



<https://theses.gla.ac.uk/>

Theses Digitisation:

<https://www.gla.ac.uk/myglasgow/research/enlighten/theses/digitisation/>

This is a digitised version of the original print thesis.

Copyright and moral rights for this work are retained by the author

A copy can be downloaded for personal non-commercial research or study,
without prior permission or charge

This work cannot be reproduced or quoted extensively from without first
obtaining permission in writing from the author

The content must not be changed in any way or sold commercially in any
format or medium without the formal permission of the author

When referring to this work, full bibliographic details including the author,
title, awarding institution and date of the thesis must be given

Enlighten: Theses

<https://theses.gla.ac.uk/>
research-enlighten@glasgow.ac.uk

*A Spanish performable translation of Edward
Albee's Who's afraid of Virginia Woolf?*

Thesis submitted for the degree of Master of Philosophy

Hispanic Studies

Faculty of Arts

University of Glasgow

© Mario Juan Serrano González-Posada

July 2002

ProQuest Number: 10646843

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



ProQuest 10646843

Published by ProQuest LLC (2017). Copyright of the Dissertation is held by the Author.

All rights reserved.

This work is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code
Microform Edition © ProQuest LLC.

ProQuest LLC.
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106 – 1346

ABSTRACT

The present thesis submitted for the degree of Master of Philosophy offers a Spanish translation for the stage of Edward Albee's play *Who's afraid of Virginia Woolf?* and an exploration of drama translation, a hitherto neglected area within translation studies. This thesis draws together existing translation theory with translation practice in order to modestly contribute some practical insights into the developing theory of theatre translation. It focuses on the dramatic text as a particular literary text whose characteristics bear upon its translation. Hence, this thesis focuses on the dramatic text exposing its double nature as a literary text written for a theatrical performance and explaining the consequences of this dual function for drama translators, who can treat dramatic texts as literary texts and follow the conventions of the literary system during the translation process or they can consider their spectacle dimension and treat them as an integral part of a theatrical performance. The resulting products of both translation processes have different characteristics, since different translation strategies are employed for their creation. Theatre conventions and reception factors will inevitably call for the implementation of translation strategies different to the ones used during the production of literary translations. By taking those conventions and factors into account, drama translators can facilitate the integration of their target texts into a theatrical performance. Consequently, conventions of the Spanish theatrical system as well as reception factors were taken into account during the production of the Spanish translation of *Who's afraid of Virginia Woolf?* so that it can be used in a theatrical performance of Albee's most famous play.

LIST OF CONTENTS

Introduction	4
1. Literary communication and its translation	7
1.1. <i>Who's afraid of Virginia Woolf?</i> and its communicative situation	11
1.2. The source-text and target-text communicative situation compared: pragmatic translation problems	18
1.3. Text-specific problems	28
1.4. Cultural problems	42
1.5. Conclusion	58
2. The dramatic text, dramatic communication and drama translation	60
2.1. The dramatic text and dramatic communication	61
2.2. Drama translation	65
2.3. A Spanish performable translation of <i>Who's afraid of Virginia Woolf?</i>	73
2.4. Conclusion	87
Conclusion	89
<i>¿Quién teme a Virginia Woolf?</i>	95
List of references	208

"Writers rush in where translators fear to tread."

(Guillermo Cabrera Infante)¹

INTRODUCTION

"It is a repugnant and monstrous brainchild, an indecorous, monotonous and boring comedy, a pack of swearwords and obscenities."² Those were the words written on the Spanish newspaper *Ya* by the theatrical critic González Ruiz to welcome Edward Albee's *Who's afraid of Virginia Woolf?* to the Spanish stage on 15th February 1966. The Junta de Censura Teatral, the official organism in charge of censoring films and theatre plays at that time, was so severely criticised for allowing its performance that the director general of the Instituto de Cinematografía y Teatro, had to come forward to justify the Junta's authorisation. Yet, despite the controversy it aroused, the theatre magazine *Yorick* generously awarded José Osuna's production with several prizes.

