y su consecuente traducción*.

El segundo objetivo consiste en *analizar las estrategias de traducción que se usan en el campo de la dramaturgia para que el sentido, estilo y tono del teatro del absurdo se refleje en el escenario y el público del texto meta*. En la traducción de un texto dramático es de suma importancia la correcta traducción de las acotaciones que hace el autor en cada línea a los personajes, ya que los actores y el director seguirán estas “instrucciones” para que el texto tenga la intención, el tono, y las palabras correctas con su denotación o connotación, para reproducir el sentido que el autor dio a la obra original.

El tercer y último objetivo busca *considerar las múltiples transformaciones del lenguaje de modo tal que las distintas expresiones del texto formen parte de las competencias lingüísticas de los espectadores*. A diferencia de otros textos literarios, en un texto dramático no existe una voz que vaya narrando la historia ni tampoco un autor poético que plasma su emoción; son los personajes los que se presentan frente al público sin intermediarios, sin que nadie cuente lo que dicen o lo que piensan; ellos hablan y los espectadores los conocen por sus acciones y reacciones. Además de esto, el texto dramático que se lee tendrá una traducción que probablemente varíe de la traducción de ese mismo texto para ser representado. Si va a ser representado, la recepción se torna doblemente compleja, porque hay que tener en cuenta las circunstancias actuales del actor, del director y del espectador.

La metodología de análisis del presente trabajo se centró en la traducción de la obra completa: *Seascape*, de Edward Albee, que es un referente entre las obras del denominado teatro del absurdo. Algunos críticos mencionan que lo que Albee nos ha dado es una obra de gran densidad, con muchas repercusiones emocionales e intelectuales; pero al mismo tiempo se piensa que de sus obras hasta la fecha, ésta es la más “relajada”, y es una locura filosófica. El absurdismo no solo se encuentra al tener la mitad de los actores como iguano/humanos sino también en algunos elementos escénicos. Por ejemplo, en tres o cuatro ocasiones durante la obra se escucha un avión volar, y cada vez que esto ocurre Nancy y Charlie repiten el mismo diálogo en una suerte de estribillo de una canción. Albee crea un elemento cíclico que se mueve

continuamente hacia adelante y al mismo tiempo vuelve a donde empezó. El ejercicio de la traducción se ha orientado a la búsqueda de un tratamiento que rescate estos elementos tan importantes en un texto dramático del teatro del absurdo para procurar que el estilo del autor se mantenga pero se hagan las adaptaciones necesarias para que el público meta identifique las palabras, gestos, etc., que darán sentido a la representación.

También como parte de la metodología, se hace un análisis contrastivo de las diversas técnicas aplicadas a traducciones existentes del subgénero del absurdo y ejemplos en el texto original que motivaron el procedimiento traductológico realizado, con el propósito de crear un modelo para la traducción de este tipo de texto dramático. En lo referente al campo de la traductología, los procedimientos utilizados en la primera etapa de la traducción de los dos actos que componen este texto dramático incluyeron la revisión de los conceptos teóricos existentes con respecto a la traducción de teatro en general. Según Currás y Candel, “autores como Lefevere; Pavis; Aaltonen; Züber-Skerrit; o Zatlín, entre otros, se han quejado de la poca o escasa atención que se ha dedicado a la traducción teatral” (38). Desde la década de 1980 y hasta el 2005 no parece haber cambiado mucho el panorama como veremos en el marco teórico más adelante, ya que además de que existe poca literatura, la que se ha escrito solo se concentra en una parte de la problemática. Si nos centramos más específicamente en el subgénero de teatro del absurdo, vemos casos como Beckett que escribía en francés y él mismo traducía al inglés, o Ionesco, que a pesar de ser rumano, su primera lengua fue el francés y tuvo que aprender rumano durante su infancia. El tipo de teatro que desarrollaron estos dramaturgos fue tan revolucionario que en muchos casos no se entendió y en algunas ocasiones tampoco se aceptó y probablemente la discusión se centró en las ideas filosóficas y la atención nuevamente no se dedicó a las implicaciones de la traducción de las obras del subgénero. En la investigación se exponen los factores semánticos contextuales a tomar en cuenta para la traducción y adaptación de un texto dramático de este subgénero y los

elementos culturales comunes e identificables tanto en el contexto del lector/espectador original como en el del lector/espectador de la traducción.

Pero, ¿será apropiado hablar de textos dramáticos en general? No sería mejor hablar de dramaturgia, que es el arte de la composición de obras que también toma en cuenta la práctica teatral? Sería importante ubicar la dramaturgia en la historia, verificar si es clásica, romántica, realista, absurda, etc. Así como es un problema hablar de teatro en general, no se puede hacer teoría del texto dramático en sí; se debe visualizar ese texto dramático en su marco histórico específico: la teoría del texto dramático debe siempre verificarse contra consideraciones históricas acerca del trabajo por analizar. El tema específico de esta investigación, por ejemplo, tiene que ver con el teatro del absurdo, que nace después de la segunda guerra mundial, pero se desarrolla en varias partes del mundo y en varias décadas después de su nacimiento, por consiguiente, cabe también aquí analizar el momento histórico en que la obra en discusión se escribió y fue representada. Cuando se comparan los otros textos literarios contra los textos dramáticos notamos que estos últimos de alguna manera se han dejado de lado por varios años probablemente porque, en reacción a los estudios literarios, se ha querido reconocer la especificidad de la escritura dramática destacando su estado transitorio, mientras se llega a su representación. En la década de 1980, según se verá en el trabajo, los textos dramáticos retoman su fuerza, pero casi se había olvidado cómo se debía leer una obra de teatro: el acto de leerlo en una hoja casi que no se daba. La teoría del texto dramático parece ir avanzando un poco más lento y no ha seguido la recuperación del texto. Todavía no parecen haberse solucionado muchos de los vacíos alrededor de obras escritas, por ejemplo, cuando nace el teatro del absurdo. Este nuevo tipo de obras requieren nuevos instrumentos de análisis. Paralelo a la teoría de textos dramáticos está un nuevo interés, todavía muy leve, por el estudio del fenómeno traductológico de los textos dramáticos. Haciendo un barrido entre la bibliografía existente sobre teoría y traducción de textos dramáticos podemos encontrar *Theory of the Modern Drama* (Peter Szondi), *Translation Studies* (Susan Bassnett-MacGuire), *Analyzing*

Performance, Theater, Dance, and Film. (Patrice Pavis), *Vers une théorie de la pratique théâtrale* (Patrice Pavis), *L'Analyse des spectacles* (Patrice Pavis), *Les Textes de théâtre* (Richard Monod), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (Umberto Eco), *Brecht on Theatre* (Bertolt Brecht), *Teoría de la traducción literaria* (Esteban de la Torre) entre otros.

En el Programa de Maestría en Traducción (Inglés-Español) de la Universidad Nacional aparecen cuatro trabajos finales relacionados con el teatro: en el 2010, *In Love with Madonna: una mirada desde el revés* por Emily Carpio Ramírez; en el 2004, *Arts Propel: Manual para la escritura creativa*, de Roberta Camp, Steve Seidel, Dennis Wolf y Rieneke Zessoules por Gina Gatgens Marín; en el 2003, *BAFA & ARTS Dialogue* (Asociación Bahá'í para las Artes y la revista electrónica "Arts Dialogue") por Margie Díaz Mesén y "Princess Sunshine", de William Hutchins (traducción e investigación) por Ali Francisco Durán Abarca. Ninguno de estos trabajos se refiere al subgénero del absurdo y tampoco ofrece la perspectiva traductológica desde los ojos de un actor que fue parte del elenco de la obra en cuestión.

Desde que Joaquín Gutiérrez hiciera el extraordinario esfuerzo de traducir varias obras de Shakespeare, la traducción de textos dramáticos en nuestro país no ha logrado un auge. Esta investigación y traducción de un texto dramático del subgénero absurdo busca plantear una nueva visión con respecto a los procedimientos que se deben seguir para la traducción del género de textos dramáticos y va más allá al analizar el subgénero que se convierte en un reto mayor, ya que este tipo de texto escrito en la lengua original representa un nivel más difícil de comprensión por parte del espectador. La metodología no se limita a ejemplificar las consideraciones teóricas expuestas en la bibliografía consultada; más bien incorpora el pensamiento del autor en cuanto a sus intenciones, las opiniones de traductores de textos dramáticos que consideran lo que ocurre cuando el trabajo de traducción de estos textos se vuelve comercial y otros aspectos.

Se recopila en este estudio la experiencia como actor y traductor a lo largo de este proceso de traducción y resalta el valor de las herramientas traductológicas utilizadas durante dicho proceso. Busca con ello, hacer un aporte a la traductología en Costa Rica al traer a la luz un campo al cuál no se ha dado suficiente estudio y discusión como es la traducción de textos dramáticos enfocado al subgénero del absurdo. La posición tan especial de este investigador que aparte de ser actor y traductor también tuvo la oportunidad de actuar como uno de los personajes de la obra *Seascape* ofrece una perspectiva interesante desde su experiencia como contribución para crear teoría sobre traducción del género dramático y con ello lograr traducciones que impacten directamente la producción teatral en Latinoamérica si se tratara de traducciones del inglés al español, pero también ayudaría a proyectar la dramaturgia local costarricense o la latinoamericana a nuevos públicos y lectores en la cultura anglosajona.

Capítulo I

De los textos literarios hacia los textos dramáticos y el teatro

*“Igual que en un escenario,
finges tu dolor barato,
tu drama no es necesario,
ya conozco ese teatro.”*

*Teatro,
lo tuyo es puro teatro,
falsedad bien ensayada,
estudiado simulacro.”*

*Compositor: Tite Curet Alonso
Voz: La Lupe*

Los textos literarios evocan emociones, sentimientos íntimos, pensamientos, estados de ánimo, y vivencias y en algunas de sus formas, como la canción se pueden transformar en poemas admirativos o denunciadores. Este capítulo pretende hacer un recorrido cual si un navío que viaja en el inmenso mar de la literatura en dirección a un pequeño continente al que no viajan muchos pero los que lo hacen experimentan grandes satisfacciones. Cuando una obra literaria se crea, forma parte del universo y su mensaje podrá llegar a muchos lugares mediante la traducción, por lo tanto ese recorrido que se emprenderá aquí corresponde al desglose del marco teórico que sostiene las decisiones traductológicas que se fueron tomando durante el viaje de los textos literarios hacia los textos dramáticos y al teatro; proceso que se siguió al traducir la obra de teatro del absurdo: *Seascape*. Para cubrir los principales aspectos que incidieron en el análisis, el marco teórico está organizado iniciando desde una óptica más general que comprende la traducción literaria, donde está inmersa la traducción de textos dramáticos, hasta llegar a la definición y caracterización del subgénero del absurdo y la comparación de éste subgénero con el teatro en general. Después de dilucidar el panorama de la traducción de textos dramáticos, el investigador profundizará en las características de un traductor interesado en este género, los problemas de traducción enfrentados durante el proceso y las implicaciones de las decisiones traductológicas para que la audiencia del TM

reciba el mensaje del TO tal y como fue concebida por el dramaturgo, adicionado a aspectos sobre dirección teatral y sus implicaciones. Lo anterior tiene el fin de *determinar las particularidades del teatro del absurdo para una adecuada categorización dentro del ámbito de textos dramáticos y su consecuente traducción*, uno de los objetivos específicos de este proyecto.

Sabemos que sin duda la interpretación se practica desde antes que la escritura, y la traducción surgió después de la aparición de la literatura escrita. Existen traducciones que datan de dos mil años antes de Cristo a idiomas de la época. En Occidente la historia de la traducción va ligada a la traducción de textos bíblicos, lo que posiblemente dio inicio a otros tipos de textos literarios. Si nos adentramos específicamente a la traducción de textos dramáticos, vemos cómo resultan ser unos de los primeros textos que los griegos tradujeron al latín.

La poca literatura sobre traducción de obras teatrales parece coincidir en dos aspectos: la problemática misma del texto teatral y la carencia de material teórico y práctico sobre el tema. Recientemente, en su libro *Translation Studies*, Susan Bassnett apunta que

Within literary translation the work to be done is glaringly obvious. There is a need for a comprehensive study of theatre translation with a view to establishing a theory, and there is a need for much more serious attention to be given to the specific problems of prose translation (134).

Bassnett, cuyas investigaciones han aportado mucho a los estudios de traducción a nivel mundial, nos presenta ese panorama en el 2002, cosa que es bastante preocupante ya que han pasado varias décadas desde que se empezó a tomar en cuenta los textos dramáticos dentro de los estudios de traducción y los problemas específicos de la traducción de prosa se han discutido por muchos años pero aparentemente la traducción literaria tiene todavía bastantes asuntos pendientes. Sobre este tema, en una entrevista titulada “Theorizing Translation with Susan Bassnett”, Nazry Bahrawi comentó que para los que desconocen la traducción a fondo podría parecer como un acto técnico, a lo que Bassnett responde que “yes, translation is a skill

and the translation of many text types can be taught and indeed is taught and carried out effectively. But when we come to the translation of literary texts this is not a skill. Here translation is effectively rewriting” (Bassnett en Bahrawi, 2011). Esta percepción, aunque no es nueva, definitivamente es revolucionaria y abre un debate que incluye a autor, traductor y lector de textos literarios. El autor probablemente se preocupe de que su trabajo, el cual considera arte, cambie tanto que ya no sería reconocido como suyo. El traductor sube de categoría al ganar visibilidad y también tiene nuevas responsabilidades pues debe mantener un balance entre el original y su producción. Al lector, se le toma en cuenta cuando se piensa en su cultura y se contextualiza el texto a la realidad en que vive. En esta misma entrevista se aclara que “My view is that the primary duty of the translator is to create a text in the target language that can be appreciated by readers and at the same time demonstrates respect for the source” (Bassnett en Bahrawi, 2011).

Con esto en mente, pasemos a ver ¿qué sucede en el caso de los textos dramáticos? En el mundo académico se considera que la traducción de obras dramáticas es uno de los “oficios teatrales” que demandan más precisión, paciencia y dedicación pues este tipo de texto consta de varias capas que se deben ir analizando para poder entenderlo en el TO y luego traducirlo a un TM. En su recopilación sobre estudios de traducción *A Companion to Translation Studies*, Piotr Kuhlczak y Karin Littau incluyen una ponencia de Mary Snell-Hornby sobre “Traducción de Teatro y Ópera” en la cual ella apunta que: “Up until the 1980s the theatre was a neglected field in translation studies. In the world of academe the stage play was traditionally viewed as a work of literature, and in translating the dramatic text the same scholarly criteria (such as equivalence or faithfulness) were applied as to other types of literary translation” (109). La situación descrita por Snell-Hornby nos indica que por mucho tiempo los textos dramáticos se veían como otro tipo de textos literarios pero las grandes diferencias que los separaban no eran suficientes como para considerar que podrían necesitar otro tipo de acercamiento al ser

traducidos. Lo más irónico es que, veinte años después, todavía Bassnett considere que hace falta un estudio integral de los esfuerzos de traducción para establecer una teoría.

Aparte de ser tratados como otros textos literarios, cuando los textos dramáticos se comenzaron a estudiar, sólo se hizo desde el aspecto de la representación:

“Algunos autores como Lefevere, Pavis, Aaltonen, Züber-Skerrit, o Zatlin, han expresado su preocupación ante la poca o escasa atención que se ha dedicado a la traducción teatral, y han enfatizado que la poca literatura existente se centra exclusivamente en la problemática de la traducción del texto dramático para la representación, cosa que supone nuevos problemas para el traductor, como la relevancia de los aspectos culturales, las expectativas socioculturales, la inmediatez del texto, o la consideración del texto como parte de la representación.”

(Candel-Mora y Currás-Móstoles, 38)

Por su parte, Brown desmenuza el texto desde el punto de vista de un dramaturgo y menciona: “This is what since Stanislavsky has been known as the sub-text, which, as Harold Pinter put it, is 'the language where, under what is said, another thing is being said' (18). Pero refiriéndose más al TO, Hatim y Mason consideran que “Where a source text departs from what is expected or ordinary and opts for unexpected or unusual expression, it is the linguistic, cultural and rhetorical significance of the departure which becomes the translator’s focus” (12). Luego también comentan acerca del registro, que el traductor debe tomar en cuenta de manera especial cuando piensa en el TM y el público que recibirá la obra: “Register consequently carries all kinds of intended meanings and thus functions as the repository of signs, whose range of semantic as well as rhetorical values is intuitively recognized by all textually competent speakers of a language” (100). Otro aspecto a tomar en cuenta para la traducción, según Sándor, Higgins y Haywood es el de marcar el género en el TM, lo que ellos consideran influencia el proceso de traducción en la dirección del TM. Para ilustrarlo utilizan un monólogo de la obra de Alfonso Sastre, *Escuadra hacia la muerte*, donde un Cabo habla fuerte a un grupo de soldados que han sido enviados a esta misión como castigo y casi es un hecho que morirán.

This text is clearly intended for oral delivery in the social register of the stereotypical “drill sergeant” and in a bullying, contemptuous tonal register. Sastre’s text is not, of course, a transcript – that is, it does not represent and record a pre-existing oral text. Nevertheless, Sastre has included enough features drawn from an appropriate genre of oral address to

act as genre-marking cues. Whatever other components there are in the genre to which this monologue belongs (theatre, military setting, social and political critique), an essential feature is use of a genre of oral address. In the following TT, there is no allowance made for these genre-marking features of the ST; this translation strategy yields a poor text for stage performance (143).

Por otro lado, cuando hablamos ya no de registro, sino de una cultura diferente tenemos que considerar otros aspectos. Hatim y Mason van más allá y acuñan dos términos *domesticating* y *foreignizing* en referencia a la traducción de un texto con fuerte contenido cultural:

Distinguishing between “domesticating” and “foreignizing” translation... the predominant trend towards domestication in Anglo-American translating over the last three centuries has had a normalizing and neutralizing effect, depriving source text producers of their voice and re-expressing foreign cultural values in terms of what is familiar (and therefore unchallenging) to the dominant culture (Hatim y Mason, 145).

En el caso de un texto dramático esta visión parece un tanto drástica o extrema: “Whether this domestication of foreign (i.e. source text) values is a conscious process or an unwitting one hardly matters: the effect is the same, namely to assimilate to a dominant – or even ‘hegemonic’- culture all that is foreign to it” (Hatim y Mason, 145). Pero, en realidad, es importante para el traductor tener claro cuál es el alcance de la cultura dominante de modo que se pueda hacer una adaptación que considere estos elementos: “If a domesticating strategy is adopted in the case of translating from a culturally dominant source language to a minority-status target language, it may help to protect the latter against a prevailing tendency for it to absorb and thus be undermined by source language textual practice” (Hatim y Mason, 146). Pero Sándor, Higgins y Haywood, además de considerar las culturas y si una es más dominante que la otra, toman en cuenta lo que está escrito en el papel contra lo que se dirá oralmente en el escenario y nos hacen pensar en aspectos importantes que se deben considerar cuando el texto se transforme en acción escénica en la cultura receptora:

Compare this TT with one that, in strategic approach, resembles the ST in being a script-that is, a written text designed for oral performance. In detail, this TT makes plausible

use of communicative translation, clichés, illocutionary particles, contracted forms and vulgarisms, all as genre-marking features (143).

Se establece así que la comunicación en una traducción, para un texto dramático, debe llevar inmersa la cultura en la que será representada, de tal forma que cuando el mensaje se reciba en esa cultura no se sienta foráneo, aunque se trate de algo que sucede en otra cultura: “Communicative translation is a form of cultural transposition. It is usually a crucial factor in genre-marking a TT” (143).

Cuando consideramos que el acto escénico debe ser una transposición cultural estamos también suponiendo que no sólo la oralidad debe ser fluida y representativa de la cultura receptora, sino también que hay otros aspectos del movimiento del actor que son importantes para que el mensaje sea natural y no confuso. Sobre esta comunicación no verbal Poyatos menciona que:

The basic paralinguistic features concern vocal elements such as intonation, pitch, rhythm, tempo, resonance, loudness and voice timbre leading to expressions of emotion such as shouting, sighing or laughter. Kinesic features are related to body movements, postures and gestures and include smiling, winking, shrugging or waving (137).

Snell-Hornby apoya esto y expresa que “the performability of the verbal text depends on its capacity for generating non-verbal action and effects within its scope of interpretation as a system of theatrical signs” (187).

Durante la década de 1970, cuando todavía los textos dramáticos no eran objeto de los estudios de traducción, solo unos cuantos investigadores dentro del campo académico y unos pocos traductores se atrevían a enfrentar este reto. El debate, nuevamente, se centraba en si el texto debería ser “representable” o si debía ser fiel al original, y Snell-Hornby menciona que: “Theatre practitioners also objected that translated theatre texts often had to be changed during rehearsals to make them suitable for a stage performance” (101). Ya se dilucidaba el inicio de los estudios de traducción, aunque todavía considerando el texto dramático como solo un texto literario, pero para ese tiempo ya Susan Bassnett describía una obra como: “much more than a

literary text, it is a combination of language and gesture brought together in a harmonious frame of timing” (161).

A principios del decenio de 1980 se inició la corrección del déficit existente en los estudios de traducción sobre los textos dramáticos. Se comienza describiendo las características específicas que tiene este tipo de texto y qué lo hace tan diferente de los otros textos literarios. Sobre este aspecto Snell-Hornby menciona que:

Unlike the case of the novel, short story or lyric poem, in multimedial texts the verbal text is only one part of a larger and complex whole – and this poses particular problems for translation. Examples of multimedial texts in this definition are film scripts, radio plays, opera libretti and drama texts. The latter two share the characteristic that they are written specifically for live performance on the stage, and they have been compared with a musical score which only realises its full potential in the theatrical performance (103).