Although the 1966 production of *Who's afraid of Virginia Woolf?* was not Albee's first play to be performed on a Spanish theatre stage -there had been a minor production of his *The Zoo Story* and *The Sandbox* - Espejo (1999: 455) considers it the official introduction of Edward Albee to the Spanish theatrical system. Other productions³ followed, of which the one directed by the late Adolfo Marsillach in 1999 was not only the most popular and successful at the box-office but also the last to have been involved in a national tour.

¹ Cited by David Johnston in Johnston (1996: 57.)

² My translation.

³ Espejo (1999) lists four different productions carried out by four different theatre groups: *La Cazuela* in 1973, *Teatro Íntimo* in 1986, *Tarantana* in 1987 and *Clunia* in 1996.

The number of published Spanish translations of *Who's afraid of Virginia Woolf?* is smaller than the number of Spanish productions of the play. Only two Spanish translations of Albee's play have been published. The oldest dates from 1965 and is currently unavailable. It was produced by Marcelo de Ridder and published in Buenos Aires by Nueva Visión. The most recent, written by Alberto Mira and published by Cátedra, is the only Spanish translation of *Who's afraid of Virginia Woolf?* published in Spain according to the Spanish Ministry of Education and Culture's ISBN database, which includes all the books published in that country from 1972.

The scarcity of Spanish translations of Albee's most famous play and the fact that translations for theatre performances do not have a long life (Jänis 1996: 356) are some of the reasons why I chose to translate *Who's afraid of Virginia Woolf?*. The play's intensity, style and subject matter captured me from the very moment I got acquainted with it, and for someone who has always found the challenge of interlinguistic and intercultural communication appealing, its title was already a hint of the alluring challenge that lay ahead. The motive for my translation can therefore be considered egotistical, but translation itself is an egotistical activity (Aaltonen 2000: 47).

Having taken up the challenge of translating *Who's afraid of Virginia Woolf?*, a literary text, I decided to adopt Christiane Nord's functionalist approach to literary communication and literary translation. From that perspective, literary communication is seen as culturally dependant and translation as communication across language and culture barriers. Her analysis, being functionalist, belongs to those translation theories

that helped to move translation from a static linguistic phenomenon by ensuring that the text is not treated as an entity divorced from the circumstances of its production and reception. Nord's analysis of literary communication is offered in the first chapter of the dissertation, followed by a comparison of the two communicative situations in which *Who's afraid of Virginia Woolf?* and the target text take part. The result of that comparison will be the identification of translation pragmatic problems, for which, together with the text specific and cultural problems, solutions will need to be found during the translation process.

The second chapter of this dissertation is a journey into what Bassnett (1985) considers a labyrinth: drama translation, the most problematic and neglected area of translation studies (Bassnett 1998: 90). Adopting her metaphor, the chapter begins by opening the Pandora's box of defining the dramatic text and dramatic communication to expose their intrinsic characteristics and see how they bear upon drama translation in general and the production of my Spanish translation of *Who's afraid of Virginia Woolf?* in particular. Hence, the work carried out in this dissertation is descriptive rather than prescriptive, since it describes the reasons and factors that determined the decisions taken during the translation process.

Finally, the dissertation concludes with my translation of *Who's afraid of Virginia Woolf?*, the result of a tentative step into an area where writers are apt to rush in.

1. Literary communication and its translation.

1. Literary communication and its translation

In her analysis of intracultural literary communication Christiane Nord (1997: 80-83) identifies the following agents and elements: the sender or author, the intention, the receivers, the medium, the message and the effect or function. The *sender* of a literary text is usually identical with the author or text producer and is very often regarded or presented as a writer in the literary system of a given culture. The fact of presenting or regarding the sender of the literary text as a literary writer has a strong influence on the receivers' expectations of the text, who count upon identifying in it what they consider literary features. The *intention* of a literary text is not easy to determine. In fact, all sorts of intentions can guide literary production. However, the intention of a literary text is usually not to describe the real world and it boasts, in Jakobson's terms, an element of expressiveness stronger than the referential. The *receivers* to whom the literary text is addressed regard it as an element taking part in literary communication and have some expectations of it conditioned by their literary experience. The receivers of a literary text must be able to interpret it in order to make it significant for themselves and their interpreting ability depends on their literary competence. As regards the *medium*, literary communication is mostly translated in written form, although it can also be transmitted orally. *Place of reception, time of reception* and *motive* are not relevant features for the distinction between literary and non-literary communication, though they do play an important part in literary translation. As for the *message* of an act of literary communication, it is coded in an aesthetic, connotative and expressive language and includes text conventions of traditional literary genres. Finally, the *effect* or *function* that a literary

text produces is usually aesthetic or poetic and it can be different from the sender's intention.

Having seen the agents and elements that take part in literary communication, it is now necessary to describe how they interact with each other in order for communication to take place. Nord (1997: 83-84) describes it as follows: a receiver with specific expectations determined by previous literary experience receives in a particular situation a text produced by a sender with a particular literary intention in mind. The text is marked "literary" by intratextual or extratextual reference to a literary code, which induces the receiver to consider the author's intention as literary. The receiver of the text experiences a particular text effect, which may or may not be the effect the sender intended the text to have. What determines the function of a literary text is the relation between the sender's literary intention and the receiver's literary expectations, and since both literary intention and literary expectations are culture-bound, literariness must be culture-bound too.

If, as Nord says, literary communication is culture-bound, this fact will be of crucial importance when translating a literary text and must be borne in mind by any translator of a literary text, since he or she could transfer a text regarded as literary in its source culture to a target culture that does not grant it that quality.

Nord (1997: 84-93) depicts literary communication across cultural and linguistic boundaries as follows: a translator receives a text produced by an author, who had a culture-bound intention in mind when producing it and tried to verbalise it. The translator reads the text, which, according to its literary nature, can present an

ambiguous linguistic code that hinders him or her from interpreting the author's exact intention. Therefore, what a translator transfers from one culture to another is not the author's intention but his or her own interpretation of the author's intention and the receiver of the translated text may or may not be aware of that fact. Besides, the literary text is produced by an author with a given receiver and their expectations in mind, which means that if a translator of a literary text would like his or her translation to function as a literary text in the receivers' culture, he or she will have to satisfy the target culture receivers' expectations. The translator of a literary text must also take into consideration the fact that the world the text describes can be related to the real world in which the literary communication takes place, which the author can share with the source receivers, but may not share with the target receivers.

Faced with a situation like the one described above, how should a translator of a literary text proceed? I share Nord's opinion (1997: 92-93) that he or she should interpret the source-text according not only to the author's intention, but also to its degree of compatibility with the target receivers' situation. The translator should also be able to make the text's function compatible with the target situation and transfer the text to the new situation in such a way that the text can function in it as he or she wishes it to function, that is, they have to bear in mind that they have to select the code elements of their translations according to the intention with which they would like to provide their texts.

It seems, then, that the translator of a literary text should pay more attention to the fact that their text should achieve the intended function rather than reproduce the author's intention in the original text. Notwithstanding, the translator must know the

communicative situation in which the text to be translated took part and see how much of that communication can be transferred to the target situation. It is more than appropriate, therefore, to observe the communicative situation in which Albee's *Who's afraid of Virginia Woolf?* participated. Such observation will help to determine what factors should be taken into account and what challenges lie ahead for the translators of that piece of literature.