En estos años se aplicó de manera sistemática la semiótica, el estudio de los signos, para la discusión sobre la teoría del drama. El concepto del signo realmente es excelente para explicar lo que sucede en el teatro, particularmente para explicar la teoría de Charles S. Peirce, en que se dice que un signo puede ser un ícono, un objeto o un símbolo pues como lo expresa Górlée, cuando se le cita en *Nonverbal Communication and Translation*, editado por Fernando Poyatos:

A sign can refer to an Object by virtue of an inherent similarity ('likeness') between them (icon), by virtue of an existential contextual connection of spatiotemporal (physical) contiguity between sign and object (index), or by virtue of a general law or cultural convention that permits sign and object to be interpreted as connected (symbol) (189).

El sistema de signos que pertenece al mundo del teatro presenta una gran variedad de estos tres tipos, y la diferenciación entre ellos es esencial para la interpretación del espectador, de lo que ve y oye en el escenario. Un signo icónico (como un traje de época) se podría tomar como eso, y se puede interpretar completamente mientras el espectador se pueda situar en el contexto. Un objeto es interpretable siempre y cuando el espectador pueda entender el punto de conexión (por ejemplo un avión se podría interpretar como un pájaro enorme). Un signo simbólico solo será entendido por un espectador si está familiarizado con el significado en la

cultura que lo recibe (por ejemplo el color negro para el luto en las culturas occidentales). La experiencia teatral varía según la experiencia previa y el conocimiento del espectador y por consiguiente con su habilidad para interpretar y ordenar las percepciones sensoriales que la puesta en escena evoque. El problema de la traducción de teatro es que la interpretación de los signos podría variar radicalmente entre culturas (particularmente con signos simbólicos: el color blanco es el color de luto en culturas asiáticas), y por supuesto, mucho también depende de los estilos de actuación y el tipo de montaje que se acostumbra en el país o la comunidad. Todas estas observaciones se refieren a los signos no verbales. Lo que es importante para el lenguaje verbal, y por consiguiente de gran relevancia para la traducción, es el conocimiento que el signo lingüístico es esencialmente arbitrario y simbólico. En otras palabras, será interpretable solo si el receptor (o espectador) está familiarizado con su posición o significado dentro del sistema lingüístico y la cultura concernientes.

La representabilidad de un texto dramático está directamente relacionado con las posibilidades que ofrece de generar elementos vocales, gestos, movimientos dentro del marco de su representatividad como un sistema de signos teatrales. Un ejemplo excelente de un texto dramático representable, con potencial proxémico, kinésico y paralingüístico es el famoso monólogo de Macbeth antes de la muerte de Duncan: 'Is this a dagger which I see before me?' Lo que se crea por el texto es un tipo de ilusión óptica. Las palabras juegan una gran parte aquí, pero no solo las palabras: "The invisible dagger is necessarily created also by his body, gesture, and above all by his eyes, which focus on a point in space whose emptiness becomes, in a sense, visible to the audience" (Brooke, en Poyatos 191).

El enfoque de los ojos en un punto en el espacio es la consecuencia natural de varios elementos verbales en el texto — incluida la frase reiterativa 'I see (*thee*)'. También es una consecuencia de la personificación del objeto durante todo el parlamento, donde su presencia se establece en un pequeño diálogo como un tipo de compañero con quien el actor mantiene naturalmente contacto visual. En este caso el efecto dramático surge de la interacción de la

palabra, gesto y movimiento requerido para crear la visión de la daga. Este tipo de interacción casi siempre sucede en el escenario con un diálogo entre dos o más personajes. En ocasiones, el método usado por el dramaturgo es increíblemente simple: malentendidos que surgen de bromas, ironía, convenciones sociales distintas, etc.

Como vemos, la traducción de textos dramáticos, al igual que la traducción de poesía, requiere de un tratamiento distinto del de otros textos literarios. Ya en 1995 durante el I Congreso de la Sociedad Europea para los estudios de traducción, Sirkku Aaltonen menciona que: "It has for long been clear that the linguistic system alone cannot sufficiently explain what goes on in drama translation, but it has been far from clear what factors ought to be included in the study" (90). Aplicando un acercamiento funcional, Aaltonen usa un método para la traducción dramática en el cual se incluyen las relaciones entre el texto fuente, el traductor y la traducción y se considera si el polisistema receptivo percibe al traductor como un mediador o creador. Al respecto de esto, Aaltonen cita a Itamar Even-Zohar quien ahonda un poco más sobre el rol del traductor:

The translator's role in the theatrical system as creator or mediator is related to the centrality or peripherality of translated drama in the receiving theatrical polysystem. When translated drama occupies a central position in the domestic theatrical system – for example when the system is still very young and enough domestic material is not yet available – the distinction between a source text and its translation is not considered as important as when translated drama is peripheral to the system (91).

Vemos entonces que no solo se debe considerar el texto en sí sino también el desarrollo que cada país haya tenido en cuanto a la traducción dramaturgica pues esto podría afectar muchísimo el resultado final que percibirá el espectador meta. Aaltonen cuenta que lo que Even-Zohar describe fue el caso ocurrido en Finlandia en el siglo XIX, cuando las obras extranjeras fueron canibalizadas por el polisistema finlandés por medio de aculturación. Aclara que las traducciones se hacían tomando prestado y casi siempre solo la idea central del texto fuente y una nueva obra se tejía de esta.

Asimismo, menciona que en el caso de Finlandia, clasifican a los traductores de textos dramáticos en dos grupos:

“The first category of translators are those whose only connection with the stage is the translation work. They are fairly powerless and their relationship to the dramatic text is comparable to that of an actor. The text sets the parameters of the work, and both the translator and the actor must bow to the text. Their role is seen as that of mediators rather than of creators. The second category are translators who work within the theatre, such as dramaturges or directors. They exercise more power and retain this power when they work as translators. As translators they are closer to being creators than mediators. They can, if they so wish, make adjustments or interpret the text according to need” (92).

De manera similar que Aaltonen piensa Raquel Merino, quien también considera que existen dos tipos de traductores en el campo de la traducción teatral, pero en vez de calificarlos por su forma de enfrentar las traducciones, los separa por dar más peso al texto escrito o al texto representado:

“...aquellos que provenientes de otros campos de estudio, como la filología, la literatura comparada o la lingüística se ocupan de la traducción (en sentido global y específico) de obras dramáticas y por lo tanto, de una parcela de los estudios de traducción; y por otro lado, los profesionales del campo dramático (actores, directores, técnicos, dramaturgos, traductores dramáticos, etc.) que reflexionan sobre su quehacer dentro del teatro, si bien a estos últimos les reprocha que ignoren las aportaciones de la semiología del teatro, y que se centren en la representación y los aspectos no-verbales de la misma en detrimento del texto literario.”

(Candel-Mora y Currás-Móstoles, 38)

Nótese que ambas teóricas, Aaltonen y Merino, creen que la labor traductológica la pueden llevar a cabo diferentes tipos de traductores sin necesidad de tener una conexión directa con el teatro o los textos dramáticos. Pero, lo que parece estar siempre de trasfondo es el debate de si se traduce para que el texto se lea, o si se hace para que sea representado.

En España, la presencia del teatro traducido sigue siendo mayor que el de producción original. Raquel Merino afirma que “no se puede comprender la historia del teatro en España sin la presencia constante y significativa de obras extranjeras, la mayoría de las cuales están escritas originalmente en inglés” (38). Mientras tanto, Julio Cesar Santoyo hablando sobre la traducción de teatro en España menciona “lo que sí sorprende considerablemente es que tal

abundancia de teatro traducido a lo largo de casi trescientos años no haya generado paralelamente un corpus abundante de reflexión teórico-crítica” (14).

Por su parte, Ortrun Züber-Skerritt en su obra *Page to Stage*, agrega también sobre este tema que:

Link was the first to have undertaken a systematization of the interdependence of translation, adaptation and interpretation of dramatic texts in order to demonstrate the complexity of drama and theatre, and the necessity for co-operation between playwright, translator, dramatic advisor, producer and scholar (9).

Este acto es un paso gigantesco hacia una teoría de la traducción de textos dramáticos pues nos presenta una realidad desconocida por muchos traductores que tal vez vean este tipo de textos como otro texto literario y no entiendan la necesidad de esta cooperación entre las partes involucradas en el acto teatral para que de forma integral, tomando en cuenta las diferentes perspectivas, se logre una traducción que cumpla con oralidad y mantenga el sentido del TO. Luego agrega Züber-Skerritt:

In addition to the role of a translation scientist who studies translations of texts (poetry, novels or short stories) a specialist in drama translation, like a theatre critic, has to consider the final production of the play on the stage and the authenticity of the play and its effectiveness on the audience. The disadvantage for a drama translation critic is that a theatre performance is transitory and is subject to changes according to audience, reaction, acting performance, physical environment, etc. Whereas the translated and published drama text remains irrevocable and permanent, each theatre performance based on this text is different and unique. Yet, according to our definition of drama translation as the transposition of the original text on to the stage of the target language and culture, Drama Translation Science must be concerned both with the translated text (as the basis for the stage production) and the individual theatrical performances (9).

Pero en la práctica, así como las traducciones en otros campos se hacen a veces sin las consideraciones de la especificidad del campo, en el teatro esto también ocurre, especialmente cuando median intereses comerciales. Extrañamente, este pensamiento ha permeado a otras esferas y vemos como Susan Bassnett, en cuyos primeros artículos consideraba la escenificación o “performability” como elemento indispensable en el texto teatral, ahora se centra más en las estructuras lingüísticas propias del texto teatral en sí, y considera que la noción de escenificación no es un requisito indispensable a la hora de traducir. La traducción de

este género ha conducido a “an accumulation of criticism that either attacks the translation as too literal and unperformable or as too free and deviant from the original” (Bassnett, 123). El mayor o menor grado de acercamiento al original es la razón que subyace tras la amplia clasificación de tipos de traducción de obras dramáticas. La mayoría de los estudiosos convergen en la dificultad de traducir una obra teatral con vistas a su representación manteniendo la literalidad del texto origen (Currás y Candel, 40).

En su ponencia, 'Translating spatial poetry: An examination of theatre texts in performance', Susan Bassnett presenta 'patterns of tempo-rhythm' and 'basic undertextual rhythms' como nuevos conceptos clave. Mientras tanto Snell-Hornby agrega que:

“the performability of a stage text as a dramatic 'score' is closely connected with the possibilities it offers for generating such vocal elements, gestures and movements within the framework of its interpretability as a system of theatrical signs. Actors are given intensive training in articulation and breathing techniques, and hence can master language that the layperson might consider 'unspeakable', but which the dramatist used deliberately to create tension or special effects” (109).

Si tornamos nuestra atención ahora al espectador de la obra, Aaltonen menciona que: “In order to understand what is going on stage, the audience needs to be able to decode, if not all, at least a sufficient minimum of the signs and sign systems within the text” (Aaltonen,135). Pero en la traducción, especialmente la del texto dramático escrito para ser representado, tenemos que tener claro que “... adjustments may be made in the translation process in relation to the general cultural conventions covering the language, manners, moral standards, rituals, tastes, ideologies, sense of humour, superstitions, religious beliefs, etc.” (Aaltonen, 135). Y también ve Aaltonen una oportunidad en la representación de la obra en diferentes culturas pues considera que es adaptable: “The great advantage of stage drama lies in the fact that each translation and performance can take the particular cultural, social, historical and geographical situation of its audience into account and adapt the play to these changing circumstances.” (Aaltonen, 112). A este respecto, Hatim y Mason mencionan que al tener en cuenta al espectador también hay que tener un diseño especial:

The clarity...is improved above all by the explication of certain notions such as the location of windows – a decision which will hinge on the translator's perception of the consumers of the target text, an important factor in translating which we shall refer to as audience design (6).

Y agregan que al representarse en el TM se perderán algunos elementos del TO:

The shift in mode from speech to writing. This has the result that certain features of speech (non-standard dialect, emphatic devices such as intonation, code-switching and style-shifting, turn-taking) will not automatically be represented in the written form of the target text (78).

Ya Snell-Hornby también había mencionado que una de las principales características diferenciadoras de los textos dramáticos es que “the stage text as such consists of two clearly separate components: the stage directions on the one hand and the spoken dialogue on the other” (107), característica que nos hace pensar que ambos componentes existen en función del espectador. Por otro lado, Haywood, Thompson y Hervey también ofrecen su perspectiva de los textos dramáticos: “Such texts are characterized by the necessary role of an actor or actors in their performance, and by the fact that their effectiveness depends on a dramatic illusion entered into by both actors and audience” (50), y definen el proceso en el que consideran que se debería llevar a cabo la traducción: “...the translator starts with a written script, transfers to considerations of how the ST might be performed orally and then composes a TT which is a script suitable for eventual oral performance: this is the usual process by which *plays* are translated” (145).

Zatlin, por su parte, considera que: “When stage directors or theatrical translators wish to make significant changes to a play by a living author, it behooves them to consult the playwright” (190) y tiene una visión muy particular sobre los textos dramáticos:

Small casts are common in stage plays and unusual in cinema. The small-cast play has the advantage of a less expensive payroll, of being appropriate for little theatres and experimental spaces, and of being easier to take on tour. But if the small cast is retained in a film version, the resulting movie runs a strong risk of looking like canned theatre. Theatre in performance has always been responsive to the context of the audience (188).

Pero su opinión sobre el público meta es bastante singular: "Informing early theoretical debates about adaptation of theatre are the assumptions that the adaptation will be aimed at popular audiences and that the play is conventionally realistic, with a representational set and the careful, linear structure of the well-made play" (158). Como también lo es el objetivo final que tienen los textos dramáticos de acuerdo a Zatlín:

Performability has always been the prime aim of every play I've translated. Then I assume that if it's performed (or performable) it's publishable. I think the old performable vs. publishable has its roots in some 19th century practices. That is, certain academic specialists translated and published various classical works (Corneille, Racine, Calderón, Lope, etc.) and the published versions were seldom if ever performed. Today it seems rather meaningless. Only the rare academic isolationist would ever think of translating a play solely to put it in a book. (Or so I think.) In all, it doesn't seem a very meaningful kind of debate in the 21st century (23).

Snell-Hornby también considera que el texto escrito se debe adaptar para ser representado y considera que una de las características principales de los textos dramáticos es su representabilidad: "Theatre practitioners also objected that translated theatre texts often had to be changed during rehearsals to make them suitable for a stage performance" (115).

Aparte de considerar los aspectos culturales, en un texto dramático perteneciente a un subgénero como el *teatro del absurdo* se debe tomar en cuenta que los diálogos y monólogos probablemente serán difíciles de entender en el TO por su naturaleza filosófica y su adaptación a la cultura del TM deberá conservar muchos elementos para que el mensaje no se pierda y se entienda. Los seguidores *del absurdo* creían que el mundo estaba más allá de una explicación racional, que el universo era un caos y el hombre debía comprometerse con algo importante para hacer que su vida tuviera sentido. Bajo estas premisas se fue desarrollando el movimiento en el que sus seguidores crearon nuevas técnicas para comunicar sus ideas. A pesar de que el término absurdo nace cuando es acuñado por los existencialistas franceses, dramaturgos como Samuel Beckett y Eugène Ionesco se consideraban separados de ellos y compartían temas e innovaciones técnicas bajo el nombre de "Teatro del absurdo."

Los absurdistas no se consideraban pesimistas, sino más bien críticos de una sociedad que parecía no darse cuenta de sus propias realidades. Por eso, en muchas ocasiones, las obras de este subgénero utilizan situaciones ridículas o absurdas para poner una especie de espejo al espectador y éste en su perplejidad podría llegar a pensar que tal vez tenga algo en común con el personaje en el escenario. La mejor manera de entender de qué se trata el teatro del absurdo es analizando una de sus obras y comparándola con otras, veamos a continuación el caso de una de las más conocidas de Samuel Beckett.

La obra *Happy Days* al igual que *Seascape* presenta muchas de las características del teatro del absurdo y también se puede considerar cómica, a pesar de la situación trágica en la que se desarrolla. El personaje principal, Winnie, se muestra muy optimista a pesar de estar enterrada hasta el pecho en un montículo de tierra. Al igual que Nancy en *Seascape*, esta mujer de alrededor de cincuenta años no parece encontrar apoyo en su compañero por lo que gran parte de la obra habla incansablemente a veces quejándose pero la mayor parte del tiempo en un monólogo irónicamente positivo.

The opening section of *Happy Days* (about three pages of text, a few minutes of performance time) presents an epitome of the play: the persistent fears and consolations of Winnie. She begins with words of praise: 'Another heavenly day' and fragments of a prayer invoking Jesus Christ and the eternal world. Her first personal utterance is a call to her unseen partner, introduced as 'poor Willie'. There follow, in rapid succession, the threads of three discomforts: the tube of toothpaste is running out; her teeth are in bad condition; and Willie, her partner for life, has no zest left for anything. These three threads of distress are subtly interwoven with three threads of corresponding consolation: 'can't be helped' or 'just can't be cured'; 'no change...no pain'; and Willie's 'marvellous gift' of being able to go on sleeping 'for ever' (Kennedy, 77).

Vemos aquí algunos de los principales temas del *teatro del absurdo*. El lenguaje específico utilizado en la obra es muy importante para entender las ideas subyacentes. Otra característica de las obras de este subgénero es la de los juegos de palabras, específicamente el uso de citas algunas veces tergiversadas y otras veces utilizadas en situaciones irónicas o cómicas. Sobre este tema, James Knowlson comenta el uso de las citas en las obras de

Beckett, concentrándose en *Happy Days*, y se puede hacer un paralelo al uso que Albee da a las citas en *Seascape*.

Winnie identifies these different phrases as actual quotations by means of her characteristically reassuring "What are those wonderful/exquisite lines" in only four of the fifteen quotations that are now commonly noted. The other eleven arise far more naturally and could pass almost unnoticed in the context, except by the scholar, probably forewarned and hence on the lookout for such allusions (19).

Esta característica del absurdo que existe en el texto dramático y luego se traslada al teatro, también nos hace reflexionar sobre el debate acerca de la función del texto. En un texto dramático escrito para ser leído, el receptor (lector) podrá identificar estas citas y posiblemente hasta llegar a asociarlas con las verdaderas citas. Por otro lado, el espectador en el teatro probablemente escuche las citas como parte del parlamento del actor y no perciba y mucho menos asocie la cita.

Si comparamos *Seascape* con otras obras del *teatro del absurdo* podemos notar la presencia de varias de esas mismas características a pesar de que el mismo Albee la considera hasta ese momento bastante diferente de las otras obras que ya había escrito. En una entrevista publicada en el *New York Times*, que le hizo Mel Gussow a Albee, en el mismo año en que se estrenó *Seascape*, el dramaturgo nos habla un poco de la evolución en su carrera y cómo veía esta obra contra las que había publicado previamente:

Seascape is still very much a play of the imagination. I guess it's the most difficult I've written. Since the two people in the play are experiencing things that people have not experienced before, I didn't have any guide lines. With the other two characters, it was a problem getting their tone exactly right. You had to be able to relate to them, but they have to react, think and experience things differently. Their reactions are instinctual rather than emotional (Albee, en Gussow, 1975).

Things evolve or devolve. Everything is always undergoing mutation in order to survive. It's the survival of the most adaptable. Whether or not it's for the better, I don't know, but it's certainly more interesting. The play deals with a number of matters that concern me in all the plays: people closing down, how people get along with one another, how they make a marriage. One crucial question was language. If they were going to speak English it had to be grammatically correct and without much accent. They shouldn't speak pigeon English or ... lizard English (Albee, en Gussow, 1975).

Cuando *Seascape* abrió en New York en 1975, Albee además de ser el autor también fue el director. Por esta doble función, se involucró más que nunca en la producción (aunque por muchos años ha sido co-productor) y sobre esto menciona "As director, I had a very good relationship with the writer who was understanding of my needs. At the same time the author feels that I as director served him well. I tried to keep a decent rapport."

Pero esa opinión probablemente no sea compartida por otros directores de teatro, actores y principalmente los críticos de teatro, quienes posiblemente tengan un concepto de Albee como demasiado meticuloso y apegado al texto, palabra por palabra. En un artículo llamado "Who's Afraid of Edward Albee?", en la revista *More Intelligent Life*, la reportera Laura Parker menciona:

During his early years Albee was greatly inspired by Samuel Beckett, whom he continues to revere. Albee's affinity for Beckett goes beyond their similarly dark preoccupations with the human condition. Beckett also took a hardline view of adaptations of his works. He was notoriously meticulous in his stage directions, supervising rehearsals of his plays whenever he could. He would often sideline directors to tell actors their intonations were wrong, or they were not moving the way they should, or the lights were too bright, or not bright enough. He even tried to close down one or two productions when he felt his work was being misrepresented (Parker, sin página).

Por otro lado también se refiere a la aparente sobre protección que da Albee a sus textos y sus obras, con gran preocupación si fuesen dirigidas por alguien más, ya que se corre el riesgo de no tener la visión que él tiene y podrían caer en situaciones que él no creó:

According to Albee, the problem is that the world of theatre has changed in ways he disapproves of. He is especially irked by the increasing importance of a director's vision, which is now understood to be just as valuable as what is being directed. In interviews and public speeches, Albee has been vocal about his distaste for those who neglect his strict stage directions. In his eyes, directors who foist their own vision on a production are nothing but "interpretive types that think they know our work better than we do" (Parker, sin página).

Esta manera de pensar tiene gran impacto si sus obras van a ser traducidas porque él esperaría que las traducciones del inglés a otros idiomas fueran casi literales y que no hubiera ningún tipo de adaptación cultural para que el humor, ironía, etc., se entiendan:

The problem is not only that Albee is selective with his dismay, but that his views are so dazzlingly out of date. Theatre is an ever-growing, ever-changing medium. No progress could ever be made if everyone stuck to the rules. To interpret a work from a single point of view (that of the person who created it) is to impose an unreasonable limit on that work. Meaning doesn't lie with the creator, but with each reader, each observer. In theatre the roles of directors and actors are increasingly important, not just for the growth of theatre but for fresh takes on old works. Albee's wishes for ceaseless loyalty are not only difficult to implement (how can a theatre company know exactly what was intended?), but disrespectful to those directors and actors who are driving innovation in theatre (Parker, sin página).