1.1. *Who's afraid of Virginia Woolf?* and its communicative situation

The communicative situation in which *Who's afraid of Virginia Woolf?* participates shows the following agents and features:

-the sender or author: the sender or author of the play is Edward Albee, an American canonical literary writer who had produced some literary works before *Who's afraid of Virginia Woolf?*. The premier of his *The Zoo Story* in the United States made critics compare him to Eugene O'Neill and earned him a reputation of saviour of the American stage, whose panorama was rather bleak in the late fifties. *Who's afraid of Virginia Woolf?* opened in New York in October 1962, when Albee enjoyed the status of promising dramatist. Hence, for the first receivers of this play Albee was considered a literary writer and they brought with them to its reception the horizon of expectations typical of drama reception.

-the intention: Albee intended his text to function as a drama text in the American literary and theatrical systems. As a literary text, the element of expressiveness is stronger than the referential and the intention is not to describe the

real world, that is American society, but to motivate personal insights about it. We can say then that the text has also an appellative function, since it intends to provoke some reaction in the readers or audience.

-the receivers: the first receivers of the play were the American theatre audience of the early sixties and the targeted addressees were the American generation accused by the angry young people of lack of courage and love, of having capitulated to the pursuit of economic wealth, prestige and power. The play was very favourably received and catapulted Albee to a successful position on the contemporary world stage.

-time and place: *Who's afraid of Virginia Woolf?* opened at the Billy Rose Theater on Broadway, New York City, on 13 October 1962. Albee's début took place at a time when Broadway was in a deep crisis and its financial difficulties as well as its conservatism had prompted the emergence of a new experimental theatre (Bigsby 1984a: 249). By 1960 serious, experimental theatre had abandoned Broadway, where unknown and untried playwrights found little welcome. They found accommodation in the Off-Broadway theatres, which had originated in the late forties to rebel against the restrictive nature of Broadway's economically driven production structure.

Because of Broadway's financial vicissitudes, theatre producers did not run the risk of taking a chance on untried talent. Theatre was seen as an industry and theatre managers and producers wanted to secure profit. As a result, they played safe and thus offered what sold well to an audience disinclined to accept personal and social crisis, something which stood in clear contrast with those who chose to recast

their sense of social and spiritual alienation into off-Broadway dramas (Bigsby 1985: 12 and 19). Albee commented on the Broadway audience that "Most people are unwilling to suffer the experience of great joy or great sadness. They prefer the barren middle ground of nothing." (Bigsby 1984a: 279). Thus, Broadway offered its white middle-class audience a frivolous theatre that evaded reality and did not represent minorities such as African Americans, Hispanics or Asians. No wonder then that Broadway became to be seen as "institutional evidence of the very system against which a newly politicised generation was in revolt" (Bigsby 1985: 11).

Paradoxically, it was the conservative Broadway audience that was presented with *Who's afraid of Virginia Woolf?*, the work of an experimental playwright from off-Broadway, at the Billy Rose Theater. Albee, though advised against it by director Alan Schneider, was intent on staging his play on Broadway. Seen as most suitable for off-Broadway, his play reached its audience rather fortuitously, as Mira explains (1997: 34). Billy Rose was a theatre proprietor who had made a fortune in the thirties thanks to circus-like shows. Although a specialist in staging variety shows, he owned the Billy Rose Theater as device to account for economic losses and thus obtain some tax reduction. Without reading the play and following the advice of his subordinate, he agreed to its quite cheap staging for Broadway standards and hoped to sell Albee's work as a risqué play. However accidental its incursion into Broadway, the play proved a popular and critical success (Bigsby 1984a: 264).

-message: according to Bigsby (1984b: 126-127) the recurrent message in Albee's production is sense of loss, desolation, the destruction of the sense of community, and spiritual depletion and, in particular, *Who's afraid of Virginia Woolf?*

is a metaphor for what Albee sees as the willing substitution of fantasy for reality, the destructive and dangerous infantilising by fear of imagination and moral being (1984a: 265). For Selerie (1988: 44-48) the topics that the play addresses are: marriage, the values of American society, the power of science in society, the difference between reality and fiction, and language and its meaning. In fact, the two couples in the play made a marriage of convenience and the opportunism, materialism and longing for success of American society are mercilessly attacked. The play also reveals the dangerous role that science can play in society at the hands of the power class. As regards the linguistic code by which the message is expressed, it shows the ambiguity and the possibility of multiple interpretations typical of literary language and the distinctive features of Albee's style. The obscurity of Albee's language has its origin in the fact that he "looks for meaning in nuance and tone" (Bigsby 1984b: 154) and the consequence of using such an obscure language is a literary production "whose meaning is distressingly opaque and whose references are disturbingly private" (Bigsby 1984a: 277). In fact, Albee has a particular idea of language:

[Language] is imprecise, but if you ask people to pay more attention to it, it helps. Language is both the disguise and the nakedness, written and spoken language. There is a body language and that which is not said - that is part of the language - but we communicate and fail to communicate basically by language. (Bigsby 1984a: 282)

Selerie (1988: 58) claims that Albee's plays rely more on talking than action. That is the case of *Who's afraid of Virginia Woolf?*, which shows an ample spectrum of diction and rhythm, as befits a play in which the characters take part in a word battle and use language to elaborate their fantasies and escape reality. Bigsby (1984a: 10) thinks that the play is a parody of Albee's idea that language is a net to trap experience and reality and Selerie (1988: 58) says that the play's language "swings

from the poetic to the banal, from lyricism to crudeness and profanity, from the effusive to the monosyllabic". Another of the stylistic features of the text is the use of humour, which is apparent in George's irony and puns and Martha's brusque language and bitter sarcasm.

-motive: in order to find out Albee's motivation to write *Who's afraid of Virginia Woolf?* we need to observe what literary critics who studied Albee's work say. Bigsby (1984a:312) points out that this American playwright is a didactic writer whose work is a didactic mechanism, and offers the playwright's own comment on the use of arts and literature:

We are the only animal which consciously creates art, attempts metaphor. It is our distinguishing mark... if we turn out to be the kind of society which is unwilling to use the metaphor [*sic*], to use arts to instruct us about ourselves, then we are a society which is way downhill without ever having seen the top. Indeed if we are unwise enough not to be instructed by the arts then perhaps we do lack the will, the wisdom, the courage, to support a free society.
(Bigsby 1984a: 313)

Albee's words and Bigsby's observations make clear that the author's intention behind *Who's afraid of Virginia Woolf?* must be a didactic one, that is, the goal of the play is that its receivers learn something from it. Now, what exactly does Albee want them to learn? Bigsby (1984a: 226) claims that according to Albee the play is an examination of the principles that guided the American revolution and the danger that lurks behind the substitution of illusion for reality. Albee himself made this idea explicit: "The only optimistic act in *Who's afraid of Virginia Woolf?* is to say, admit that they are false illusions and then live with them if you want and know that they are false. After all, it's an act of public exorcism". (Bigsby 1984a:267). It seems, then, that Albee's motive for writing the play was his will to warn the receivers about the

danger of using illusion as a means of escapism from reality and betraying the values and principles that led to the American revolution against the British. The author's motive is highly contextualized, since it depends on the situation that Albee and the American receivers share.

Both Albee and his audience witnessed the shattering of the consensus that marked the America of the late forties and early fifties. Dominant assumptions about American life came into question in the late fifties, and a youth counterculture began to challenge American values in the sixties. As Bigsby put it "age was handing the torch to the youth" (1984b: 126). Young Americans demanded change and rejected the empty materialism that had characterised the fifties. With their voices demanding change in the background, a new and young president was elected in 1960. John F. Kennedy was the youngest president in American history. He told the American people about the "New Frontier" and compelled his people to move into the future, a very appropriate discourse for that time. His "New Frontier" was a set of policies designed to change America's course and it included social programmes and support for civil rights. It appealed to those who demanded changes, since it aimed at breaking with the past and moving American society into the new decade.