Precisamente sobre el tema de las traducciones que se han hecho sobre obras de Albee, Ellie Robins nos cuenta en su artículo "Edward Albee: How to piss off a translator", un evento que sucedió con un importante traductor catalán que había traducido a escritores tan reconocidos como Salman Rushdie, Henry James, H.G. Wells, Noah Gordon, y dramaturgos como Harold Pinter, Tennessee Williams, David Mamet entre otros:

Edward Albee's Catalan translator Joan Sellent has published a revealing open letter to the playwright. On Sellent's completion of the translation of *A Delicate Balance*, it seems that Albee's agent sent the translator a five-column grid, which was to be filled in with "any deviation from the exact English words and the explanation why this couldn't be directly translated into Spanish, and why the words that were chosen were used." Never mind that Sellent was in fact translating into Catalan, and not Spanish: this is a mind-bogglingly pointless and weird request. How can Albee, a man who has made his living from words, have failed to understand that languages do not translate directly? The clumsiness of the language used — 'any deviation from the exact English words' — reveals a basic misunderstanding of the task of translation, as Sellent points out: As for the first part of the above statement — "any deviation from the exact English words" — I can assure you that, with the exception of the characters' names and the odd place name or cultural reference, the rest of my translation is an absolute deviation from the exact English words, simply because it is written in another language (Robbins, 2012).

Este evento sucedió en junio del 2012; y realmente es increíble que algo así suceda todavía, pero nos hace reflexionar sobre uno de los mayores retos para el traductor y la traductología: lograr un entendimiento de nuestra labor de manera que se erradique la noción de sustituir palabras de una lengua a otra y que no cualquier persona con conocimiento de dos idiomas puede traducir. Pero volviendo a la traducción de textos dramáticos, durante nuestro recorrido hemos visto que, aunque lentamente, sí se ha avanzado en los estudios de traducción al menos desde los ochentas cuando se empezó a caracterizarlos. Definitivamente falta un

largo trecho sobre el cual hablaremos en las conclusiones. Llegamos así al final de esta parte de nuestro viaje “De los textos literarios hacia los textos dramáticos y el teatro.”

Capítulo II

Seascape: El tratamiento traductológico desde la visión de Albee

El objetivo de este capítulo consiste en *analizar las estrategias de traducción que se usan en el campo de la dramaturgia para que el sentido, estilo y tono del teatro del absurdo se reflejen en el escenario y el público del texto meta*. Para lograr este objetivo, el traductor de textos dramáticos debe estar consciente que la traducción de este tipo de textos implica la presencia de dos TO: la versión que se prepara para ser representada y la versión para ser leída. En el caso del primer texto, el primer lector meta será un director de teatro o cine quien esperará encontrar el formato utilizado para los libretos el cual lleva el nombre del personaje centrado en la página. Por otro lado, la versión del manuscrito para su publicación lleva los nombres de los personajes alineados a la izquierda, seguidos de diálogos o líneas de texto que inician con sangría. En ambos casos, es de suma importancia la traducción de las acotaciones que hace el autor en cada línea a los personajes, ya que los actores y el director seguirán dichas instrucciones para que el texto tenga la intención, el tono, estructura, contenido y formato actoral, para reproducir el sentido que el autor dio a la obra original.

La traducción de obras de teatro conlleva una recreación de una obra de arte y va de la mano de la labor del dramaturgo. Si comparamos este tipo de traducción con otros géneros literarios, la del texto dramático, el cual fue escrito para ser representado, encontramos un elemento de “inmediatez” acerca de un mundo posible en el que el espectador es parte integral. Cuando alguien lee un libro, puede volver a releer para intentar captar el sentido; sin embargo en el teatro, lo que ocurre en el escenario es efímero y si el espectador pierde atención también es posible que pierda el hilo conductor. Por tanto, la versión escrita se distingue de su puesta en escena porque para esta última existe ya una interpretación del director. En el caso de una obra que se traduce a otro idioma, el director se enfrenta a un texto que ya ha sido objeto de adaptación por parte de un traductor. De ahí que se debe adecuar su puesta en escena a la

adecuación propia del momento y el espacio de la representación teatral, y a la adecuación del tiempo y espacio de la traducción.

Seascape es una obra escrita por el dramaturgo estadounidense Edward Albee. La primera producción fue dirigida por el mismo Albee y ocurrió el 26 de enero de 1975 en Broadway. La obra tenía originalmente tres actos y así se presentó en Europa pero al llegar a Broadway se cortó el segundo acto. Albee recibió su segundo premio Pulitzer por drama con esta obra, pero no fue hasta el año 2005 que *Seascape* volvió a representarse.

El tema de la comunicación en las relaciones interpersonales es recurrente en las obras de Edward Albee y *Seascape* no es la excepción, pero en este caso, se desarrolla el tema entre dos parejas bastante especiales. Otras dos obras de Albee: *Who's Afraid of Virginia Wolf?* y *A Delicate Balance*, también trataban este tema. *Seascape* se diferencia de estas dos en varias cosas ya que no es estrictamente un drama sino que mezcla también partes cómicas y fantásticas.

Existe un debate crítico sobre qué género de obra realmente es *Seascape*. Algunos la consideran una comedia, mientras que otros la ven como absurdista, satírica o alegórica; la mayoría están de acuerdo en que existe un elemento de fantasía. Nancy y Charlie son humanos y actúan como tales mientras que Leslie y Sarah son creaciones fantásticas: iguanas de tamaño humano que han abandonado su vida en el mar para vivir en la tierra. Hablan perfecto inglés y entienden algunos aspectos de la vida humana. A Charlie se le hace difícil aceptar que ellos son reales. Él quiere creer que él y Nancy los ven porque ellos sufrieron una intoxicación por alimentos o porque ya están muertos y no se habían dado cuenta. Nancy, por el contrario, asimila inmediatamente que Leslie y Sarah son reales y más bien se muestra interesada en conocerlos. Este aspecto fantástico crea un nivel interesante de tensión dramática que permite la inclusión en el diálogo de temas como el progreso, los valores y las diferencias. Albee utiliza varios símbolos para enfatizar la acción y los temas que se desarrollan en *Seascape*. Los personajes humano/iguanas Leslie y Sarah son los más obvios. Dado que estas criaturas son

antropomórficas (animales con cualidades humanas), Albee los usa para ilustrar sus ideas de los humanos y sus relaciones. Leslie y Sarah representan muchas cosas, incluso una descripción literal de evolución y desarrollo y una relación ideal que funciona contrapuesta con la de Nancy y Charlie.

La traducción de estos símbolos es uno de los principales problemas que enfrenta el traductor ya que no solo está lidiando con una adaptación del TO a la cultura del TM, sino que también debe trasladar los símbolos de manera creíble para que los personajes humano/iguana sean asimilados por los espectadores como similares de la pareja humana y no como caricaturas. Pero al ser *Seascape* considerado parte del subgénero del absurdo, estos símbolos se tornan todavía más importantes pues en ellos basa Albee su posición hacia la comunicación, las relaciones y lo absurdo en general de la condición humana.

Un punto en el que concuerdan muchos de los especialistas en traducción es que el texto dramático debe ser traducido de manera diferente a otros textos ya que posee características muy específicas. Se mencionan modelos de investigación del texto teatral que toman en cuenta la semiótica teatral (dicción, mímica, gestos), así como modelos que analizan el idiolecto de los actores y la percepción desde el punto de vista del espectador, que percibe el lenguaje y la acción como una experiencia personal a la que se puede responder. A continuación el investigador comentará los principales tipos de decisiones traductológicas que se tomaron en cuenta durante el proceso de análisis y traducción de *Seascape*, las cuales podrían en un futuro considerarse para una eventual clasificación para la traducción de textos dramáticos. Como es costumbre en este tipo de textos, cuando un director va a analizar la obra con los actores primero se numeran los parlamentos para referirse más fácilmente a ellos. En nuestro caso, para presentar los ejemplos se coloca el TO en una columna a la izquierda y la traducción al español a la derecha. El traductor tomó decisiones sobre: elementos léxicos y simbólicos del teatro del absurdo como género; letra cursiva y su uso en el TO y TM; formas de deixis; recursos del texto dramático de Albee; traducir una cultura versus acercar el texto a la

cultura local; tratamiento de los fenómenos lingüísticos relacionados con el nivel sociocultural de los hablantes (símbolos diastráticos), domesticación versus extranjerización; y el problema de la oralidad.

Elementos léxicos y simbólicos del teatro del absurdo como género

Los elementos que hacen que la obra se considere *teatro del absurdo*, incluyen un reparto de actores en el que unos son humano/iguanas así como algunos elementos escénicos. Por ejemplo, la obra inicia con el sonido de un avión que pasa encima de Nancy y Charlie. Este sonido se repite varias veces durante la obra y cada vez que ocurre los personajes repiten el mismo parlamento, es decir, Albee crea una escena que avanza de manera continua pero vuelve recurrentemente a un punto y al punto de partida. Para hacer la traducción de las acotaciones hechas por el dramaturgo es muy importante que el traductor tenga conocimiento de las convenciones propias del teatro en la cultura meta. Por ejemplo, en el teatro en EEUU se designa “stage right” o “stage left” desde la perspectiva del actor, pero en algunos casos en el teatro español se designa desde la perspectiva del espectador. Por otro lado, ya que el dramaturgo utiliza estos parlamentos como un símbolo que se repite varias veces dentro de la obra, el traductor debe tomar en cuenta que la traducción no sólo tiene que sonar muy familiar en la cultura meta sino que tiene que tener un ritmo y tono apropiados. A continuación vemos la primera escena de la obra en el Acto I, desde el momento en que el público que está en el teatro tiene la primera impresión visual de la ubicación donde ocurrirá la acción. Nótese en la acotación el uso de parte del dramaturgo de la dirección en que viaja el sonido del avión, siguiendo las convenciones del teatro estadounidense en que se usa la perspectiva del actor, *from R. to stage L.*, que pasa a español como *de D. a I. del escenario* pero se utiliza una explicitación para dejar establecido que las direcciones de movimiento del dramaturgo serán desde la perspectiva del actor y se usarán las letras “D” e “I” para designar derecha e izquierda. Esto es obviamente de extrema importancia para la versión que será representada pues en el

momento en que se levante el telón el espectador entrará en el universo de lo que ocurre en el escenario y las acciones se irán sucediendo como en una coreografía.

The curtain rises. There is a pause and then a jet plane is heard from R. to stage L. Charlie sits up. Nancy stops painting... looks L.

1. NANCY: **Such noise they make.**
2. CHARLIE. They'll crash into the dunes **one day.** I don't know what good they do. (p. 5 in TO).

Se levanta el telón. Hay una pausa y luego se oye un avión de D. a l. del escenario (desde la perspectiva del actor). Charlie se sienta. Nancy deja de pintar... mira l.

NANCY. **¡Qué bulla que hacen!**
CHARLIE. **Un día de estos** se van a estrellar contra las dunas. **No sé para qué sirven.** (p. 10 en TM).

Este instante recurrente en la obra es una unidad que incluye el sonido del avión, el parlamento 1 y el 2 y tiene cadencia y ritmo lo cual se asemeja a un verso en un poema o un estribillo en una canción. Por lo tanto, se decide adaptar el parlamento 1: *Such noise they make*, que tiene un registro poético por uno mucho más coloquial en español usando "bulla" en vez de "ruido", para acercar más el personaje al público mientras se mantiene el ritmo. Igualmente en el parlamento 2: *one day* se adaptó a *un día de estos*, que es muy familiar para alguien latinoamericano. Finalmente, *I don't know what good they do* toma un tono más de denuncia en español al pasar a *No sé para qué sirven*.

El escenario donde ocurre la acción también es simbólico. La playa, donde mar y tierra se juntan, representa un lugar evolutivo. Según la teoría de la evolución, algunas criaturas salieron del mar para vivir en la tierra tal y como ocurre con Leslie y Sarah durante la obra y es ahí en la playa que ocurren cambios para los cuatro personajes. Otro símbolo son los aviones que pasan sobre sus cabezas. Los aviones son también un símbolo de desarrollo. Sarah los describe como una evolución mecánica de las gaviotas que le fascinan. Al mismo tiempo, Charlie se preocupa de que un día se estrellarán contra las dunas, que representa el final de la evolución y posiblemente también las dunas representen el polvo en que todos nos transformaremos. Los aviones asustan a Sarah y Leslie pero siguen volando y nunca se estrellan, y esto hace que las iguanas decidan aceptar su evolución. Parece ser que todos los

personajes en *Seascape* temen al cambio menos Nancy, pero la obra mediante ese complejo simbolismo lo respalda.

Si comparamos *Seascape* con otra obra del teatro del absurdo podemos ver que aparecen ciertos elementos que las caracteriza y que se deben tener en cuenta para la traducción. *Los días felices* (*Happy Days*, en inglés) es una obra de teatro en dos actos, escrita en *inglés* por el dramaturgo irlandés Samuel Beckett. Empezó a escribirla el 8 de octubre de 1960 y la terminó en 1961. Para noviembre de 1962, él mismo la tradujo al francés, con una pequeña variación en el título. Al estrenarse en Londres, hubo discrepancias acerca del texto y la producción y como podemos notar en el libro llamado *Samuel Beckett*, su autor Andrew Kennedy menciona algunos elementos importantes que caracterizan la obra:

The image of the half-buried woman in the mound of soil can be placed among the supreme visual metaphors of the modern theatre. *Happy Days* is probably more dependent on performance, on immediate visual impact in the theatre, than any other Beckett play. Seeing *Winnie* is to experience the savage juxtaposition of decaying body and affirmative words, from the start to the end of the play. The rhythmic power of the text, the counterpoint of words and silences, the variety of speech styles within the long monologue, can also be tested in a sound recording, while reading and re-reading is still the only way to study the subtle interweaving of themes. But mere reading requires an unusual degree of imaginative attention to recreate, on the stage of the mind, the introductory stage directions – as well as the visual and auditory ‘scoring’ throughout the text” (83-84).

La obra fue traducida por Antonia Rodríguez-Gago y estrenada por primera vez en España en 1963. Haciendo un paralelo entre las dos obras *Seascape* y *Los días felices* vemos que existen características del teatro del absurdo latentes en ambas. Ahora volviendo a *Seascape* veamos algunas en detalle para ejemplificar los retos traductológicos.

Letra cursiva y su uso en el TO y el TM

En el siguiente ejemplo, tomado del Acto II, vemos la importancia de mantener en *cursiva* lo que el dramaturgo ha resaltado en el TO, ya que la relación entre las dos parejas está apenas iniciando y Albee quiere evidenciar la prepotencia e ignorancia de los humanos ante seres desconocidos que hablan y entienden bastante pero al mismo tiempo desconocen los

animales “terrestres” más comunes para el ser humano. Nótese el primer uso de cursiva en el parlamento 6, cuando Leslie pregunta: What are *they*? Albee lo resalta con el propósito de decirle al espectador que estos seres que acaban de salir del mar hablan la misma lengua pero no conocen qué otros seres viven en la tierra. Leslie escucha a Charlie mencionar *cows and pigs and chickens* y supone que son otros seres y por eso pregunta: ¿Qué son esos? En inglés funciona preguntar “What are they?” Pero en español no funciona “¿Qué son ellos?” Ya que cambia el sentido de la pregunta y se enfatiza el “qué”. Por estas razones se traduce como: ¿Qué son esos? siguiendo a Albee en su afán de poner énfasis en la pregunta a las vacas y cerdos y gallinas de las que habla Charlie y no realmente preguntando “¿Qué?” Albee demuestra la razón por la que decide poner cursiva hasta en el parlamento 6 en *they*, cosa que no hace en el parlamento 4 cuando Leslie pregunta *What is this?* Y es que en el parlamento 3 Charlie sólo menciona una palabra descriptiva: *cannibals* pero deja saber a Charlie y al público que Leslie no sabe qué significa esa palabra porque Leslie pregunta en singular en el parlamento 4 usando *this* aunque *cannibals* esté en plural. Estos pequeños detalles, que son tan sutiles y podrían fácilmente pasar desapercibidos por el traductor son muy importantes.

3. CHARLIE. (*Somewhat on the defensive.*) It's perfectly simple: we don't eat... we're not cannibals.
4. LESLIE. What is this?
5. CHARLIE. Hm? We do eat other flesh ... you know, cows, and pigs, and chickens, and all...
6. LESLIE. What are ***they***?
7. CHARLIE. I guess you could put it down as a rule that we don't eat anything that... well, anything that ***talks***; you know, English.
8. NANCY. (*To Charlie.*) Parrots talk; some people eat parrots.
9. CHARLIE. Parrots don't ***talk***; parrots ***imitate***. Who eats parrots? (p. 30,31, TO)

CHARLIE. (*Un poco a la defensiva.*) Pues es muy simple: nosotros no comemos. . . nosotros no somos caníbales.

LESLIE. ¿Qué es eso?

CHARLIE. ¿Mmm? Nosotros si comemos otra carne. . . sabes, vacas y cerdos y gallinas, y todo. . .

LESLIE. ¿Qué son ***esos***?

CHARLIE. Supongo que podríamos decir que como regla no comemos cualquier cosa que. . . bueno, cualquier cosa que ***habla***, ¿sabes?

NANCY. (*A Charlie.*) Los loros hablan; alguna gente come loros.

CHARLIE. Los loros no ***hablan***; los loros ***imitan***. ¿Quién come loros? (p. 48, TM)

Mientras Leslie y Sarah se muestran inquisitivos ante este nuevo mundo y preguntan sobre cualquier cosa para aprender: evolucionar, Charlie y Nancy tienen miedo de estas criaturas y suponen que son salvajes y se los podrían comer. Otro de los usos que Albee da a la cursiva es la ilustración de lo irónico de este encuentro en que a veces los humanos, que supuestamente están más evolucionados, no lo demuestran y más bien la relación entre Nancy y Charlie parece ir en declive. Es importante que el traductor enfatice las mismas palabras en el TM, tomando en consideración las adaptaciones necesarias, por supuesto. En algunos casos, en inglés, lo que se encuentra en cursiva realmente tiene la función de causar un cambio de entonación en español, por consiguiente, si es imposible por asuntos de estructura lograr resaltar una palabra, se puede usar una estructura que cambie la entonación de tal forma que se mantenga lo que estaba en inglés en cursiva. Por eso en el parlamento 7 en que Charlie le dice a Leslie "...well, anything that talks, you know, English," se decide traducir: "...bueno, cualquier cosa que habla, ¿sabes?" eliminandose "English" porque para la puesta en escena en español, lo importante es que *habla*, y no el idioma, pero si conservando el énfasis como lo indica Albee usando cursiva.

Decisiones sobre formas de deixis

Otro problema que encuentra el traductor desde el inicio de la obra es qué hacer con elementos de deixis, definidos como indicadores de espacio, tiempo y persona, por ejemplo en el caso de las estaciones cuando la obra se presenta en el trópico donde no existen las cuatro estaciones sino solo la estación seca y la lluviosa. Se decide adaptar el español a uno que sea más familiar para el público meta pero se respeta el texto del dramaturgo de tal manera que el espectador sepa que la acción no ocurre en nuestras latitudes. Y es que para alguien en el trópico no tendría sentido decir que en la playa se pone frío. En el siguiente ejemplo podemos ver que el parlamento 10 inicia con *It gets cold*, pero para traducir adecuadamente *It* se debe conocer el contexto para saber a qué se refiere o se podría caer en un error.

10. CHARLIE. It gets cold.
 11. NANCY. When?
 12. CHARLIE. In the winter. In the fall even. In the spring.
 13. NANCY. (*Laughs.*) Well, I don't mean this one, literally...not all the time. I mean go from beach to beach... live by the water. Seaside nomads, that's what we'd be. (*Sitting R. of Charlie on blanket*).
 (p. 6, TO)

- CHARLIE. Se pone frío.
 NANCY. ¿Cuándo?
 CHARLIE. En el invierno. Hasta en el otoño. En la primavera.
 NANCY. (*Ríe.*) Bueno, yo no decía que ésta playa exactamente... y no permanentemente. Más bien andar de playa en playa... vivir cerca del mar. Seríamos como nómadas de las playas. (*Se sienta a D. de Charlie en la sábana*).
 (p. 11, TM)

Recursos del texto dramático de Albee

Uno de los recursos más importantes que usa Albee para plasmar su voz en *Seascape* es el uso de la cursiva para lograr el énfasis deseado en palabras específicas. Pero pareciera que al escribir el dramaturgo también toma el sombrero del director, coreógrafo y escenógrafo y por medio de otro recurso, las acotaciones, lo sella en el texto. Albee como dramaturgo es muy específico en las acotaciones que hace en muchos de los parlamentos de sus personajes. Las acotaciones, aparte de describir el espacio físico en que se desarrolla la acción, aclaran al actor el tono y estado mental en que ese personaje está en ese momento. Para que no quepa ninguna duda de la forma en que el dramaturgo concibe cada parlamento, Albee hace acotaciones en paréntesis y siempre pone un punto final antes de cerrar paréntesis. Según el *Diccionario de ortografía técnica* de Martínez de Sousa, “se escriben de cursiva las acotaciones en comedias, diálogos y obras dramáticas” (114), pero existen variantes ortográficas en lo que respecta al contenido dentro de paréntesis “aunque todos los tratadistas recomiendan utilizar mayúscula al principio de la acotación y terminarla con punto” (114). Sin embargo, en este mismo apartado del diccionario se presenta un ejemplo de Barral Editores que casualmente es de la obra de Beckett, *Esperando a Godot*, donde la acotación está en minúscula y sin punto, pero esto a los ojos de Martínez de Sousa “no parece proceder digno de imitación” (114). Por consiguiente, podemos afirmar que Albee se apega a las normas en cuanto a la forma pero parece exceder el número de acotaciones. El traductor mantiene esto fielmente para que se

tome en cuenta en la puesta en escena. A veces parece un poco excesivo el uso de adjetivos para decir una pequeña oración o frase pero Albee es muy cuidadoso en su escogencia de las palabras, y el énfasis que se debe dar a algunas. En el siguiente ejemplo, notamos que Nancy que está tratando de convencer a Charlie de quedarse a vivir en la playa, y vemos que el parlamento 14 tiene la acotación “(*Transparent.*)”, antes de su parlamento. Para el lector común el adjetivo transparente antes del parlamento, si acaso lo notare, probablemente le traería a la mente un cuerpo a través del cual pueden verse las cosas claramente. En otras palabras, no le diría mucho y hasta posiblemente lo confundiría. Un director de teatro o un actor entendería que Nancy al decirle a Charlie *No I wouldn't. Besides you have to be pushed into everything* (p. 6, TO), tiene que tener un tono y actitud que se deja vislumbrar sin necesidad de declararse; por eso se traduce (*Transparente.*) Si continuamos con el parlamento, *No I wouldn't.* se podría traducir como *No lo haría*, pero para que Nancy sea definitiva y verdaderamente *transparente*, el traductor opta por *Para nada*. Frase más acorde con la acotación, más fluida en el escenario y más cercana a nuestra cultura y tiempo. También notamos en este ejemplo cómo Albee enfatiza el adjetivo demostrativo *this*, en una ocasión específica en el parlamento 15 de Charlie. La traducción debe de respetar estos énfasis hasta donde sea posible, pero en algunas ocasiones, por la necesidad de transposiciones o adaptaciones, el traductor podría no utilizar la misma palabra pero sí lograr una entonación similar. Otros ejemplos que involucran deixis serán comentados más adelante. Al final del parlamento 15 de Charlie, Albee demuestra nuevamente lo cuidadoso que es con los movimientos de los personajes que menciona en una nueva acotación, ya no el estado mental como en el caso de Nancy, sino el movimiento físico que Charlie debe hacer al decir su parlamento y no solo se debe levantar sobre sus codos sino sobre el codo izquierdo.