During Kennedy's mandate, America found itself in bitter conflict with communist countries and competition with the Soviet Union even reached the space arena, most notably in the race to put a man on the moon. Such confrontation between USA and communist countries created a nervous atmosphere that pervaded American society. Tension became high when in 1961 the Soviet Union began the construction of the Berlin Wall and Kennedy made clear that he would go to war to defend a free

West Berlin. This uneasy climate reached its climax when in October 1962 America learned that the Soviet Union was secretly installing offensive nuclear missiles in Cuba.

With the Cold War as backdrop, America's youngest generations rebelled against the conformity and uniformity that had pervaded their country during the fifties. Minorities raised their voice and the civil rights movement, which demanded equality and fought discrimination, entered the political arena. Arts reflected the craving for change and minorities turned to theatre as the most public of public arts for their political activism (Biggsby 1985: 25).

Nobody in America could be oblivious of the calls for change, political activism and the Cold war, and in that context Edward Albee presented a play that included references to it (George claims that he will not give up Berlin and Nick is named after Nikita Khrushchev) as well as contemporaneous concerns of which its audience was well aware. At a time when truth was thought to lie beneath the social mask and the stripping of social role became a route to authenticity (Biggsby 1985: 10), Martha and George strip off the fantasies that cover their reality and lay it bare in front of the audience. In fact, the fantasy world that the characters of the play inhabit, bears a strong and intentional similarity with the American reality in which power and money lead human behaviour and which young American generations, intellectuals and political activists strongly denounced in the sixties.

-effect or function: there is no doubt that *Who's afraid of Virginia Woolf?* produced on its audience and readers the aesthetic or poetic effect typical of literary

texts. The New York Drama Critics' and the Tony Award that the play received are clear proof of its successful literary reception. Certain features of the text, such as dramatic conventions and language, signalled Albee's literary intention to the audience and readers, who interpreted those features as literary with the help of literary markers set in the extratextual environment, such as the inclusion of the word "theatre play" in posters advertising Albee's work, etc.

-medium: Who's afraid of Virginia Woolf?, as is the case with most dramatic texts, was designed to be transmitted visually and orally on a theatre stage, but it was also transmitted in writing.

1.2. The source-text and target-text communicative situation compared: pragmatic translation problems.

A comparison of the source-text and target-text communicative situation can help us identify in advance what Nord (1997: 65) calls *pragmatic translation problems*. Let us compare then the communicative situation in which *Who's afraid of Virginia Woolf?* participates with the communicative situation in which I would like to place my translation.

-sender or author: the sender or author of the source-text, Edward Albee, is recognised in the target culture, that is Spanish culture, as a playwright. Hence, the Spanish receivers of the target-text, most of whom will grant Edward Albee the authorship of the text presented to them¹, will bring to the reception of it their literary

¹ As Aaltonen (2000: 100) points out, the indebtedness of the translator to the source-text author makes the former's input of labour appear to be worth less. Only the second is granted authorship.

expectations and will hope to identify in the text certain dramatic features (a text structure or layout that conforms to the norms, the presence of actors on stage, etc...)

-the receivers: the addressees and potential receivers of the target-text are the contemporary Spanish theatre audience in general. They are not the addressees that Albee had in mind, neither do they have the characteristics of the source-text receivers. Here emerges a pragmatic problem: Albee wrote his play for a concrete audience with whom he shared certain knowledge and experiences: the American theatre audience of the early sixties. In fact, the text world in *Who's afraid of Virginia Woolf?* corresponds to the American reality of the early sixties, making it possible for receivers to match the text world with their own and comprehend the text by coordinating the information in it with the model of reality stored in their mind. This situation allowed Albee to make use of presuppositions, as the following examples illustrate:

ST², Act One, utterance 216, page 21:

GEORGE [*returning with HONEY'S and NICK'S drinks*]: At any rate, back when I was courting Martha, she'd order the damnedest things! You wouldn't believe it! We'd go into a bar... you know, a *bar*... 'a whisky, beer, and bourbon *bar*... (...)