14. NANCY. (*Transparent.*) No I wouldn't. Besides, you have to be pushed into everything.
15. CHARLIE. Um-hum. But I'm not going to be pushed into... into *this* – this new business. (*Up on L. elbow.*) (p. 6, TO)

- NANCY. (*Transparente.*) Para nada. Además, a ti hay que darte un empujón para todo.
- CHARLIE. Ajá. Pero no me vas a dar un empujón para... para *éste* – este nuevo asunto. (*Se levanta sobre codo l.*) (p. 12, TM)

Traducir una cultura versus acercar el texto a la cultura local

Definitivamente la acción descrita en *Seascape* forma parte de los preceptos que se utilizan en el teatro en la cultura occidental, por lo que no es necesario adecuar las reglas culturales. Sin embargo, sí encontramos situaciones de la sociedad estadounidense que podrían no entenderse o causar distracción si no se hace algún tipo de adaptación acercando el texto a la cultura local. En el siguiente ejemplo en que Charlie le dice a Nancy que ahora que se han pensionado, se han ganado su merecido descanso, Nancy contesta con un largo parlamento haciendo ver a Charlie que aunque se hayan retirado no están viejos. En el parlamento 17 en el TO, se usa la expresión *old folks*, que se podría traducir como la gente vieja, la gente mayor, o últimamente en nuestra sociedad, se les denominan adultos mayores, pero para acercarnos más al sentimiento que rige aquí, el traductor prefiere traducirlo como *viejitos*. Luego menciona *retirement farms*, que originalmente se tradujo *granjas de retiro* pero al no existir este concepto en la cultura meta, se perdería totalmente el sentido del TO. Por esa razón, en la primera instancia, donde se menciona *the farms*, se traduce como *los asilos*, y en la segunda ocasión cuando menciona *the retirement farms*, se usa *esos lugares para la gente de la tercera edad*, que sí es un concepto que la gente está comenzando a asimilar. La cultura meta, en contraposición con la del TO, todavía mantiene cerca (o en la misma casa) a los familiares mayores pero existe una tendencia a abrir hogares diurnos y también lugares especiales para recibir y cuidar a los adultos mayores por consiguiente la frase *esos lugares para la gente de la tercera edad* se considera mucho más apropiada que una traducción más literal. En otro acercamiento se había propuesto una frase como *lugares de retiro* para mantener

la frase corta y similar al primer acercamiento *granjas de retiro*, pero también resulta ambigua para el público meta ya que el término *retiro* se asocia con retiro espiritual.

16. CHARLIE. (*Sits up.*) Well, we've earned a little rest.

17. NANCY. A little rest (*Overlapping Charlie.*) (*Nods, sort of bitterly.*) We've earned a little rest. Well, why don't we act like the **old folks**, why don't we sell off, and take one bag apiece and go to California. (*Goes to R. ridge rock and sits.*) or in the desert where they have **the farms – the retirement farms**, the old folks' cities?
(p. 8, TO)

CHARLIE. (*Se sienta.*) Bueno, nos hemos ganado un pequeño descanso.

NANCY. Un pequeño descanso (*coincidiendo con Charlie.*) (*Asiente, con amargura.*) Nos hemos ganado un pequeño descanso. Bueno, ¿por qué no actuamos como **viejitos**, por qué no vendemos todo, y cada uno lleva una maleta y nos vamos a California, (*Se mueve a D. una roca en la colina y se sienta.*) o en el desierto donde tienen **los asilos – esos lugares para la gente de la tercera edad**, las ciudades de los viejitos?
(p. 14, TM)

Sobre el aspecto cultural que se observa en el ejemplo anterior, autores como Lefevere aplican a la traducción teatral el concepto de polisistema, en el cual se considera la traducción como refracción (191-197). En otras palabras, el texto teatral viene a ser una reescritura de otro texto cuyo principal objetivo es que el público de la cultura meta asimile el mensaje basado en sus propios parámetros. En el ejemplo, el traductor aplica este concepto de polisistema en dos ocasiones: cuando se menciona a los adultos mayores y cuando se menciona la situación de vida de estas personas en la cultura norteamericana contrapuesta con la cultura meta. En el parlamento 17, donde ocurren los dos eventos mencionados: *old folks* y *the farms – the retirement farms*, lejos de existir una reescritura de todo el parlamento lo que ocurre es una reescritura cultural de esas frases adecuándolas a la realidad del espectador meta. Esta situación es evidente en la traducción si tomamos *old folks* y *viejitos* donde es claro que no hay un trasvase simultáneo del significado o connotación que posiblemente Albee concibió para la cultura del TO. Asimismo, cuando se traduce *the farms – the retirement farms*, en la traducción tampoco ocurre un trasvase de las dimensiones rítmicas y auditivas ya que en español no existe el concepto del TO y se debe proceder a una explicitación usando los términos adecuados para

la cultura meta. El traductor se enfrenta así a una situación en la que la traducción no puede mantener el discurso de Albee, porque ahora se dirige a una cultura diferente que requiere un acercamiento cultural tanto en el tono propio en que se refiere la cultura meta a las personas de la tercera edad como en la realidad que impera en esta sociedad versus la del TO. Probablemente este salto entre culturas sea una de las razones por las que autores como Törnqvist desechan el concepto de fidelidad en traducción teatral al preguntarse “cómo se puede obtener una versión relativamente fiel del texto original combinando las necesidades tan dispares de ambas audiencias” (29). Sin embargo, en el caso de la traducción de *Seascape* a la cultura latinoamericana o a la costarricense propiamente, no representa un salto tan grande como sí sería una traducción al árabe o las culturas asiáticas.

Un caso interesante en este aspecto es el de Finlandia, país cuya lengua no se habla fuera de su territorio y como consecuencia tanto los textos que salen como los que entran deben ser traducidos. Según Sirkku Aaltonen, profesora en la universidad de Vaasa, “la lengua desempeña una importante función identificativa en teatro, puesto que las decisiones lingüísticas tomadas en la traducción se encuentran inmersas en un marco social, cultural e ideológico determinad.” (Candel y Currás, 42). Para ella las estrategias que se toman al traducir una obra dramática van en relación inversa con el espectro de la recepción particular de dicha obra: “cuanto más va dirigida una obra a una recepción concreta, más se alejará de lo que sería una traducción literal” (Candel y Currás, 42). Entonces, las obras de teatro que se traduzcan al finlandés deberán tomar en cuenta el marco social y la cultura propias de ese país y por consiguiente esas traducciones estarán lejos de cualquier literalidad.

Tratamiento a los símbolos diastráticos

Los símbolos diastráticos son los fenómenos lingüísticos relacionados con el nivel sociocultural de los hablantes según la Real Academia Española. En el centro de la temática de *Seascape* encontramos asuntos relacionados con la comunicación y el entendimiento entre todos los personajes. Aunque todos ellos hablen inglés, cuando cada uno trata de comunicarse

con los otros, se nota una desconexión y solo ocasionalmente, se logra una comunicación exitosa. Este tema toma diferentes formas durante la obra. En el caso de Nancy y Charlie, desde el inicio, Nancy trata de persuadir a Charlie a que se aventuren y exploren juntos pero Charlie solo quiere descansar y no hacer nada. A lo largo de la obra se crea una tensión y hostilidad que nace de la incapacidad de comunicarse y entender lo que el otro quiere y necesita. Albee los presenta como suficientemente educados como para mencionar a Ícaro o a Molière pero si notamos en el parlamento 19 del siguiente ejemplo, al mismo tiempo nos deja ver que Charlie, por ejemplo, se considera “superior” en conocimiento del de las iguanas sobre la vida marina, aunque al hablar de sus sueños de infancia dice que le hubiera gustado vivir en el mar entre *corales y helechos*, cuando en realidad quería decir *corales y algas marinas*. Para el traductor es casi natural tratar de corregir esto pero cuando uno conoce a Albee entiende que en cosas así de sutiles es que él demuestra la verdadera naturaleza de sus personajes y lo absurdo de su forma de ser. Por otro lado podemos observar en el ejemplo cómo nuevamente en el parlamento 18, se usa cursiva para recalcar “I *did* want that”, pero en esta ocasión el traductor tiene que recurrir a una explicitación para incluir el énfasis en español.

18. CHARLIE. As I remember. A regular fish, (*Nancy sits at paint box U.R.C.*) I mean fishlike – arms and legs and everything, but be able to go under, live down in ***the coral and the ferns***, come home for lunch and bed and stories, of course, but down in the green, the purple, and big enough not to be eaten if I stayed close in. Oh yes; I ***did*** want that.
(p. 10, TO)

CHARLIE. Según recuerdo, un pez común y corriente, (*Nancy se sienta en la caja de pintar al fondo, centro D.*) bueno como un pez pero – brazos y piernas y todo, pero poder bajar, vivir abajo en los ***corales y helechos***, volver a la casa para el almuerzo y la cama y los cuentos, por supuesto, pero abajo en el verde, el morado, y suficientemente grande para que no me comieran si me quedaba cerca. Ahh sí; ***definitivamente*** quería eso.
(p. 17, TM)

Uso de la domesticación de referentes geográficos y culturales

Cuando el traductor tiene sus primeros acercamientos al texto, inevitablemente nota que la acción se lleva a cabo en Estados Unidos pero Nancy y Charlie, en el primer acto mencionan también lugares en otras partes del mundo. Si se piensa en hacer una adaptación del texto para

acercarlo más a un público más local, cabría la posibilidad de llevarlo a tal punto, que las playas que se mencionan fuesen playas latinoamericanas de tal forma que el espectador sienta la familiaridad de los nombres de reconocidas playas como Acapulco, Cancún, Ipanema, pero eso transgrediría el TO y Albee definitivamente lo rechazaría. En el ejemplo que sigue Nancy está contándole a Charlie su sueño de ser nómadas y vivir de playa en playa. Para el espectador del TM algunos de los nombres pueden ser familiares y otros tal vez no tanto, pero lo importante es, que en parlamentos anteriores, se dejó claro que están en una playa y Nancy está hablando de playas, entonces se decide en este caso conservar lo extranjero haciendo las adaptaciones necesarias de *Southern California* a *el sur de California*, *the Gulf* a *el golfo* y haciendo una adaptación especial cuando menciona: *...and what's-her-name's-Martha's Vineyard* que se traduce como *y a aquella playa como-es-que-se-llama...Martha's Vineyard*. Aunque el nombre de esta famosa playa en Cape Cod es Martha's Vineyard, si quisiéramos dejarlo en inglés como nombre propio, perderíamos el juego de palabras, un elemento propio del estilo de Albee, que con pocas palabras nos está diciendo que Nancy es distraída, olvidadiza, con buen humor y muy hablantina. Por otro lado, si se traduce como *y al viñedo de-cómo-es-que-se-llama...Marta* aunque mantengamos el juego de palabras, la palabra viñedo confundiría a los espectadores pues se está hablando de playas y un viñedo no se asocia con una playa. La adaptación que se hizo mantiene lo humorístico y el juego de palabras *como-es-que-se-llama* que es bastante familiar para el público meta. El director y la actriz tendrían que asegurarse que una vez en el escenario y como parte del parlamento el nombre propio *Martha's Vineyard* no ocasione problemas de oralidad. Finalmente, se hace otra adaptación de *that beach in Rio de Janeiro, what is that?*, y ya que estábamos jugando con él *como-es-que-se-llama*, optamos continuar el juego. Vemos en el parlamento 20 como Nancy menciona las playas y hasta un juego de palabras que la caracteriza como hablantina y olvidadiza: *what's-her-name's* y cómo mediante una adaptación se logra mantener en español y más bien se utiliza nuevamente en la última parte del parlamento cuando Nancy pregunta: *what is that?* que no se puede traducir

literalmente como ¿qué es eso? Y más bien se decide agregar el *¿cómo es que se llama?*, pero en esta ocasión el traductor la incluye como una pregunta.

19. NANCY. **Southern California, and the Gulf**, and Florida...and up to Maine, and **what's-her-name's** – Martha's – Vineyard, and all those places that the fancy people go: the Riviera and that beach in Rio de Janeiro, **what is that?**

20. CHARLIE. Copacabana.
(p. 6, TO)

NANCY. **El sur de California, y el golfo**, y Florida... y arriba hasta Maine, y al viñedo **de-como-es-que-se-llama...** Marta, y a todos esos lugares a los que va la gente rica: la Riviera y esa playa en Rio de Janeiro, **¿cómo es que se llama?**

CHARLIE. Copacabana.
(p. 12, TM)

Problema de la oralidad: una versión para el teatro que pueda fluir de la boca de los actores

Nancy es una mujer vibrante y curiosa acerca del mundo. Cuando la obra inicia, quiere vivir en la playa para siempre. Como ya sus hijos han crecido, ella siente ganas de vivir de forma más aventurera aunque Charlie no comparte sus deseos y más bien trata lo más posible de disuadirla. Aun cuando Charlie tiene una actitud negativa, Nancy siempre está abierta a nuevas experiencias, incluso conocer a las iguanas. La relación entre Charlie y Nancy está pasando por momentos de tensión. Ella no soporta la pasividad de Charlie, a ratos se siente frustrada y esto es evidente cuando en sus monólogos habla sin parar y brinca de un tema a otro. Esa característica de este personaje hace que para el traductor ciertos parlamentos sean bastante complicados de traducir ya que la oralidad se ve afectada. Cristina Piña, en su ponencia “Algunos problemas teóricos y prácticos de la traducción teatral”, comenta su experiencia al traducir textos dramáticos en Argentina y se refiere a la importancia de la oralidad cuando ocurre la puesta en escena. Menciona, por ejemplo:

coincido con la opinión de Petraglia,⁷ expresada hace casi treinta años, en la que vinculaba la excelencia de las traducciones de Victoria Ocampo con el hecho de que ella fuera actriz, lo cual las convertía en textos que les resultaban fáciles de enunciar a los actores, al margen de otro factor que también mencionaba y del que me ocuparé después: el “gesto” específicamente argentino que era capaz de imprimirles (Piña, 2).

Tanto Piña como Petraglia consideran una ventaja el ser actor para traducir textos dramáticos porque se tomará en cuenta el aspecto de oralidad en los parlamentos y alguien como Victoria

Ocampo agregaba además en sus traducciones el “gesto” específico. A continuación vemos un ejemplo tomado del Acto I, en que la primera versión puede ser que no fluya correctamente durante la representación. Durante el primer acto descubrimos que Nancy consideró una vez el divorcio porque creía que Charlie tenía una amante, pero al final, aunque amenaza con vivir sus propias aventuras no hace nada al respecto. Nótese en el parlamento 22 como Nancy hablándose a sí misma no parece tener cohesión y en algunas partes sólo verbaliza los pensamientos. La traducción de fragmentos como el último en este parlamento tomado del Acto I, se debería escuchar en un ensayo para determinar si la oralidad es la correcta o amerita cambios ya que las pausas, la respiración, los gestos y el ritmo que la actriz tenga durante su monólogo será lo que dictará si funciona o no la traducción tanto desde el punto de vista de fluidez por parte de la actriz al hablar, como desde el aspecto de entendimiento del público. Es evidente, en la traducción cómo para el lector no acostumbrado a leer textos dramáticos el parlamento 22 parece necesitar más o menos puntuación, pausas, o algo que sólo está claro para el director y la actriz cuando este texto escrito pasa a ser oral en el escenario.

21. NANCY. Well, one has a mind, and it goes about its business. If one is happy, *and* content, it doesn't mean that everyone else is; never assume that. Maybe he's found a girl; not even looking necessarily; maybe he turned a corner one afternoon and there was a girl, not prettier, even, maybe a little plain, but unencumbered, or lonely, or lost. That's the way it starts, as often as not. No sudden passion over champagne glasses at the fancy ball, or seeing the puppy love again, never like that except for fiction, **but something...different maybe even a little...less: the relief of that; simpler, not quite so nice, how much nicer, for a little.**
(p. 13-14, TO)

NANCY. Pues, es que tenemos una mente que sigue haciendo su trabajo. Sí uno está feliz, y contento, no significa que todo el mundo lo esté; nunca asumas eso. Tal vez él encontró una muchacha; sin buscarla, necesariamente; tal vez una tarde dio la vuelta a la esquina y se encontró una muchacha, ni siquiera más linda, tal vez sencilla, pero sin ningún impedimento, o sola, o perdida. Así es como comienza, en la mayoría de los casos. No es una pasión repentina con copas de champaña en un baile fino, o encontrarse de nuevo con el primer amor, nunca es así solo en la ficción, **pero si algo...diferente, tal vez un poquito...menos: el alivio que se siente; más simple, no tan bonito, qué tan bonito, por un tiempo.**
(p. 22, TM)

Vemos entonces que el espectador sabe de qué se habla, y que se está reproduciendo el tono de una charla tensa entre un matrimonio sin testigos, pero definitivamente la interiorización del personaje que la actriz consiga y la dirección que le dé el director durante los ensayos serán factores importantísimos para que la puesta en escena tenga el ritmo y tono necesarios y que el público meta pueda comprender lo que estaba pasando por la mente de Albee cuando escribió estos parlamentos. De ahí que es casi imprescindible que el traductor haga un ejercicio de “oralizar” y enunciar en voz alta las palabras que traduce. En el ejemplo anterior, cuando se hicieron las primeras traducciones y se procedió con este ejercicio se comprobó que al decir un parlamento después de traducirlo sonaba mal al ser articulado o resultaba difícil de decir debido a que en ese traslado del texto escrito a la palabra hablada se hace evidente que una cosa es el lenguaje escrito y otra el dicho. Otra de las obras de Albee que también tiene a dos parejas confrontándose es *Who's Afraid of Virginia Woolf?* Los temas que tocaba hicieron de ella toda una sensación en su tiempo. Al escribir una obra con su tensión inherente entre actores y público en vez de escribir una novela o un cuento corto, Edward Albee utiliza este género de texto dramático para ilustrar uno de estos temas. Crea la idea de imágenes públicas y privadas en el matrimonio y dentro de esta idea también está el tema de la falsedad.

Albee es muy celoso de sus textos y espera que tanto sus acotaciones como los parlamentos de cada actor se respeten. En muchas ocasiones él ha dirigido sus obras probablemente porque siente que otros dejarían de lado ciertos detalles importantes o se tomarían libertades con el texto con las que él no estaría de acuerdo. Sin embargo, cualquier dramaturgo se expone a que sus obras se adapten de mil y una formas una vez que llegan al escenario. Y si vamos más allá del escenario, a la pantalla de cine, el libreto original sería adaptado y algunas características de los personajes, tiempo y espacio podrían sufrir alteraciones como se nota en la adaptación de cine de *Who's Afraid of Virginia Woolf?*

In Albee's play, Martha is 52, six years older than her husband; they have been married for 23 years and their imaginary son is 21. In the movie, gone is the age difference between Taylor and Burton – known widely at the time as the Battling Burtons because of their own marital problems (Zatlin, 192).

Si bien la diferencia de seis años entre Martha y George no parece ser tan visible como para que Albee sienta que su texto esté sufriendo cambios fundamentales, en las adaptaciones de obras de teatro al cine, por las restricciones propias del medio, se podrían cortar hasta escenas enteras. Como vemos, en la película, aunque si se cortaron partes, se hizo un esfuerzo por acortar los diálogos, que tiene mucho que ver con el aspecto de oralidad, pero se trató de ser tan fiel al original como fuera posible:

“The screenplay, written by producer Ernest Lehman, is respectful enough of Albee's text that the movie should be considered a transposition. As is often true with contemporary stage productions of Shakespeare, Lehman tightens the dialogue by judicious cutting within scenes. A comparison of the movie dialogue with the original play reveals a number of short omissions, of the lines or a page, and some cuts that eliminate several pages of text” (Zatlin, 191).

Otro ejemplo de la complejidad de la oralidad en este subgénero dramático la vemos cuando en *Seascape* se presenta a los humano/iguanas Leslie y Sarah como recién salidos de un mundo prehistórico pero hablando el mismo idioma que hablan Charlie y Nancy. Vemos aquí el genio de Albee, al presentarnos uno de los más grandes conflictos que enfrenta la humanidad y lo absurdo e irónico de los problemas de comunicación. Para el lector/espectador es un alivio ver que esos seres hablan el mismo idioma, pero pronto también comienzan a notar que la comunicación entre todos ellos enfrenta grandes dificultades. Al inicio parecen ser problemas elementales de vocabulario que las iguanas desconocen y los humanos tratan de explicar pero luego se nota que los constantes malentendidos realmente derivan del desconocimiento de las culturas y no son un problema de lenguaje. Más adelante es evidente que la relación entre las dos parejas es conflictiva y hace que todos los personajes se sientan frustrados por desconocer lo que el otro está hablando, o por no poder explicar lo que el otro supuestamente no conoce.

Irónicamente, este conflicto de comunicación que Albee evidencia en *Seascape* es el mismo que vive cualquier traductor cuando se enfrenta a un texto proveniente de una lengua y

cultura diferente de la lengua y cultura del texto meta. Los personajes enfrentan la misma situación que vive cualquier ser humano cada día cuando se le pide que defina un concepto, por más cotidiano que sea. Este ejercicio nos hace ver que la carga cultural y semántica que le imprimimos a las palabras nos define, pero al mismo tiempo nos alerta de que tal vez no estemos comprendiendo lo que los otros nos dicen porque desconocemos de donde se origina. Albee nos presenta a las dos parejas haciendo un gran esfuerzo para crear un canal de comunicación entre dos mundos diferentes física y culturalmente y en esta batalla por el entendimiento nos damos cuenta de que las palabras son solo palabras hasta tanto no hagamos algo más por entender su trasfondo. Vemos así, que Albee pone a los personajes a tratar de definir palabras que nunca nos cuestionamos como *brazo* o *pierna* y luego aumenta la dificultad cuando habla de *emociones* o de *amor*, que sin los contextos en los que cotidianamente las conocemos se nos complica su explicación. Pero las barreras en la comunicación no se dan solo entre las parejas sino también entre los miembros de cada pareja, y esto lo notamos desde antes que las iguanas llegaran. Nancy y Charlie están discutiendo desde el inicio y es evidente que cada uno está en su propio mundo y no termina de entender al otro. Charlie quiere descansar y Nancy quiere vivir; en esta discusión no sólo se pone de manifiesto el problema de comunicación entre ellos dos, sino lo absurdo que puede ser tener una discusión por el uso de las palabras y los énfasis que le demos en una conversación. Albee usa letra cursiva para asegurar que el actor también haga el énfasis en la palabra correcta para que el sentido no se pierda. Esto le preocupa sobremanera y por eso es casi sobre protector cuando de sus textos se trata y existe una traducción de por medio.

En el siguiente ejemplo tomado del Acto I, se evidencia el uso de cursiva para resaltar, pero en estos parlamentos también se pone de manifiesto la problemática de la oralidad y las adaptaciones necesarias en la traducción para mantener el sentido que el dramaturgo dio en su TO. Albee juega aquí con el ¿quién? dijo ¿qué? y ¿cómo lo dijo? o ¿por qué lo dijo? Es decir, inicia un conflicto de comunicación que nos lleva a un conflicto filosófico sobre el significado de

la vida. Este elemento, que está muy presente en muchas de las obras de Albee, es también una característica notable en otras obras del teatro del absurdo. Nótese a continuación en los parlamentos 24, 25, 27, 28, 29 y 31 el uso exhaustivo de cursiva que usa Albee para llevar al espectador a entender el conflicto entre Nancy y Charlie. Particularmente difícil la traducción del parlamento 27 en que Nancy le explica a Charlie de lo que está hablando. La traducción debe poner mucha atención a la entonación que tienen las palabras resaltadas para que el juego de palabras tenga el sentido del TO.

22. NANCY. "You've had a good life."
(*Pause.*)

23. CHARLIE. (*Curiously angry.*) **All** right.
Go on.

24. NANCY. Do you know what I'm
saying?

25. CHARLIE. You're throwing it up to me;
you're telling me I've had a good life.

26. NANCY. No-no-no! I'm saying what
you **said**, what you told **me**. You told
me, you said to me, "You've had a
good life" I wasn't talking about **you**,
though you **have**. I was saying what
you said to me.

27. CHARLIE. (*Annoyed.*) Well, you have!
You **have** had!

28. NANCY. (*She, too.*) Yes! Have **had**!
What about that!

29. CHARLIE. **What about it!**

30. NANCY. **Am** not **having**. (*Waits for a
reaction; gets none.*) Am not
having? Am not **having** a good life?
(p. 19, TO)

NANCY. "Tú has tenido una buena vida."
(*Pausa.*)

CHARLIE. (*Curiosamente molesto.*) **Muy**
bien. **Sigue** adelante.

NANCY. ¿Entiendes lo que estoy **diciendo**?

CHARLIE. Me lo estás tirando encima; me
estás diciendo que yo he tenido una buena
vida.

NANCY. ¡No-no-no! Estoy diciendo lo que tú
dijiste, lo que me dijiste a **mí**. Me contaste,
me dijiste, "Tú has tenido una buena vida."
Yo no estaba hablando de **tí**, aunque si la
has tenido. Estaba diciendo lo que tú me
dijiste.

CHARLIE. (*Molesto.*) Bueno, ¡así es! ¡La **has**
tenido!

NANCY. (*Ella, también.*) ¡Sí! ¡haber **tenido**!
¿Qué te parece eso?

CHARLIE. **¿Qué me parece qué?**

NANCY. No **la tengo**. (*Espera una reacción;
no la obtiene.*) ¿No la **tengo**? ¿No **tengo**
una buena vida?

(p. 30-31, TM)

Charlie no le da importancia al asunto y le dice a Nancy: "It's a way of speaking.", pero para ella es mucho más que eso y en esta ocasión parece haber decidido no dejarlo pasar como en otras veces. En este día, en este momento y en este lugar, la playa, que representa el límite hasta donde llegan los humanos por sus propios pies, Nancy también llega al límite con Charlie y le deja claro que ella lo conoce bien y sabe cómo habla, y sabe cuando usa las palabras para lograr sus propósitos pero a partir de aquí la situación cambiará. Todo ese

subtexto dentro de estos parlamentos lo debe tomar en cuenta el traductor para mantener el sentido. Nótese también como en los parlamentos 29 y 30 se tienen que adaptar las expresiones exclamativas en inglés a preguntas en español para mantener el sentido y la fluidez del diálogo.

Albee, que ama las palabras, nos dice que las palabras son mentiras. No son lo que decimos que significan. Pero vivimos en una sociedad donde debemos usarlas, y ese uso que les demos determinará también cómo vivimos. Vemos como el dramaturgo escoge palabras complejas que hacen todavía más complicada la comunicación, pero que al mismo tiempo parecen escogidas como lo haría un poeta. La intención de Albee parece ser la de filosofar sobre la existencia sin sentido, los conflictos de comunicación y el mundo material, pero en algunos parlamentos usa ciertos términos, cuando los humanos hablan a las iguanas, que además sugieren la prepotencia del ser humano frente a los otros seres vivos, muchas veces, como veremos en los parlamentos a continuación, sin poder dar explicaciones que parecerían sencillas:

LESLIE: What was that?!

NANCY: It was an aeroplane.

LESLIE: Well what is it?

CHARLIE: It's a machine that...it's a method of...It's a...it's like a bird, except that we make them—we put them together, and we get inside them, and that's how we fly...sort of.

(p. 46, TO)

Lo primero que notamos es que Albee decide usar el término *aeroplane* en vez de *airplane*. Esta decisión probablemente tenga que ver con otro término que utiliza: *aerodynamics*, y quizás quería jugar como un poeta lo haría al crear una rima. Luego vemos como se le dificulta dar una definición de lo que es este aparato y finalmente termina usando como ejemplo a un ser vivo para explicar algo material. El traductor debe estar consciente de las intenciones del dramaturgo cuando escribió el texto original y la reacción que de ese texto tendría el espectador original para luego hacer las adaptaciones necesarias. Como bien lo expresa Nord, “todo receptor de texto meta será diferente del receptor de texto original en por lo menos un

aspecto: son miembros de otras comunidades lingüísticas y culturales” (17). En el caso de un texto dramático como *Seascape*, los receptores del texto escrito podrían ser, directores de teatro, estudiantes de teatro o de literatura, gente interesada en filosofía, etc. En el siguiente ejemplo vemos que como parte de la prepotencia y superioridad que los seres humanos piensan que tienen, Charlie utiliza una terminología bastante complicada para ser comprendida por las iguanas como cuando habla de eones en el parlamento 31, y luego se adentra en aspectos filosóficos como la creación y menciona *the primordial soup? the glop?* en el parlamento 33 con la intención de ridiculizar a las iguanas o sentirse superior, más evolucionado, sólo para llegar al parlamento 35 donde Charlie se da por vencido tratando de explicar todo a Leslie y decide que no importa, porque hubo un tiempo en que todos estábamos juntos.

31. CHARLIE. The eons. How long is an eon?

32. NANCY. (*Encouraging him.*) A very long time.

33. CHARLIE. A hundred million years? Ten times that? Well, a distance, certainly. What do they call it...the primordial soup? the glop? That breathtaking second when it all got together, the sugars and the acids and the ultraviolets, and the next thing you knew there were tangerines and string quartets.

34. LESLIE. (*Crawls L.C.*) What are *they*?

35. CHARLIE. (*Smiles, a little sadly, shrugs.*) It doesn't matter. But somewhere in all that time, halfway, probably, halfway between the aminos and the treble clef – (*Leslie turns to Sarah. Crosses to L. ridge on knee. Directed to Sarah and Leslie.*) – listen to this - there was a time when we *all* were down there, crawling around, and swimming and carrying on – remember how we read about it, Nancy...
(p. 50, TO)

CHARLIE. Los eones. ¿Qué tan largo es un eón?

NANCY. (*Animándolo.*) Un muy largo tiempo.

CHARLIE. ¿Cien millones de años? ¿Diez veces eso? Bueno, ciertamente una distancia. ¿Cómo es que lo llaman...la sopa primigenia? ¿el líquido espeso? Ese segundo desconsolado cuando todo se juntó, los azúcares, los ácidos y los ultravioletas, y de un momento a otro teníamos mandarinas y cuartetos de cuerdas.

LESLIE. (*Avanza I.C.*) ¿Qué son esos?

CHARLIE. (*Sonríe, un poquito triste, se encoje de hombros.*) No importa. Pero en algún lugar en todo ese tiempo, a la mitad, probablemente, a la mitad entre los aminos y la clave de sol – (*Leslie se vuelve hacia Sarah. Cruza a l. de rodillas. Dirigido a Sarah y Leslie.*) – escuchen esto - había una vez cuando *todos* estábamos allá abajo, arrastrándonos por todo, y nadando y funcionando – ¿te acuerdas Nancy que leímos sobre eso...?

(p. 78-79, TM)

Al igual que se tiene que tomar en cuenta la intención del autor, se debe tomar en cuenta la expectativa con la que el público meta recibirá la obra. Si no existe información extra textual sobre esta expectativa puede resultar difícil para el traductor reconstruirla. Entre mayor sea la distancia cultural, temporal o espacial de la situación comunicativa original, mayor será el trabajo. Sin embargo, es esencial que el traductor trate de analizar las expectativas del receptor del texto original ya que tendrán que contrastarse con las del receptor del texto meta. Pero no sería práctico tratar las expectativas del receptor del texto meta como un factor completamente aparte ya que están totalmente ligadas con la personalidad del receptor. Podemos agregar también lo que está ligado propiamente al teatro, ya que no es lo mismo si un texto es traducido para ser representado, o si lo es para ser sólo leído y estudiado. Si va a ser representado, aumenta la complejidad pues se debe tomar en cuenta que la acción se lleva a cabo en el presente, es decir, involucra el presente de actor, director y espectador. Cuando una obra se presenta se debe pensar en el lugar y tiempo de la comunicación, tanto el lugar donde se produce el texto, como el lugar donde se recibirá el texto. En el caso de *Seascape*, el texto se produce en Estados Unidos posiblemente en el Noreste (Albee nació en Washington, D.C., asistió a Trinity College en Connecticut, y a los veinte años se mudó a Greenwich Village en Nueva York). La obra fue publicada en 1975. Se desarrolla en una playa en un tiempo similar al año en que se publica. Aunque no se menciona en la obra, varios críticos asumen que la acción ocurre en alguna parte de la costa este de los Estados Unidos, ya que los datos descriptivos (pág. 6 del texto original), apuntan a playas con dunas y al verano donde se acostumbra hacer picnics. Toda la obra se desarrolla en una tarde. Esta ubicación geográfica da énfasis al estado de transición de las vidas de los personajes.

En este capítulo hemos hecho un análisis de algunas de las estrategias de traducción que se utilizan cuando se está frente a textos dramáticos con el propósito de mantener el sentido, estilo y tono del teatro del absurdo y que esto se refleje en el escenario y con el público del texto meta. En el siguiente capítulo retomaremos nuestro viaje explorando qué ocurre

cuando el texto escrito se convierte en oral y cómo esta oralidad tendrá repercusiones en la traducción ya que se debe tomar en cuenta que también hay un trayecto que va de la práctica escénica, dirección y trabajo del actor, al texto.

Capítulo III

De la práctica escénica, dirección y trabajo del actor, al texto

Continuando con el viaje que emprendimos en el capítulo I desde el puerto donde se origina el TO cuando el dramaturgo crea su obra y la visualiza bajo su lente en un tiempo y espacio determinados nos acercamos en el presente capítulo a la puesta en escena: al teatro. Las implicaciones que esta parte del polisistema conllevan cuando el texto se transforma de lo escrito a lo oral tomarán vida y nos sumergiremos en el caso de Albee y *Seascape*, donde encontramos acotaciones claras y específicas, y hasta un diagrama del diseño del escenario. Es importante recalcar aquí que cuando hablamos de teatro, nos referimos a arte escénico en el que un conjunto de signos y códigos de diversa naturaleza intervienen; y cuando hablamos de texto dramático, nos referimos al texto que emplea signos lingüísticos, y se relaciona con la representación escénica. Esta diferenciación se hará evidente y entenderemos claramente por qué se debe estudiar e investigar la traducción de los textos dramáticos de manera independiente de los otros textos literarios. En el teatro nadie nos cuenta la historia sino que los personajes viven hoy y ahora frente al público, por eso la representación, que lleva inmersa la oralidad del texto requerirá de un trabajo traductológico complejo en el que se debe tomar en cuenta la situación presente del actor, del director y del espectador. Con esto buscamos *considerar las múltiples transformaciones del lenguaje de modo tal que las distintas expresiones del texto formen parte de las competencias lingüísticas de los espectadores*, tercer y último objetivo específico de esta investigación.

El capítulo se dividirá en dos partes iniciando con algunos aspectos que se deben considerar cuando se hace la traducción textual y otros que aparecerán cuando se esté montando la obra para ser representada. Luego, el traductor hará un breve recuento de algunas de las experiencias vividas como actor al participar en la puesta en escena de *Seascape* en Estados Unidos. Como aporte de primera mano y desde la visión del traductor, retomará

algunos de los principales retos que se podrían presentar en una potencial puesta en escena en un país donde el español sea la lengua materna y que podrían estar incluidos dentro de una propuesta para la traducción de textos dramáticos del subgénero del absurdo. Es importante considerar que la presente investigación parte del hecho que una traducción en español de esta obra podría tener como lugar de recepción del texto a España o Latinoamérica. Hasta podría delimitarse a un país específico como Costa Rica, México, Argentina, Perú, lo que delimitará la variedad de la lengua que el traductor use en la traducción. Veamos a continuación las consideraciones relevantes del proceso traductológico que se ha realizado.

¿Por qué razón se escribió este texto?

En una entrevista que Nosheen Iqbal realizó en Julio del 2010, para *The Guardian*, titulada: "Portrait of the artist: Edward Albee, playwright", se le pregunta al dramaturgo ¿cómo fue que inició su carrera? Albee, menciona "I failed in all other branches of writing by the time I was in my mid-20s. I failed as a poet, a novelist, a short story writer and as an essayist, but I was determined to be a writer. So I began writing plays" (Iqbal, 2010). También cuenta que *The Zoo Story*, su primera obra, lo marcó. La premiere ocurrió irónicamente en Berlín en 1958 en alemán. Luego continúa Iqbal en la entrevista:

You once said: "A good play is an act of aggression against the status quo." Is it a maxim you still work by?

"I don't decide that before I write a play; it's just the way it turns out. I write about people and their lives. If it has some pertinence, or something to do with the way I think people should live versus the way they do, it's useful" (Iqbal, pregunta 5).

Como vemos, se va construyendo un perfil de las obras de Albee y los elementos del teatro del absurdo que se podrían encontrar en ellas. Propiamente para el caso de *Seascape*, que se considera algo diferente por el humor que utiliza, el escritor cultural Mel Gussow escribe para el *New York Times* un artículo llamado "Recalling Evolution of 'Seascape' Play, Albee Sees Tale Not of Lizard, but of Life" en 1975, mismo año en que se estrena la obra, y nos cuenta que

al trazar la evolución de esta obra sobre la evolución, Albee menciona que siete años antes comenzó a pensar en escribir dos obras de un acto, que fueran piezas complementarias llamadas *Life* y *Death*. *Death* empezó a tomar vida propia y se transforma en una obra completa: *All Over*. Después, en los últimos tres años *Life* se transforma en *Seascape* (Gussow, 1975).

Este interesante dato nos indica que a pesar de ser una obra filosófica y cuestionar la forma de actuar del ser humano, Albee toma una posición más positiva y humorística apostando por la vida. Nuevamente al analizar la función del texto nos encontramos con la disyuntiva de si *Seascape* se traducirá para ser leído o para ser representado. Lógicamente, en el caso del texto original Albee lo escribió con la intención de que fuera representado y con ello no solo logró cautivar al público y los críticos sino que recibió premios que lo colocaron en otro nivel. Me parece importante, como traductor, considerar que la función del texto será últimamente su representación en un escenario de alguna parte del mundo y en el caso que nos compete, con un público de habla hispana. Para *Seascape*, se debe tomar en cuenta que la representación ocurrirá en un escenario para un público y se deberá considerar la acústica, la proyección de la voz de los actores, la visibilidad del escenario y los actores desde los asientos del público, la iluminación, el diseño del escenario, entre otros.

Cuando Albee escribe *Seascape* presupone que las instrucciones para la puesta en escena (vestuario, utilería, escenario) estarán claras y se podrán seguir al pie de la letra en un teatro en cualquier parte del mundo donde se quiera presentar la obra. Por eso, las define en detalle en las acotaciones a lo largo de la obra y especialmente al final del libreto en las páginas 57, 58 y 59. Esta parte del texto se deberá traducir cuidadosamente para tomar en cuenta los aspectos culturales de la cultura meta. En el libreto de *Seascape* encontramos muchas acotaciones que marcan los movimientos o gestos de los actores, sus emociones o el tono en que se deben decir algunos parlamentos, describen la escena, la vestimenta de los actores, sonidos, etc. Estas acotaciones marcan lo que Albee visualiza en la representación del texto.

Dentro del género dramático hay subgéneros: tragedia, comedia. También encontramos diferentes tipos de teatro y en el caso de *Seascape* sabemos que se encuentra dentro del tipo del absurdo. El teatro del absurdo, se comienza a distinguir como un tipo diferente de teatro por el año 1950 con obras como *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, o *Las sillas*, de Eugene Ionesco; es un teatro que rompe con las convenciones existentes y hace al espectador reaccionar. El mismo Albee escribe en 1962, un artículo publicado en *The New York Times* titulado “Which Theatre Is the Absurd One?”, donde menciona:

The Theatre of the Absurd, aside from being the title of an excellent book by Martin Esslin on what is loosely called the avant-garde theatre, was a somewhat less than fortunate catch-all phrase to describe the philosophical attitudes and theatre methods of a number of Europe's finest and most adventurous playwrights and their followers (Albee, 1962).

Aquí no solo hace mención al libro en que se denomina al movimiento iniciado en Europa, sino que también sugiere que los temas desarrollados hablan de actitudes filosóficas las cuáles se presentan al espectador con nuevos métodos teatrales que los dramaturgos más aventureros sienten la necesidad de ofrecer a sus audiencias. Realmente en los textos dramáticos, sea cual sea el tipo de teatro, todo está en función de las posibilidades escénicas donde definitivamente el centro es el espectador. Pero Albee sí deja claro en ese mismo artículo que el tipo de teatro que él hace se separa de los otros por sus nuevas y revolucionarias formas: “For just as it is true that our response to color and form was forever altered once the impressionist painters put their minds to canvas, it is just as true that the playwrights of The Theatre of the Absurd have forever altered our response to the theatre” (Albee, 1962). Por consiguiente, el traductor deberá analizar cuidadosamente las acotaciones específicamente las relacionadas al escenario, gestos, expresiones faciales, el movimiento de los seres del mar (iguanas/humanos), etc., y un glosario de términos que pudieran tener repercusiones culturales sería apropiado para tomar en cuenta al traducir.