TT³, Act One, utterance 216, page 103:

JORGE (*les sirve a CARI y a NICO las copas*): Bueno, el caso es que cuando la cortejaba, Marta pedía siempre las cosas más complicadas que os podáis imaginar. Cuando íbamos a un bar, un bar corrientucho (...)

² ST stands for source-text, namely Albee, E. 1965. *Who's afraid of Virginia Woolf?* Harmondsworth: Penguin.

³ TT stands for target-text.

ST, Act One, utterance 355, page 30:

GEORGE: ... the Biology Department. I *did* run the History Department, for four years, during the war, but that was because everybody was away. Then... everybody came back... because nobody got killed. That's New England for you. Isn't that amazing? Not one single man in this whole place got his head shot off. That's pretty irrational. [*Broods.*] Your wife *doesn't* have any hips... has she... does she?

TT, Act One, utterance 351, page 110 :

JORGE: ... el departamento de biología. Sí que dirigí el departamento de historia, durante un año, cuando yo era el único profesor. Luego llegaron profesores nuevos y se acabó. ¿Sorprendente, no? (*Pausa*) Su mujer no tiene caderas, ¿no?

In the first example, Nick, as well as the American readers and audience, can draw a mental picture of the bar George is referring to. That is, they can match the concept of bar in the text world with the concept of bar in their real world. That may not be the case with a Spanish audience or reader, for whom "a whisky, beer and bourbon bar" would be an exotic bar that does not correspond to their concept of bar. The second example is a similar case, since the word "war" is associated with the Second World War by the American receivers because they share with Albee a historical experience. A Spanish audience, however, would tend to associate the phrase "la guerra" with the Spanish civil war, since that is the phrase that is still used in Spain nowadays to refer to it. Also, the obvious association for an American reader or audience between George and Martha in the play and George and Martha Washington is another example of the importance of sharing some knowledge or world experience with the author of the text. The Spanish receivers of the target-text will not find the reference to the first American president and his wife as obvious as the source-text receivers did.

As regards receivers' expectations of the text, the Spanish receivers will expect to identify in the target-text features that they deem typical of dramatic texts, such as a literary language with a stronger expressive rather than referential function and the presence of dialogue and stage directions. Their expectations of the dramatic text do not differ much from the source receiver's and therefore they do not pose a pragmatic translation problem to the translator.

-the intention: in Spain, translations of dramatic texts can have the same function that dramatic texts have (Merino 1994: 12) and I intend my translation to function as a dramatic text in the target system. In order to function as a dramatic text, my translation should show the same features that original dramatic texts show, namely an element of expressiveness stronger than the referential. Besides, I would also like to transfer the intended appellative function of the original, that is, to motivate personal insights about reality to the audience. It is necessary, however, to make clear that what I am actually transferring to the new communicative situation is my interpretation of Albee's intention. The target-text receivers may not be aware of this fact, since they usually considered the translator's intention to be that of the original author. However, before my translation can function as a dramatic text, I need to be aware of the existence of translation conventions and norms that regulate the production and function of translations of dramatic texts. These will be looked at in the second chapter of this dissertation.

-time and place of reception: the intended time and place of reception of the target-text -Spain, from year 2002 onwards- can pose pragmatic problems when

translating the source-text. To begin with, the new receivers of the target-text are set in a time and space different to that in which Albee's addressees were. The action of the play was meant to be contemporary with the time of reception and develop in a geographical area that was not foreign to its receivers. The play contains references to the time of its original reception that need to be updated in order to fit into the actual communicative situation. George's reference to future human cloning, in vitro fertilisation or to the former West Berlin (*TT, Act I, utterance 616, page 46*) will seem incongruous in the target communicative situation, which is intended to maintain the contemporary match between the time of the action and the time of reception that the source-text had.

ST, Act One, utterance 341, page 29:

GEORGE: You're the one! You're the one's going to make all that trouble... making everyone the same, rearranging the chromozomes, or whatever it is. Isn't that right?