La estructura de las oraciones, al ser un texto dramático, variará constantemente y se debe analizar cómo se puede reproducir el ritmo, los silencios y las palabras usadas en el TO cuando se trasladen al TM que se usará en la representación. Respecto a las estrategias de traducción, aunque han variado a lo largo de los años, hay algunas cosas básicas que considerar: 1. A diferencia de otros textos literarios, el teatro tiene un tempo asociado. Además, dado que el texto teatral está compuesto del diálogo entre los actores y las acotaciones escénicas, se debe considerar el ritmo en que cada personaje dirá sus parlamentos. Por ejemplo, en una obra de Shakespeare, en la que el drama se presenta de forma poética, con versos, rimas, etc., la traducción debe poner especial atención a aspectos como la pronunciación. Mientras que en una obra de teatro más moderno, como el teatro del absurdo, el traductor deberá preocuparse por diálogos y parlamentos que correspondan a una época y cultura determinada y tengan sentido en la cultura meta. 2. Las convenciones dramáticas y teatrales también cambian según el lugar y momento donde se presente la obra, y el traductor debe asegurar que los códigos tengan significado funcional vigente, de otra manera, directores y traductores deberán clarificar una convención que ha dejado de tener sentido. 3. La deixis, en cualquier texto dramático es de suma importancia para la traducción, especialmente la función que tiene en el texto y principalmente en la puesta en escena. Las unidades deícticas son las que determinan la interacción entre los personajes en el escenario, por eso es de suma importancia no solo analizar cómo funcionan en el texto original y cómo lo harán en la lengua meta, sino también qué significan y cómo las podemos adaptar de tal forma que se mantenga el sentido cuando se lleva a cabo la puesta en escena y que el espectador no reciba un mensaje ambiguo; por consiguiente la deixis definitivamente impactará la traducción.

En el caso de *Seascape*, al ser parte del *teatro del absurdo*, estas consideraciones se amplifican pues no sólo tiene el texto subtexto y gran cantidad de simbología, sino que también existen personajes fantásticos y diálogos filosóficos, irónicos, humorísticos entre otras características. En el libro *The Theatre of the Absurd* de Martin Esslin, se hace un recuento de

los orígenes de este movimiento y las razones por las que se desarrolló principalmente en Europa aunque sí encontró adeptos en Estados Unidos, como es el caso de Albee:

But the reason for this dearth of examples of the Theatre of the Absurd in the United States is probably simple enough – the convention of the Absurd springs from a feeling of deep disillusionment, the draining away of the sense of meaning and purpose in life, which has been characteristic of countries like France and Britain in the years after the Second World War. In the United States there has been no corresponding loss of meaning and purpose. The American dream of the good life is still very strong (301).

Entonces el desarrollo de este nuevo tipo de teatro no ocurrió en un mismo momento o por las mismas razones pero sí subyacen ciertos elementos como la desconfianza en la razón y en la lógica social, como resultado de los acontecimientos del pasado cercano; las guerras. Dadas estas coincidencias comienza a usarse el término “absurdo” para denominar la nueva tendencia teatral que representaba un rompimiento con el tipo de teatro al que habían estado expuestos. Cuando los críticos de teatro preguntaban a los propios autores, ellos se resistían a dar explicaciones acerca del sentido de sus obras y cuando se les entrevistaba para explicar el tema de la obra muchas veces respondían irónicamente. Realmente ellos no esperaban que sus espectadores entendieran algo específico en sus obras, lo que buscaban era que el público dejara de preocuparse por encontrar sentido en un mundo sin sentido. Uno de los elementos presentes en muchas de las obras del absurdo es el uso de clichés para exaltar este sin sentido especialmente en la comunicación:

There are very revealing contrasts in the way these writers of different nationalities use the clichés of their own countries – the mechanical hardness of Ionesco’s French platitudes; the flat, repetitive obtuseness of Pinter’s English nonsense dialogue; and the oily glibness and sentimentality of the American cliché in Albee’s promising and brilliant first example of an American contribution to the Theatre of the Absurd (Esslin, 303).

A medida que el movimiento se fue expandiendo, o que los autores producían nuevas obras de teatro, se pudo notar más elementos que fueron dando forma o caracterizando lo que se denominó *teatro del absurdo*. Sin embargo, también existían otros términos que describían otros tipos de teatro como es el caso de *antiteatro*. Aunque este término parece haber nacido alrededor del mismo tiempo que el *absurdo*, algunos críticos y estudiosos lo utilizan para

describir muchos de los elementos que caracterizan al *teatro del absurdo*. Esto se hace evidente en varias de las definiciones, que de este término incluye el estudioso de teatro Patrice Pavis en su *Dictionary of Theatre: Terms, Concepts and Analysis*:

1. A very general term used to designate a *dramaturgy** and an acting style that negate all of the principles of theatrical *illusion**. The term was coined in the 1950s with the beginnings of the *theatre of the absurd**. The subtitle of IONESCO's *Bald Soprano* (1953) is "anti-play," which probably helped the critics to discover *anti-theatre* (e.g. G. NEVEUX in *Théâtre de France II*, 1952 and L. ESTANG in *La Croix* of 8 January 1953, who uses the term to label BECKETT's play, *Waiting for Godot*).

2. This type of theatre is not really an invention of our times, as each era invents its own counter-plays; for instance, the *théâtre de foire* parodied classical tragedy in France in the eighteenth century. It is futurism (MARINETTI) and surrealism, however, that best illustrate literature's rejection of tradition and the well-made psychological play. Theatre had grown tired of *psychological, subtle dialogues and well-constructed plots; people no longer believed in theatre as a "moral institution"* (SCHILLER). Anti-theatre is characterized by a critical and ironical attitude toward artistic and social tradition. Its precepts are that the stage is no longer capable of giving an account of the modern world and that illusion and identification are naïve. Action no longer obeys social causality (as in BRECHT) but the principle of randomness (DÜRRENMATT, IONESCO). Man is only a laughable puppet, even though he takes himself for a hero or simply a human being (26).

Vemos pues, que los mismos autores se acercan a sus temas de diferentes maneras y con algunos elementos en común pero no parece existir una clara línea divisoria entre el *teatro del absurdo* y lo que también se denomina *antiteatro*. Lo que sí está claro es que el acercamiento que el traductor debe tomar para hacer traducciones de textos dramáticos de este tipo requerirá de un profundo análisis para trasladar el sentido y las ideas filosóficas a la lengua meta de tal forma que la voz del dramaturgo permanezca en la traducción.

Casualmente, durante el proceso, el investigador encontró un artículo publicado en *The Villager* en setiembre del 2004 llamado "Translation of the Absurd" en el que Jerry Tallmer nos cuenta acerca de la traductora de *La Cantante Calva* y *La Lección* de Ionesco, Tina Howe. Tallmer menciona que en uno de los diálogos Howe traduce una pequeña frase en la que se habla de un cadáver como "truly unruly", refiriéndose a lo bien que se preservaba el muerto y Tallmer considera que no sólo escucha la voz de Howe en esa expresión sino que también escucha la voz de Ionesco y concluye que "así es como se debe manejar la traducción del

absurdo, así es como se nota el arte de la traducción” (Tallmer, 2004). Howe por su parte, siendo actriz, traductora, escritora y profesora de dramaturgia y habiendo crecido en un círculo literario consideraba que los textos de Ionesco eran más bien realistas. Según ella, “si al traducir a Ionesco, se convierte el traductor en esclavo de lo literal, se pierden todos los juegos de palabras, la ironía, la aliteración y el ritmo” (Howe en Tallmer, 2004). En esta misma entrevista, cuenta que unos años antes llevó a sus alumnos a ver una producción de Ionesco en dos partes, la primera en inglés y la segunda en francés. La gran mayoría prefirió la versión en francés. Confiesa que “cuando encontraba parlamentos en francés llenos de juegos de palabras y sin sentido, los hacía a un lado y agregaba sin sentido en inglés con el mismo tono, imágenes y ritmo” (Howe en Tallmer, 2004). Sin embargo, algunas veces decidió que sonaba mucho como ella, no como Ionesco y entonces prefería re-escribirlos.

La mayoría de los dramaturgos que escribieron obras consideradas del *teatro del absurdo* son estadounidenses o europeos pero sorpresivamente encontramos a uno latinoamericano, propiamente cubano que podemos usar como referente de lo que sería una obra de teatro del absurdo en español y contextualizada para nuestra cultura. Se trata de Virgilio Piñera, poeta, dramaturgo y casualmente también traductor. Según cuenta Raquél Aguilú en su artículo sobre Piñera en la revista *Dramateatro*, “el uso del humor en el teatro de Virgilio Piñera constituye uno de los rasgos fundamentales de su dramaturgia. El humor en su teatro no sólo dependerá de la situación absurda que se presenta, sino también de una combinación de la situación, los personajes, el lenguaje y hasta los mismos recursos técnicos” (Aguilú, 1998). Una de las obras teatrales de Piñera, llamada *Falsa alarma*, que incluso fue escrita antes que *La cantante calva* de Eugène Ionesco, se considera una de las primeras muestras de *teatro del absurdo*. Sobre este tema profundiza Thomas Anderson, en su libro *Everything in Its Place: The Life and Works of Virgilio Piñera*, describiendo algunas de las características del trabajo de este multifacético escritor:

el mismo Piñera a menudo describió su trabajo con términos contradictorios o ambiguos. Por ejemplo, en la introducción de su trabajo *Teatro completo*, resumió una de las características que definen su producción literaria con la siguiente observación: “Nada como mostrar a tiempo la parte clownesca para que la parte seria quede bien a la vista. Ya se ve en mi obra: soy ese que hace más seria la seriedad a través del humor, del absurdo y de lo grotesco.” (122)

El empleo del humor negro en el teatro del absurdo es uno de los recursos que usa el dramaturgo para enfrentar al hombre con la realidad, caso similar al de Albee con *Seascape*. Por otro lado, Anderson nos comenta otros aspectos en los que coinciden Piñera y Albee al usar varios recursos que caracterizan el absurdo:

We should add, furthermore, that the literary movement known as the theater of the absurd, which grew out of the philosophy of existentialism, became popular in Europe and the Americas in the 1950s and 1960s, and Piñera himself is widely hailed as one of its first practitioners in Latin America. Like his absurdist dramas, which tend to emphasize the purposeless and irrational nature of human existence, Piñera’s short stories often focus on the protagonists’ struggle to find order and meaning in an illogical universe (122-123).

Del escenario al texto: la experiencia del actor

La traducción de textos dramáticos y específicamente los del subgénero del absurdo, se beneficiarían de un modelo integral de análisis de texto donde se tomen en cuenta tanto los factores intratextuales como los intertextuales que lo afectan. De esta manera, el traductor podría establecer la función que el TO juega en la cultura original. Luego, al comparar esta función con la función que jugaría en la cultura meta, el traductor podría identificar los elementos del TO que se deben conservar o adaptar en la traducción. Esta premisa nos lleva a considerar el skopos y la coherencia intertextual como teorías importantes en la traducción de este tipo de texto.

En la teoría del Skopos de Vermeer, el skopos de una traducción se determina por la función que el texto meta se espera que cumpla. Según esta teoría, existe un continuum mundial que inicia con la creación del texto original el cual tiene que ser traducido a un texto meta para luego ser interpretado por el receptor (en este caso, el público de la cultura meta) y el mensaje sea coherente con su situación (Nord, 27).

Pero a pesar de que las teorías funcionalistas, como el Skopos, dan gran importancia al texto meta y el contexto de la cultura receptora, existen críticas ya que se deja un poco de lado cómo se podrá lograr una traducción así. Es decir, los traductores saben qué tienen que hacer pero no cómo hacerlo; por esta razón, el investigador propone hacer un análisis de la obra desde la perspectiva del actor, director, productor de tal forma que se incluyan las adaptaciones necesarias para que la cultura meta asimile el sentido del texto original.

Según Vermeer, la coherencia intertextual equivale a la fidelidad semántica. Pero en este caso el requisito de fidelidad queda subordinado a la regla de skopos. Si el skopos requiere un cambio de función, ese estándar requerido ya no será de coherencia intertextual con el texto original, sino más bien una adecuación o adaptación considerando el skopos (Nord, 27).

En el caso de *Seascape*, el investigador y traductor considera importante tomar en cuenta algunos modelos como el que especifica que, en un primer acercamiento, el traductor trabaje con el texto original analizando todos los aspectos relevantes y en una segunda parte, se haga un ejercicio de verbalizar el significado y sentido del texto original en la lengua meta. En otras palabras, al usar significado y sentido, el traductor escoge los signos correspondientes de la lengua meta que se correspondan con los de la lengua original.

En 1985, diez años después de que *Seascape* ganara un Pulitzer tras su puesta en escena en Nueva York, esta obra también se presentó en un escenario muy diferente y con un público probablemente muy distinto del que asistió entonces. El Departamento de Teatro de la Universidad de Carolina del Sur, en su campus Coastal Carolina College decidió incluir en su programa para ese año a Edward Albee con *Seascape*. Dado que el Auditorio Wheelwright está abierto tanto a la comunidad estudiantil como a las comunidades cercanas, cuando se planea presentar una obra, se llevan a cabo audiciones abiertas para seleccionar los actores que, según el director, encarnarán los papeles de la mejor manera, según su visión. El traductor e investigador de este trabajo fue seleccionado para ser parte del repertorio, en el papel de Leslie (iguana macho).

Esta experiencia fue enriquecedora desde varios aspectos pero principalmente fue un gran reto ya que fue una de las primeras obras en mi segunda lengua en las que participaba. Se requirió de muchas horas de lectura y análisis por parte de todo el elenco junto con el director, primero entendiendo la intención del autor y sus acotaciones y luego cuando finalmente iniciamos los ensayos, marcando las acciones, estudiando las iguanas, recibiendo entrenamiento corporal para aprender a desplazarse por el escenario en dos y cuatro patas, proyectar la voz, etc.

La relación del elenco con el texto y con el director se fue desarrollando a través de las primeras lecturas y los ensayos pero parecía que en cada ensayo los parlamentos tomaban vida de manera un tanto diferente a la anterior, porque si el actor le imprime un tono distinto o el tempo cambia, o si al director se le ocurrió que en vez de decir el parlamento sentado lo haga recostado o de pie, estas acciones impactan el todo y pueden hacer que la escena de un giro semántico. Este proceso evidenció las razones del por qué al actor se le llama artista, al igual que al escritor y al director. Ese triángulo simbiótico entre texto, actor y director es verdadero arte y como tal tendrá un público que entrará en esta relación como receptor de lo que podríamos llamar la traducción del texto al escenario.

Al inicio, en las primeras lecturas, el elenco sintió la necesidad de tomar notas y pegarlas en las paredes de la sala de lectura. Unas de las notas tenían que ver con terminología usada por Albee en algunos parlamentos clave, como por ejemplo: *Brute Beast*. El ejercicio incluía buscar la definición así como su carga semántica para determinar el tono apropiado que la frase llevaría dentro del parlamento y para que los otros actores reaccionaran consecuentemente. En este caso se buscó la información para los dos términos: *brute* y *beast* y se determinó que ambos términos tenían mucha fuerza y se utilizaban de manera derogatoria para establecer una superioridad de los humanos contra los seres que habían salido del agua. Estos datos son muy importantes para el traductor ya que aunque en la cultura meta estos términos suenen extremadamente insultantes y se quisiese suavizarlos un poco, la reacción del público al

escucharlos es la que Albee buscaba por lo que no se debe adaptar. Cuando uno como actor tiene un cartel pegado en la pared donde noche tras noche ensaya sus parlamentos junto con el elenco, comienza a entender que en esas palabras hay una fuerza mayor que la suma de sus partes. El colectivo de actores descubre el subtexto que yace en la escogencia de esas palabras cuidadosamente elegidas por Albee y le puede imprimir el énfasis necesario, el tono adecuado, el ritmo óptimo dentro del parlamento para que el público reciba el mensaje con todo el contenido semántico y vaya más allá de lo que están diciendo los personajes al nivel donde Albee quiere llevarlos: lo absurdo del ser humano que muchas veces no maneja bien sus emociones y dice cosas hirientes sin tomar consciencia de que tal vez, sea él mismo la bestia bruta.

Otro de los carteles que teníamos en la pared era el de *Cogito, ergo, sum* ("I think, therefore I am" o como lo conocemos en español: "pienso, luego existo"). Igual que *Brute Beast*, la frase está dentro de un parlamento de Charlie pero se menciona cuando todo el elenco está presente por lo que era importante que la analizáramos porque marca un punto importante en la relación de todos los personajes. Además, al mencionarse Descartes y decir la frase en latín, Albee está subiendo el registro casi con la intención de afectar al espectador que probablemente desconozca de qué se está hablando hasta que se menciona: "Pienso: luego existo", que tiene más posibilidades de ser reconocido. Con esto Albee no solo quiere mostrarle al espectador que Charlie (el representante de los seres humanos) se cree superior a esos otros seres que salieron del mar, que hablan su mismo idioma pero no conocen muchas cosas "terrenales", sino que también parece querer dar al espectador una palmadita para que reaccione y se cuestione cómo es que nunca había oído esta frase que parece trascendental. Pasamos varias horas junto al director analizando cómo podría reaccionar cada uno de los actores durante el parlamento porque aparte del diálogo que está ocurriendo, los movimientos del actor, los gestos, los silencios o el subir la voz, todo tendrá un impacto que hará al espectador también reaccionar y hasta tomar consciencia de su propia realidad. Esta experiencia

definitivamente aporta muchísimo al traductor y hace reflexionar al investigador acerca de las características necesarias para traducir del escenario al texto.

A pesar de que esta parte del acercamiento al texto la llevamos a cabo en una pequeña sala adyacente al escenario, cuando comenzamos los ensayos propiamente en el escenario y se marcaron los movimientos, los carteles en las paredes de la salita permanecieron ahí como recordatorios del análisis que llevamos a cabo durante las lecturas. Desde el inicio, el director se encargó de alertarnos de la gran importancia que Albee da a las palabras y el peso que tienen dentro de cada parlamento para transferir su contenido semántico. Esto, sin duda, fue un excelente ejercicio para el traductor que entendió la intención del dramaturgo para con los espectadores del TO y con eso tendrá mejores herramientas para hacer el trasvase al TM y sus espectadores. En varias ocasiones a lo largo de *Seascape* Albee incluye términos que no parecen ser de uso generalizado de la población, un tanto anticuados o regionales. En el análisis llegamos a la conclusión de que su intención es “ridiculizar” al personaje (en este caso Nancy) que se siente tan moderna y liberal queriendo vivir de playa en playa pero al mismo tiempo habla con frases anticuadas o tradicionalistas cuando le quiere decir al esposo que la enfurece. Este tipo de terminología y su uso en los parlamentos se tomó en cuenta para el análisis y comprensión de parlamentos y escenas y para la traducción de ambas versiones, la que será leída y la que será representada. El traductor, aparte de investigar el término debe trabajar en la adaptación para que conserve el trasfondo que el dramaturgo le dio. Por eso, en la traducción se usó: *me haces enfurecer*, que no es el registro que utilizaría una mujer con su marido de años. En un primer acercamiento y pensando en cómo se hablarían Nancy y Charlie se pensó en usar: *me sacas de quicio*, pero el cambio de registro funciona mejor en el TM para mantener el trasfondo que el dramaturgo da.

De igual manera, para la puesta en escena, tanto el director como los actores tuvimos muchas conversaciones acerca de la intención del autor en ciertos parlamentos y

específicamente en ciertas palabras, ya que Albee le da muchísima importancia al énfasis que se le dé a una palabra específica dentro de un parlamento y su “absurdismo” brilla ahí.

La traducción es algo así como una conversación imaginaria entre artistas que ocurre en la mente, en la página y se hace realidad mediante los actores que interiorizan el texto y la audiencia que la experimenta. Dado que una puesta en escena tiene una naturaleza interactiva, el hecho de participar en ensayos no solo es beneficioso sino esencial. Muchos traductores académicos nunca han experimentado esto, y también se menciona que algunos directores se apropian del texto, haciendo cambios al trabajo del autor y traductor, pero existe una tendencia que dice que ¡entre más colaboración mejor! Por medio de los ensayos, el traductor podría funcionar como director escénico, aclarando aspectos de la obra para los actores mientras aprende de los actores la forma de la fraseología de un texto. Lo que sí queda muy claro es que no importa que tan buena sea una traducción (vista desde el punto de vista del dramaturgo, como literal o adaptada), no va a funcionar si el actor no se puede mover con el texto. El *teatro del absurdo*, aparte de tocar temas filosóficos, también tiene soliloquios o parlamentos entre personajes que si no se emiten con el tempo apropiado o con el énfasis adecuado no causarán la reacción del público que el autor tenía en mente. Otros datos importantes que recopilamos como parte del proceso de ensayo y asimilación de los parlamentos incluían aspectos culturales como por ejemplo: ¿De dónde proviene la costumbre de darse la mano? ¿En otras culturas también se practica dando la mano derecha o se podría dar la izquierda? ¿En otras culturas dar la mano de manera firme tiene connotaciones extrañas o se podría percibir como de mal gusto? En una traducción al español el aspecto cultural no es tan drástico como sería si se tradujera al mundo árabe o a países asiáticos que realmente perciben ciertos gestos de manera diferente al mundo occidental. Sin embargo, el trabajo del actor junto al coreógrafo y el director para lograr que los movimientos del actor (Sarah y Leslie en este caso) fueran creíbles y consecuentes con el personaje tomó varias sesiones y se continuó mejorando a lo largo de los ensayos. La traducción de mano, brazo, pierna, pata, dedos, etc., debe ir en sincronía con los

movimientos del actor, por eso, este es uno de los casos en los que la traducción escrita podría variar de la traducción que requiere oralidad.

Tanto el dramaturgo como el director y los actores investigan acerca de los aspectos que puedan afectar su papel como parte del todo. En el caso de las iguanas no solo se investigó sobre su hábitat, sino sobre las diferentes clases que existen o han existido, porque llevan muchísimo tiempo más que el hombre. El trabajo actoral para Leslie y Sarah incluyó muchas horas de investigación sobre los reptiles, sus movimientos y su evolución. Todavía tengo muy presente lo mucho que trabajamos en el Acto II cuando las dos parejas se están comparando acerca de tener hijos o poner huevos y Nancy comienza a llevar la conversación por el tema de la evolución mencionando que posiblemente hubo un tiempo en que los reptiles no tenían cola y luego se les fue desarrollando. A pesar de que Albee es bastante descriptivo en sus acotaciones sobre los movimientos que Leslie hace mientras habla de su cola, y el énfasis que marca al repetir: I have *always* had a *tail*, es en el escenario y con la interacción de los otros actores que se logra que haya sincronía y las acciones junto a los parlamentos conduzcan al espectador a vivir múltiples emociones: sorpresa, suspenso, miedo, enojo y humor. En la traducción, si no se toma en cuenta todo el contexto se podrían perder ciertas piezas clave para crear las condiciones del TO.

En el 2005 *Seascape* se presentó en Chicago y en una entrevista al director artístico Nick Sandys la entrevistadora Kate Kremer le pregunta

Can you talk a little about identity-specific choices for the coming season? I know that in Edward Albee's *Seascape*, you've decided to cast the lizards as minorities in order to bring the racial undertones in the script to the surface. Can you talk about that choice? (Kremer, 2005)

Su respuesta me hizo reflexionar sobre mi propia experiencia actoral, así como sobre lo que Sandys menciona del pensamiento de Albee:

I think that some people might question this casting choice, particularly in these times of political correctness, but I was not only looking for opportunities for non-traditional casting, I also really felt that Albee employs the metaphor of the lizards to represent so

many forms of difference and prejudice that I wanted to highlight these issues rather than let them float by unnoticed under the surface of this “evolutionary” discussion.

Albee raises the fundamental question of whether evolution is actually synonymous with progress, and firmly states that humans, or white Westerners, have no right to feel superior simply because they are the most recent development, or because they are “different”—especially when you look at the environmental destruction we are constantly engendering as a nation and as a species. Therefore, in order to foreground the contemporaneity of the script, I cast the lizards as a young mixed race couple, because I wanted to add a more pointed social reality to this older white couple confronting their own prejudices and fears, about their own past and future, and about deciding whether they should or could help a next generation which does not resemble them. There are direct references in the play to “race,” “difference,” and “bigotry,” and I felt that the parallels to certain racial issues in America and the Western world could be brought to the surface and confronted (Sandys en Kate Kremer, 2005).

Para la presentación de *Seascape* en Carolina del Sur, el público era totalmente diferente al que Albee podría haber esperado en Nueva York. Aparte de no tener la cultura del teatro tan arraigada, había una mezcla de adultos mayores retirados y estudiantes universitarios que probablemente no conocían a fondo sobre este subgénero de teatro. El director tomó esto en consideración y preparó al elenco para sacarle provecho a líneas o escenas cómicas y para entender las pausas y el ritmo adecuado para algunos largos monólogos (especialmente de Nancy y Charlie) en los que el lector de la obra se puede perder, y con mayor razón lo mismo le ocurriría al espectador. Sorpresivamente, nuestro director, debe haber tenido la misma visión que Nick Sandys porque veinte años antes seleccionó a una pareja “mezclada” para los personajes de las iguanas (Leslie y Sarah) frente a la pareja de “blancos” (Charlie y Nancy). También sorprendente fue la reacción del público que a pesar de estar en uno de los estados más reconocidos por la discriminación y su histórica posición a favor de la esclavitud, el hecho de que la pareja de iguanas fuera mezclada, no causó rechazo ni desviación del tema principal que Albee planteaba que tiene que ver con las posiciones absurdas que toma el ser humano ante seres diferentes y ante la vida.

Estos aspectos son básicos para una traducción que conserve el sentido que el quiso dar originalmente al texto. Pero más allá de mantener el sentido, la traducción de un texto

dramático como *Seascape* necesita tener la estructura correcta de la lengua meta, las adaptaciones culturales necesarias para la comprensión de la cultura meta, y lo más importante, los parlamentos se deben poder decir con naturalidad para no perder el tempo, que juega un papel esencial.

Mi experiencia en teatro, y específicamente en esta obra, son herramientas invaluable para entender que un texto dramático requiere de esa relación cercana (director, actor, productor) para ser traducido manteniendo los requisitos necesarios para la puesta en escena. Llegamos así al final del viaje que iniciamos en este capítulo en que el traductor recorre un camino que comúnmente no se lleva a cabo en la traducción de textos dramáticos al ir de la práctica escénica, dirección, trabajo actoral al texto. Esta parte del proceso de traducción parece ser imprescindible para que la traducción de un texto dramático para ser representado cumpla su función con los espectadores.

Conclusiones

Theatrical translation...is conceived for performance before a flesh and blood audience at a given time and in a given space. It is a living work, or it simply isn't. That's why theatrical translation often prefers the label of adaptation, even when one discovers that it approaches the original in an honest and thoroughly respectful manner. Instinctively, the translator adopts the opposite attitude of the academic translator of classic texts. (Cary, 53)

Cuando se acepta la responsabilidad de traducir una obra de teatro, se tiene que considerar que la traducción del texto escrito es sólo una parte, ya que como hemos visto a lo largo de esta investigación, existe también la puesta en escena que complementa al texto escrito. Además se deben tomar en cuenta aspectos tales como las convenciones dramáticas, la actuación y escenificación y de suma importancia los aspectos culturales y semióticos. Por eso, el traductor se enfrenta a infinidad de posibles caminos y decisiones que al final tendrán como objetivo producir un texto meta que el espectador reciba en su propio contexto. Al iniciar esta investigación se realizó un profundo análisis de la obra *Seascape* de Edward Albee, que constituye un referente del teatro del absurdo, con la intención de establecer los pasos necesarios para traducir un texto dramático de este subgénero. Dado que el investigador también es actor de profesión y tuvo la oportunidad de actuar en la misma obra en Estados Unidos, el análisis contaba con la experiencia teatral pero ahora se centraría en los principales retos que debe enfrentar un traductor al encarar un texto dramático con estas características. Entre los principales aspectos a tomar en cuenta para la traducción de *Seascape* al español se debe mencionar el estudio detallado del tratamiento de la simbología que Albee utiliza. Algunos, como la ubicación donde ocurre el hecho teatral (la playa), se deben lograr en la puesta en escena de tal forma que reflejen las imágenes que el texto original describe. Para esto, Albee también es bastante específico e incluye un diagrama de la escenificación al final del libreto junto con listado de utilería. Esta parte del libreto, aunque no sea parte directa de la obra también se debe traducir para que sea tomada en cuenta por el director al visualizar la obra y la

forma en que el texto será interpretado. A pesar de lo complejo que en ciertos momentos se tornó la investigación, se logró cumplir el objetivo y se identificaron pasos importantes a tomar en cuenta para la traducción de textos dramáticos.

A través de la investigación se nota como la situación de la traducción dramática ha ido cambiando y aunque todavía los asuntos relacionados con la lingüística del texto son los que predominan, ya se comienza a debatir también sobre las traducciones que se orientan más al teatro y los elementos culturales y gestuales. Siempre existirán posiciones encontradas entre dramaturgos, que como Albee, quieren controlar cada detalle de sus obras, dirigir las, y solo aprobar traducciones que cumplen con todos los requisitos que él exige para su puesta en escena. Asimismo, directores y actores expresarán sus sentimientos acerca de los parlamentos, movimientos, gestos, vestuario, etc., que afectarán directamente las traducciones de los textos dramáticos. Otro aspecto que se observa durante la investigación es que la mayoría de los análisis de obras de teatro cubren uno o dos aspectos pero dejan de lado otros, es decir, no parece existir un análisis integral que toque además del texto, otros aspectos como el semiótico. Por esta razón el traductor debería primero producir un texto para ser leído, que tome en cuenta implicaciones culturales del texto original y del texto meta y utilizar éste como base para otro texto que se adapte a las necesidades de oralidad requeridas en el teatro.

Una de las principales conclusiones a las que se ha llegado durante el proceso de investigación es, que en el estudio del drama, la asimilación del género textual toma un lugar preponderante. Este primer paso es imprescindible para aproximarse al texto consciente de las diferencias con los otros textos literarios, lo que a su vez ayudará en la comprensión y análisis que finalmente posibilitará la traducción. El género es la forma artística que el autor ha escogido para compartir su obra y es por medio de este vehículo que deja su impronta y establece la función e intenciones. Consecuentemente, nos interesa la relación del texto con el género porque lo vemos como la clave de la comprensión del mismo en relación con una serie de convenciones culturales y elementos propios del género dramático. De esta manera podríamos

analizar cómo se transmite la información en un sistema comunicativo propio del drama que se podría dividir en dos partes. En una de las partes se encuentran el autor y los lectores o espectadores mientras en la otra parte están los personajes comunicándose entre ellos. Si relacionamos el género con la comprensión de los textos dramáticos y la representación podríamos hacer un paralelo con una partitura musical que establece un contrato entre el texto y su lector y entre la puesta en escena y sus espectadores. Cuando el receptor detecta el género, ya sea como lector o como espectador, casi de manera automática también activa una serie de expectativas y figuras que lo hacen comprender lo que el autor creó.

A partir de la experiencia actoral del investigador se concluye también que el traductor de textos dramáticos se beneficiaría enormemente si contara con conocimientos de primera mano en el arte teatral. Un actor, un director de teatro, un productor o un dramaturgo, que conocen la transformación que el texto dramático sufre al pasar a la oralidad del escenario tendrían a su haber herramientas valiosas para asegurar que los parlamentos del texto original mantengan el ritmo apropiado en la traducción al texto meta. Asimismo, tendrían mayor facilidad que un traductor inexperto en el campo de los textos dramáticos, para discernir el estilo y tono de las acotaciones del dramaturgo que son parte inherente del texto pues describen emociones, reacciones, ironías que conforman los parlamentos y el todo. Además, en el caso del teatro del absurdo, es de suma importancia para el traductor conocer la obra literaria del dramaturgo de tal manera que se identifiquen las características que lo hacen diferente de los otros subgéneros. Los documentos paralelos, en este caso, obras de otros dramaturgos del teatro del absurdo, iluminarían el proceso de análisis tan necesario en la traducción de obras de este subgénero.

El teatro del absurdo como subgénero de los textos dramáticos, tiene características propias que lo hacen aún más complejo en su representación. Estas características deben ser identificadas y analizadas durante la traducción para lograr mantener la premisa original del dramaturgo, ya que las pausas, los gestos, el énfasis en ciertas palabras, y el movimiento del

actor, entre otras, tendrán un impacto en el texto escrito y deberán reproducirse con el público meta. Aunque la gran mayoría de las obras de este subgénero sean filosóficas y tiendan más bien a hacer una lectura crítica de la condición absurda del ser humano en el mundo, algunas, como el caso de *Seascape*, usan el humor y los elementos fantásticos. La traducción de este tipo de elementos, que en la propia cultura del texto original son complejos y difíciles de asimilar, tendrá que hacerse de manera cuidadosa para que al llegar al espectador meta se comprendan y no causen un distanciamiento tal que cause desconcierto.

Aunque los textos dramáticos tengan algunas características de otros textos literarios, se diferencian de ellos por el uso particular que hacen del lenguaje y por la relación que mantienen con la representación, el arte escénico y teatral. Históricamente el texto dramático (escrito) se ha tratado como si estuviera destinado directamente a la lectura, al igual que el poema o el relato. Estas formas de estudio pasaron por alto los rasgos específicos del género dramático presentes, sin embargo, en el texto escrito, hablamos fundamentalmente del diálogo como “lenguaje en situación” que existe por el hecho de producirse en un momento determinado, que está marcado por su orientación hacia la oralidad, y que requiere una realización en la que está involucrado un espectador. Una realización que comprende no sólo el diálogo mismo y aquellas indicaciones que se encuentran implícitas en él; sino también, la realización de las acotaciones e indicaciones escénicas (el paratexto) que completan el sentido del diálogo y están inmersas en él. Y, en resumen, todos los signos del texto que permiten en escena, y cuyo conjunto constituye la teatralidad del texto.

La relación entre el texto dramático y el teatro es una verdadera simbiosis y no parece estar uno completo sin el otro. Es decir, el texto dramático (escrito), alcanza su mayor potencial cuando llega al teatro y al mismo tiempo la representación teatral tiene como base un texto escrito que guía las acciones. Aunque parezca algo obvio que la representación teatral hasta cierto punto viene determinada por el texto dramático, no es menos cierto que la relación, paradójicamente, también se produce a la inversa: el texto dramático está condicionado por la

representación. El texto dramático, a los ojos del lector/espectador, es comparable a una pintura que causará diferentes sensaciones, es plurisignificativo, no propone una única lectura o una única representación posible y “verdadera”. El director escénico y su equipo verán o elegirán una que, de nuevo al ser llevada al escenario en una determinada producción, en su realización teatral, por ser artística también será plurisignificativa y abierta a múltiples interpretaciones del público.

En *Seascape* encontramos muchos elementos culturales propios de la cultura norteamericana y además abundante intertextualidad que enriquece los diálogos. Estos referentes culturales causan problemas cuando se trata de pasarlos a otra lengua y otra cultura. En esta obra adquieren gran relevancia porque cumplen varios propósitos: agregan expresividad al texto y por otra parte su elección no es aleatoria sino que Albee los incluye para dar profundidad a los personajes o añadir elementos del absurdo. Asimismo, emplea muchos símbolos para subrayar las acciones y temas que cubre en *Seascape*. Hay algunos más obvios que otros pero el traductor debe identificarlos y entender cómo los utiliza el dramaturgo para así lograr una transferencia a la cultura meta. La relación de los humanos, que gira en torno a la realidad y lo ideal de una relación de pareja, contrasta con la de las iguanas, que representa la evolución y el progreso. Se hacen referencias a elementos como la playa, el mar, las dunas, los aviones, la evolución, para establecer el contexto en que ocurren los acontecimientos. Por estas razones, Albee espera que una puesta en escena de sus obras conserve casi al pie de la letra todos los elementos descritos (en las acotaciones), y que el énfasis otorgado a ciertas palabras dentro de algunos parlamentos se respete.

Se ha establecido que existe relativamente poca literatura sobre traducción de obras teatrales y las principales causas subyacentes parecen referirse a la problemática misma del texto teatral y la carencia de material teórico y práctico sobre el tema. No hay que hacer grandes estudios para notar que en las librerías los textos literarios de mayor venta son las novelas y el espacio otorgado a los textos dramáticos es muy reducido sino inexistente. Al

cuestionarnos el por qué de las bajas ventas de los textos dramáticos comprendemos que no es un texto de fácil lectura para el público en general ya que las acotaciones, algunos diálogos, monólogos y hasta la descripción de vestuario, época, escenografía y utilería no cuentan la historia que este lector está esperando leer. A diferencia de una novela, el texto dramático tiene una lectura, en cierto sentido fragmentada, o sea una lectura sin la misma fluidez que caracteriza la prosa, De allí que el lector, en vez de leer descripciones detalladas de un paisaje debe leer descripciones de las emociones que un personaje tiene al decir un parlamento. Para un dramaturgo, el texto dramático es una obra de arte que se completa cuando es representada siguiendo sus acotaciones, pero en la práctica el texto dramático realmente tiene como lector meta a otros dramaturgos, actores, directores, productores y gente interesada en ver la puesta en escena. Este lector meta es el que tiene la posibilidad de imaginar los personajes en un escenario viviendo sus propias realidades y reaccionando o no, a las palabras o acciones de los otros personajes. No se podría decir que el dramaturgo es elitista al escribir un texto dramático pero si que está consciente de que tendrá un ojo entrenado para hacer el ejercicio de “ver” las acciones de los personajes representadas.

En cualquier traducción de una obra del teatro del absurdo, debe existir una relación estrecha entre director, traductor y actor para asegurar la oralidad de todos los parlamentos, el tempo, y que las acotaciones del dramaturgo se han comprendido y se están aplicando al pie de la letra, por supuesto, si es así como el director lee el texto y visualiza la representación. El primer paso en la traducción del texto dramático debe ser una traducción del libreto que conserve estilo, tono, sentido del texto original. Esta primera versión deberá probarse con los actores en sesiones de lectura y luego en el escenario propiamente para determinar si los parlamentos cuentan con la oralidad necesaria para mantener el tempo del parlamento del texto original. Sin esta simbiosis entre los participantes (director/actor/traductor) el traductor por si solo estaría arando en el desierto al igual que el director y el actor si simplemente cambiaran a su antojo las palabras o el énfasis que el dramaturgo especificó en el texto original.

En el campo de la traducción dramática existe una gran cantidad y variedad de sistemas comunicativos y semióticos que intervienen en la puesta en escena. Esta puede ser una de las razones por las cuáles no existen muchos modelos de análisis. Si se quisiera hacer una propuesta, esta debería identificar los elementos fundamentales que el traductor debe incluir de manera integral para asegurar la comprensión e interpretación del sentido del texto. Además se debe tomar en cuenta la función de estos elementos en relación con la construcción del significado y la comunicación que ocurren en la puesta en escena. La propuesta debe estar dentro del marco de las teorías generales de traducción de forma equilibrada, es decir suficientemente universal como para traducir textos dramáticos en general pero al mismo tiempo con suficiente detalle como para considerar aspectos específicos de cada obra y subgénero. Finalmente, la propuesta debería dar la posibilidad al traductor de establecer los criterios para asentar sus decisiones y decidir estrategias y procedimientos que, en fases posteriores de la traducción se tendrá que adoptar respecto del texto meta de acuerdo con los propósitos concretos de la misma.

BIBLIOGRAFÍA

- Aaltonen, S. *Acculturation of the Other: Irish Milieux in Finnish Drama Translation*. Joensuu: Joensuu University Press, 1996. Impreso.
- Aaltonen, S. Translating Plays or Baking Apple Pies: A Functional Approach to the Study of Drama Translation, en M. Snell-Hornby, Z. Jettmarova and K. Kaindl (eds.) *Translation as Intercultural Communication*. Selected papers from the EST Congress, Prague. Amsterdam: John Benjamins, 1995. Impreso.
- Aaltonen, S. *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters, 2000. Impreso.
- Aguiliú de Murphy, Raquel. "Humor y choteo cubano en la dramaturgia de Virgilio Piñera" *Dramateatro Revista Digital*, 1998. Digital. Web 16 jun. 2013.
- Albee, E. *Who's Afraid of Virginia Wolf?* Harmondsworth: Penguin Books, 1962. Impreso.
- Albee, E. "Which Theatre Is the Absurd One?" *New York Times* [Nueva York]: 25 febrero 1962 Web. 21 may. 2013.
- Albee, E. *Stretching My Mind*. Nueva York: Avalon, 2006. Impreso.
- Albee, Edward. "Why Read Plays?." *Zoetrope: All-Story*. 2001-2013: Web. 21 may. 2013. <http://www.all-story.com/issues.cgi?action=show_story&story_id=85>.
- Álvarez Calleja, María Antonia. *Estudios de la traducción (Inglés-Español): teoría, práctica, aplicaciones*. Madrid: UNED, 2001. Impreso.
- Anderson, Thomas F., *Everything in Its Place: The Life and Works of Virgilio Piñera*, Danvers: Bucknell University Press, 2006. Impreso.
- Aparicio, F.R. *Versiones, interpretaciones y creaciones: instancias de la traducción literaria en Hispanoamérica en el siglo veinte*. Gaithersburg: Hispamérica, 1991. Impreso.
- Aston, E. y Savona, G (eds.) *Theater as Sign-System: A Semiotics of Text and Performance*, Londres y Nueva York: Routledge, 1991. Impreso.
- Ayala, Francisco. *Problemas de la traducción*. Madrid: Taurus, 1965. Impreso.
- Bahrawi, Nazry. "Theorising Translation with Susan Bassnett." *Asymptote*. 16 abr. 2011. Web. <<http://asymptotejournal.com/article.php?cat=Interview&id=4>>.
- Bajtín, M.M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1989. Impreso.
- Baker, Mona. *In Other Words: A Coursebook on Translation*. Londres: Routledge, 1992 Impreso.
- Baker, Mona, ed. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Nueva York: Routledge, 1998. Impreso.

- Ballard, Michel. *La traduction: de la théorie a la didactique*. París: Presses Universitaires de Lille, 1986. Impreso.
- Barba, E. *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*, Londres y Nueva York: Routledge, 1995. Impreso.
- Bassnett, Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993. Impreso.
- . "Literature Teaching in the Twenty-First Century: A Hopeless Endeavour or the Start of Something New?" *Cambridge Quarterly* 34, 2005. Impreso.
- . Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century. *Comparative Critical Studies* 3, 2006. Impreso.
- . 'Shakespear's in Danger'. *The Independent Education Supplement*, 2001. Impreso.
- . *Translating Literature*. Cambridge: D.S. Brewer, 1997. Impreso.
- . Translating Spatial Poetry: An Examination of Theatre Texts in Performance, en J. Holmes, J. Lambert, R. Van den Broeck *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. Leuven: ACCO, 1978. Impreso.
- . *Translation Studies*. Londres: Routledge, 2002. Impreso.
- . "Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts", en T. Hermans (ed.) *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Londres: Groom Helm, 1985. Impreso.
- Bassnett, S. y Lefevere, A. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon: Multilingual Matters, 1998. Impreso.
- . *Translation, History and Culture*. Londres: Pinter, 1990. Impreso.
- Bassnett, S. y Trivedi, H. (eds.) *Post-colonial Translation: Theory and Practice*. Londres: Routledge, 1999. Impreso.
- Beaugrande, R.A. de y Dressler, W.U. *Introducción a la lingüística del texto*, Barcelona: Ariel, 1977. Impreso.
- Beckett, S. *Happy Days*, Londres y Boston: Faber & Faber, 1962. Impreso.
- Beckett, S. *Waiting for Godot*, Londres y Boston: Faber & Faber, 1965. Impreso.
- Bell, Roger T. *Translation and Translating*. Londres: Longman, 1991. Impreso.
- Bennett, S. *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*, Londres: Routledge, 1990. Impreso.
- Biber, Douglas y otros. *Corpus Linguistics: Investigating Language Structure and Use*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. Impreso.

- Biguenet, John y Rainer Schulte, Eds. *The Craft of Translation*. Chicago: University of Chicago Press, 1989. Impreso.
- Boase-Beier, Jean. *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester, UK: St. Jerome, 2006. Impreso.
- Bobes Naves, María del Carmen. *La Semiología*. Madrid: Síntesis, 1989. Impreso.
- Booth, A.D. y otros. *Aspects of Translation*. Londres: Secker and Warburg, 1958.
- Borrego Nieto Julio y, Ángela di Tullio. *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa, 2010. Impreso.
- Bosque, Ignacio y Violeta Demonte, dirs. *Gramática descriptiva de la Lengua Española*. Madrid. Espasa Calpe, 1999. Impreso.
- Bottoms, S. *The Cambridge Companion to Edward Albee*. Londres: Cambridge University Press. 2005. Impreso.
- Bowker, Lynne y Jennifer Pearson. "Using LSP Corpora as a Writing Guide". *Working with Specialized Language*. Londres: Routledge: 2002. Impreso.
- Brinton, E., y otros. *Translation Strategies/Estrategias para traducción*. Londres: Macmillan, 1981. Impreso.
- Brown, J.R. *Theatre Language: A Study of Arden, Osborne, Pinter and Wesker*. Londres: Allen Lane, 1972. Impreso.
- Bueno García, Antonio y Joaquín G. Mendall (Coords.). *La traducción: de la teoría a la práctica*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998. Impreso.
- Cabrera, Ileana, y otros. *Investigación en traducción: planteamientos y perspectivas*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 1991. Impreso.
- Candel-Mora, Miguel Ángel, y Rosa Currás-Móstoles. "La traducción de la especificidad del texto teatral: La simbología en A Man for All Seasons." *ENTRECULTURAS*.
- Capelle, Marie-José y otros (coord.). *Retour à la traduction*. Número especial de *Le français dans le monde*, agosto-setiembre, 1987. Impreso.
- Cary, E. *Comment faut-il traduire?* Lille: Presses Universitaires. 1986. Impreso.
- Casado, Manuel. *El castellano actual: usos y normas*. 2ª. ed. Pamplona: Universidad de Navarra (Eunsa), 1990. Impreso.
- Catford, J. C. *A Linguistic Theory of Translation*. Londres: Oxford University Press, 1965. Impreso.

- Christian, Réka M. "'From Delicate Absence to Presence: The Child in Edward Albee's Alternating Families'." *AMERICANA - E-Journal of American Studies in Hungary*. Vol. II, Number 2. Fall 2006. Web.
- Contreras, Helen. *El orden de las palabras en español*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978. Impreso.
- Cook, Claire. *Line by Line: How to Improve Your Own Writing*. Boston: Houghton Mifflin, 1985. Impreso.
- Cordonnier, Jean-Louis. *Traduction et culture*. Fontenay-Saint Cloud: Didier, 1995. Impreso.
- Cornbleet, Sandra y Ronald Carter. *The Language of Speech and Writing*. Londres: Routledge, 2001. Impreso.
- Cronin, Michael. *Translation and Globalization*. Londres: Routledge, 2003. Impreso.
- Crystal, David y Derek Davy. *Investigating English Style*. Londres: Longman, 1986. Impreso.
- Dent, E.J. The translation of opera. *Proceedings of the Musical Association for the Investigation and Discussion of Subjects Connected with the Art and Science of Music 1934/1935: 61st Session* (pp. 81-104). Leeds: Whithear and Miller, 1935. Impreso.
- Díaz Pérez, Francisco Javier y Ana María Ortega Cebreros (Eds.). *A World of English, a World of Translation*. Jaén: Universidad de Jaén, 2005. Impreso.
- Duff, Alan. *Translation*. Oxford: Oxford University Press, 1989. Impreso.
- Eco, Umberto. *Experiences in Translation*. Toronto: University of Toronto Press, 2001. Impreso.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Nueva York: Routledge, 2002. Impreso.
- Elena, Pilar y otros (Eds.). *Universo de palabra*. Salamanca: VARONA, 1999. Impreso.
- Elena, Pilar. *El traductor y el texto*. Barcelona: Ariel, 2001. Impreso.
- Espasa, E. *La traducció dalt de l'escenari*. Barcelona: Eumo, 2001. Impreso.
- Esslin, M. *The Theater of the Absurd*. Londres: Penguin Books, 1972. Impreso.
- Fawcett, Peter. *Translation and Language*. Manchester, UK: St. Jerome, 1997. Impreso.
- Félix Fernández, Leandro y Carmen Mata Pastor. *Traducción y cultura: Convenciones textuales y estrategia traslativa*. Málaga: ENCASA, 2006. Impreso.
- Fernández González, Ángel Raimundo y otros. *Introducción a la semántica*. Madrid: Cátedra, 1977. Impreso.
- Franco Aixelá, Javier. *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés-español)*. Salamanca: Almar, 2000. Impreso.

- García Izquierdo y Joan Verdegall (Eds.). *Los estudios de la traducción: un reto didáctico*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1998. Impreso.
- García Izquierdo, Isabel. *Análisis textual aplicado a la traducción*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2000. Impreso.
- García Yebra, Valentín. *Teoría y práctica de la traducción*. 2ª. ed. Madrid: Gredos, 1984. Impreso.
- . *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*. Madrid: Gredos, 2004. Impreso.
- García Yebra, Valentín. *Experiencias de un traductor*. Madrid: Gredos, 2006. Impreso.
- . *Traducción: historia y teoría*. Madrid: Gredos, 1994. Impreso.
- Gentzler, E. *Contemporary Translation Theories*. Londres: Routledge, 1993. Impreso.
- Gentzler, E. *Translation and Identity in the Americas: New Directions in Translation Theory*. Londres: Routledge, 2008. Impreso
- Gimeno Menéndez, Francisco y María Victoria Gimeno Menéndez. *El desplazamiento lingüístico del español por el inglés*. Madrid: Cátedra, 2003. Impreso.
- Gómez Torrego, Leonardo. *Manual de Español correcto*. 4ª. ed. Madrid: Arco/Libros, 1993. Dos tomos. Impreso.
- . *El léxico del español actual (2ª. ed.)*. Madrid: Arco/Libros, 1998. Impreso.
- Gonzalo García, Consuelo y V. García Yebra. *Manual de documentación para la traducción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 2005. Impreso.
- Guirao, Marta. "Los problemas en la traducción de teatro: Ejemplos de tres traducciones al inglés de Bodas de Sangre." *Trans*. Número 3, 1998. Web. 16 jun. 2013.
- Gussow, Mel. "Recalling Evolution of 'Seascape' Play, Albee Sees Tale Not of Lizard, but of Life." *New York Times* [Nueva York] 21 enero 1975, Web. 21 may. 2013.
- Gutiérrez, Joaquín, *Macbeth: Traducción de la tragedia escrita por William Shakespeare*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1991. Impreso.
- Haro Tecglen, Eduardo. "Optimismo de Beckett: Qué hermosos días." *El País* [Madrid] 12 oct. 1984, Impreso.
- Hatim, Basil. *Communication across Cultures*. Exeter, Devon: University of Exeter Press, 1997. Impreso.
- . *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel, 1995. Impreso.
- Hatim, Basil, and Ian Mason. *Discourse and the Translator*. Londres: Longman, 1990. Impreso.

- . *The translator as communicator*. London: Routledge, 1997. Impreso.
- Hatim, Basil y Jeremy Munday. *Translation: An Advanced Resource Book*. Nueva York: Routledge, 2004. Impreso.
- Haywood, L. M. Thompson, S. Hervej, *Thinking Spanish Translation*. Londres: Routledge, 1995. Impreso.
- Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra, 2001. Impreso.
- Iqbal, Nosheen. "Portrait of the artist: Edward Albee, playwright." *Guardian* [Londres] 05 jul. 2010. Web.
- Jakobson, Roman. "En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción", en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix-Barral, 1975. Impreso.
- Jansen, Peter, Ed. *Translation and the Manipulation of Discourse*. Leuven: CETRA, 1995. Impreso.
- Jiménez Hurtado, Catalina. *La estructura del significado en el texto*. Granada: Editorial Comares, 2000. Impreso.
- Katan, David. *Translating Cultures*. Manchester, UK: St. Jerome, 1999. Impreso.
- Kennedy, A. Samuel Beckett. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. Impreso.
- Knowlson, J. «Beckett's 'Bits of Pipes'», en Beja, M., Gontarski, S.E., Astier, P. (eds) *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives*, Columbus: Ohio State University Press. 1983. Impreso.
- Kremer, K. "Interview with Nick Sandys: Evolution in the Organization", Remy Bumpo Theater Company Field Guide, Chicago: 2005. Web 23 may. 2013
- Kuhiwczak, Piotr, and Karin Littau, ed. *The Companion to Translation Studies*. Clevendon: Multilingual Matters Ltd., 2007. Impreso.
- Ladmiral, Jean-René. *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paría: Payot, 1979. Impreso.
- Lado, Robert. *Lingüística contrastiva: lenguas y culturas*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1968. Impreso.
- Larson, Mildred L. *Meaning-Based Translation*. Nueva York: University Press of America, 1998. Impreso.
- . *La traducción basada en el significado*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1989. Impreso.
- . *Translation: Theory and Practice: Tension and Interdependence*. Filadelfia: John Benjamins, 1991. Impreso.
- Lázaro, Fernando. *Curso de lengua española*. Madrid: Ediciones Anaya, 1988. Impreso.

- Lederer, Marianne. *La traducción aujourd'hui*. París: Hachette, 1994. Impreso.
- Leech, Geoffrey. *Semantics: The Study of Meaning*. Middlesex: Penguin Books, 1985. Impreso.
- Leech, Geoffrey y Michel H. Short. *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Londres: Longman, 1981. Impreso.
- Lefevre, A. (ed). *Translation / History / Culture. A Sourcebook*. Londres: Routledge, 1992. Impreso.
- Lefevre, A. "Refraction: some observations on the occasion of Wole Soyinka's Opera Wonyosi" en O. Zuber-Skerritt, ed: *Page to Stage. Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi, 1984. Impreso.
- López Guix, Juan Gabriel y Jacqueline Minett Wilkinson. *Manual de traducción*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1997. Impreso.
- Lonsdale, Allison B. *Teaching Translation from Spanish to English*. Ottawa: University of Ottawa Press, 1996. Impreso.
- Luis, William y Julio Rodríguez-Luis, Eds. *Translating Latin America: Culture as Text*. Nueva York: State University of New York, 1991. Impreso.
- Lvosvskaya, Zinaida. *La estilística textual*. Málaga: ENCASA, 2002. Impreso.
- Lyons, John *Semántica*. Barcelona: Teide, 1980. Impreso.
- Malone, Joseph L. *The Science of Linguistics in the Art of Translation*. Nueva York: State University of New York Press, 1988. Impreso.
- Margot, Jean-Claude. *Traducir sin traicionar*. Trad. R. Godoy. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987. Impreso.
- Martínez de Souza, José. *Diccionario de ortografía técnica: Normas de metodología y presentación de trabajos científicos, bibliológicos y tipográficos*. Madrid: Pirámide, 1987. Impreso.
- Merino, R. *Traducción, tradición y manipulación. El Teatro inglés en España 1950-1990*. León: Secretariado de publicaciones de la Universidad de León. 1994. Impreso.
- Merriam-Webster's Manual for Writers and Editors*. Springfield, Mass.: Merriam-Webster, 1998. Impreso.
- Mossop, Brian. *Revising and Editing for Translators*. Manchester, UK: St. Jerome, 2001. Impreso.
- Mounin, Georges. *Los problemas teóricos de la traducción*. Trad. J. Lago Alonso, 2º ed. Madrid: Gredos, 1977. Impreso.
- Moya, Virgilio. *La selva de la traducción: teorías traductológicas contemporáneas*. Madrid: Cátedra, 2004. Impreso.

- Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies*. Nueva York: Routledge, 2001. Impreso.
- Neubert, A. y G.M. Shreve. *Translation as Text*. Kent, Ohio: The Kent State University Press, 1992. Impreso.
- Newmark, Peter. *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon, 1982. Impreso.
- . *A Textbook of Translation*. Nueva York: Prentice-Hall, 1988. Impreso.
- . *Manual de traducción*. Madrid: Catedra, 1992. Impreso.
- . *Paragraphs on Translation*. Philadelphia: Multilingual Matters, 1993. Impreso.
- Nida, E.A. y Ch. R. Taber. *La traducción: teoría y práctica*. Madrid: Ed. Cristianidad, 1986. Impreso.
- . *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill, 1982. Impreso.
- Nord Christiane. *Text Analysis in Translation*. Amsterdam: Rodopi, 1991. Impreso.
- Nordquist, Richard. "Creating and Arranging Participial Phrases." *About.com*. The New York Times Company, Nueva York: 2011. Web. 18 mar 2011.
- Núñez Ladevèze, Luis. *Métodos de redacción periodística y fundamentos del estilo*. Madrid: Síntesis, 1993. Impreso.
- Olohan, Maeve (Ed.). *Intercultural Faultlines: Research Models in Translation Studies: Textual and Cognitive Aspects*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 2000. Impreso.
- Orellana, Marina. *La traducción del inglés al castellano*. Santiago: Editorial Universitaria, 1987. Impreso.
- Ortega, Gonzalo y Guy Rochel. *Dificultades del español*. Barcelona: Ariel, 1995. Impreso.
- Ortega y Gasset, José. "Misericordia y esplendor de la traducción", en *El libro de las misiones*. 10ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1984. Impreso.
- Owens, Rachel. *The Translator's Handbook*. Londres: Aslib, 1996. Impreso.
- Parker, Laura. "Who's Afraid of Edward Albee?" *More Intelligent Life*. Web. 23 may. 2013. Web.
- Pavis, P. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1998. Impreso.
- Pavis, P. "Problems of translation for the stage: interculturalism, and post-modern theatre", en H. Scolnicov y P. Holland (eds): *The Play out of Context. Transferring plays from culture to culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. Impreso.
- Paz, O. *Traducción: Literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971. Impreso.

- Picken, Catriona (Ed.) *The Translator's Handbook*. Londres: Aslib, 1993. Impreso.
- Piña, C. "Algunos problemas teóricos y prácticos de la traducción teatral", Universidad Nacional de Mar del Plata. Web. 23 may. 2013.
- Poyatos, F. Aspects of nonverbal communication in literature. En J. Holz- Manttari and C. Nord (eds) *Traducere navem: Festschrift fur Katharina Reiff zum 70. Geburtstag*, Tampere: University Press, 1993. Impreso.
- Poyatos, Fernando, Ed. *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation, and the Media*. Amsterdam: John Benjamins, 1997. Impreso.
- Pridham, Francesca. *The Language of Conversation*. Londres: Routledge, 2001. Impreso.
- Quirk, Randolph y otros. *A Comprehensive Grammar of the English Language*. Londres: Longman, 1985. Impreso.
- Rabassa, Gregory. *If This Be Treason: Translation and Its Dyscontents*. Nueva York: New Directions, 2005. Impreso.
- Raders, Margit y Juan Conesa (Eds.) *II Encuentros complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Editorial Complutense, 1990. Impreso.
- Raders, Margit y Rafael Martín-Gaitero (eds.) *IV Encuentros complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Editorial Complutense, 1994. Impreso.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. 21^a. ed. Madrid: Espasa Calpe, 1992. Impreso.
- . *Ortografía de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe, 1999. Impreso.
- Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española. *Diccionario panhispánico de dudas*. Madrid: Santillana Editores Generales, 2005. Impreso.
- Reyes, Graciela. *Cómo escribir bien en Español*. 4^a. ed. Madrid: Arco/Libros, 2003. Impreso.
- . *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*. 2^a ed. Madrid: Arco/Libros, 1995. Impreso.
- . *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*. 2^a ed. Madrid: Arco/Libros, 1996. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Paidós, 2005. Impreso.
- Robbins, Ellie. "Edward Albee: How to piss off a translator." *Melville House*. 19 junio 2012: Web. 23 may. 2013.
- Ross, Ronald. *Síntaxis del español*. San José: Editorial Universitaria Estatal a Distancia, 1982. Impreso.

- Ross, Alison. *The Language of Humor*. Londres: Routledge, 1998. Impreso.
- Sáez Hermosilla, Teodoro. *El sentido de la traducción*. León: Universidad de León, 1994. Impreso.
- Santoyo, J.C. "Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español" en F. Lafarga y R. Dengler: *Teatro y traducción*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra. 1995. Impreso.
- Sarmiento, Ramón. *Manual de corrección gramatical y de estilo*. Madrid: Sociedad General Española de Librería (Sgel), 1997. Impreso.
- Scolnicov, H. y Holland, P. *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge: University Press, 1989. Impreso.
- Seco, Manuel; Olimpia Andrés y Gabino Ramos. *Diccionario del Español actual*. Madrid: Aguilar, 1999. Impreso.
- Serrano, Mario Juan. "La traducción al español de las referencias culturales en Who's Afraid of Virginia Woolf? de Edward Albee." *Translation Journal*. Volume 7.Number 4 (oct. 2003): Web. 21 may. 2013. <<http://www.bokorlang.com/journal/26liter1.htm>>. Web.
- Shaked, G, "The play: gateway to cultural dialogue" en H. Scolnicov & P. Holland (eds.): *The Play out of context. Transferring plays from culture to culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. Impreso.
- Shakespeare, William Hamlet. Traducción y prólogo. Joaquín Gutiérrez M. San José: EUNED, 1982. Impreso.
- Snell-Homby, M. 'All the world's a stage': Multimedial translation, constraint or potential? En C. Heiss and R.M. Bollettieri Bosinelli (eds) *Traduzione multimediale per it cinema, la televisione e la scena*. Forli: clueb, 1996. Impreso.
- Der Text als Partitur: Möglichkeiten and Grenzen der multimedialen Übersetzung. En J. Holz-Manttari and C. Nord (eds) *Traducere navem: Festschrift fur Katharina Reif zum 70. Geburtstag*. Tampere: University Press, 1993. Impreso.
- .'Is this a dagger which I see before me?': The non-verbal language of drama. En F. Poyatos (ed.) *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*. Amsterdam: John Benjamins, 1997. Impreso.
- Sprechbare Sprache: Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenubersetzung. En R.J. Watts and U. Weidmann (eds) *Modes of Interpretation. Essays Presented to Ernst Leisi on the Occasion of his 65th Birthday*, Tübingen: Narr, 1984. Impreso.
- The Turns of Translation Studies*. Amsterdam: John Benjamins, 2006. Impreso.
- Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins, 1988. Impreso.

- .*Übersetzungswissenschaft: Eine Neuorientierung*.Tubingen: Francke, 1986. Impreso.
- Snell-Hornby, M., Honig, H.G., Kussmaul, P. and Schmitt, P.A. *Handbuch Translation*. Tubingen: Stauffenburg, 1998. Impreso.
- Snell-Hornby, M., Jettmarova, Z. and Kaindl, K. (eds) *Translation as Intercultural Communication: Selected Papers from the EST Congress Prague 1995*.Amsterdam: Benjamins, 1997. Impreso.
- Snell-Hornby, M. Pochhacker, F. y Kaindl, K. (eds) *Translation Studies: An Interdiscipline*. Amsterdam: John Benjamins, 1994. Impreso.
- Sofer, Morry. *The Translator's Handbook*. 2ª ed. Rockville, Maryland: Schreiber, 1998. Impreso.
- Steel, Brian. *Translation from Spanish: An Introductory Course*. Madrid: SGEL, 1993. Impreso.
- Stockwell, Robert. *The Grammatical Structures of English and Spanish*. Chicago: The University of Chicago Press, 1965. Impreso.
- Strunk, William, Jr. "Elementary Rules of Usage." *Elements of Style* (1999): *Bartleby.com*. Web. 19 mar 2011.
- Swales, John M. *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. Impreso.
- Tallmer, Jerry. "Translation of the Absurd." *Villager*. 22-28 sep 2004: Web. 21 may. 2013. <http://thevillager.com/villager_73/translationoftheabsurd.html>.
- The Chicago Manual of Style*. Chicago: University of Chicago Press, 1993. Impreso.
- Törnsqvist, E. *El teatro en otra lengua y otro medio*. (traducción de M. Mateo Martínez-Bartolomé), Madrid: Arco, 1991. Impreso.
- Torre, Esteban. *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis, 1994. Impreso.
- Toury, Gideon. *Los estudios descriptivos de traducción y más allá*. Trad. R. Rabadán y R. Merino. Madrid: Cátedra, 2004. Impreso.
- Ullmann, Stephen. *Semántica: Introducción a la ciencia del significado*. Madrid: Rogar S.A., 1987. Impreso.
- Vázquez Ayora, Gerardo. *Introducción a la traductología*. Washington, D.C.: Georgetown University, 1977. Impreso.
- Vega, Miguel Ángel y Rafael Martín-Gaitero, eds. *La palabra vertida: Investigaciones en torno a la traducción*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1997. Impreso.
- Venutti, Lawrence (Ed.). *The Translation Studies Reader*. Nueva York: Routledge, 2000. Impreso.

- Vinay, J.P. y J. Darbelnet. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. París: Didier, 1964. Impreso.
- Waddell, Marie L. y otros. *The Art of Styling Sentences*. Nueva York: Barrons, 1993. Impreso.
- Wandruszka, Mario. *Nuestros idiomas: comparables e incomparables*. Versión española. 1. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1976. Impreso.
- Wechsler, Robert. *Performing Without a Stage*. New Haven, CT: Catbird Press, 1998. Impreso.
- Williams, Jenny y Andrew Chesterman, *The Map: A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. Londres: St. Jerome Publishing, 2002. Impreso.
- "Writing Communication Center/Resources." *Writing and Humanistic Studies*. Massachusetts Institute of Technology, n.d. Web. 18 mar 2011.
- Zabalbeascoa, P., Laura Santamaría y Frederic Chaume. *La Traducción audiovisual: Investigación, Enseñanza y Profesión*. Granada: Comares, 2005. Impreso.
- Zaro, J.J. y otros. *Manual de traducción/Manual of Translation*. Madrid: SGEL, 1999. Impreso.
- Zatlin, Phyllis. *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*, Clevedon: Multilingual Matters, 2005. Impreso.
- Züber-Skerrit, O, *Page to Stage*, Amsterdam: Rodopi B.V. 1984. Impreso.

APÉNDICE

Texto original