TT, Act One, utterance 339, page 109 :

JORGE (*tras una pausa*): ¡Hombre! (*Como si recordase algo de repente*) Así que eres tú. Tú eres el responsable de todo ese follón... de hacernos a todo el mundo igual, de alterar los cromosomas, ¿no es así? Pues yo no me fio. (*Cambiando de postura en la silla*) ¿Tú crees que la gente no aprende nada de la historia? No es que no haya nada que aprender, no, sino que ¿la gente no aprende nada? Yo estoy en el departamento de historia.

Jorge's words in the Spanish translation, contrary to the source-text, convey the meaning that human cloning is a feasible fact in the present time. In the source-text, however, George uses the future tense to refer to human cloning, a scientific activity that was still not feasible at the time when the action of the play took place, 1962.

ST, Act One, utterance 367, page 31:

GEORGE: People do... uh ... have kids. That's what I meant about history. You people are going to make them in test tubes, aren't you? You biologists. Babies. Then the rest of us... them as wants to... can screw to their heart's content. What will happen to the tax deduction? Has anyone figured that out yet? [NICK, *who can think of nothing better to do, laughs mildly.*] But you *are* going to have kids... anyway. In spite of history.

TT, Act One, utterance 363, page 110 :

JORGE: Pues... la gente tiene hijos. A eso me refería cuando hablaba de la historia. Vosotros los biólogos los fabricáis en probetas, ¿no? Así, los demás... los que quieran... pueden follar hasta que se harten. (NICO, *a quien no se le ocurre nada mejor que hacer, se ríe un poco.*) Aún así, ... vais a tener hijos. A pesar de la historia.

Again, the reference George makes to future in vitro fertilisation is turned into a current fact in the target-text. The first test tube-bred child was born in 1978, sixteen years after Albee had written his play. Changing the time parameter of the text to contemporary time requires the substitution of present tense for future.

ST, Act One, utterance 616, page 46:

GEORGE: ... will lose its glorious variety and unpredictability. I, and with me the ... the surprise, the multiplexity, the sea-changing rhythm of ... history, will be eliminated. There will be order and constancy... and I am unalterably opposed to it. I will not give up Berlin!

TT, Act One, utterance 603, page 123 :

JORGE: ... perderá toda su grandiosa variedad y dejará de ser imprevisible. Yo y ... lo imprevisible, la diversidad... el flujo y reflujo de la historia desapareceremos. Sólo habrá orden y regularidad y... Y yo me opongo firmemente. ¡No pasarán!

George's reference to West Berlin in the source-text will appear anachronistic to a contemporary audience, since the German reunification in 1989 meant the end of its life. George claims that he will defend West Berlin from the threats of a communist

society, which he thinks will impose order and constancy on the people. In the target-text, however, because of the impossibility of referring to a contemporary West Berlin, Jorge uses a slogan well known to the Spaniards. It is the famous phrase used by the Spanish *Frente Popular* to show their determined opposition to Franco's troops and fascism.

More translation pragmatic problems may arise if the American conventions in the reception of dramatic texts are different to the Spanish conventions. Chapter two, which deals with dramatic translation, will address the question of whether there are different conventions in those two cultures.

-the motive: the motive for producing my translation of *Who's afraid of Virginia Woolf?* is to enable communication between Albee's play and the Spanish audience for whom the language employed by the author acts as barrier. Albee wanted to warn the American society of the late fifties and early sixties about the dangers of substituting fantasies for reality and betraying the values and principles that originated in the American revolution. Albee's motive may seem heavily dependant on the American context in which the play was written and difficult to transfer to the target communicative situation. A Spanish audience will not feel directly concerned with a translation of *Who's afraid of Virginia Woolf?* that restricts the above mentioned warning to American society. However, because of the power and influence of the United States in the world and its social and economic system, on which many western countries model their own, I consider Albee's didactic intention transferable to the new communicative situation. In fact, Pep Muné, a Spanish actor playing the role of Nick (the embodiment of the American generation pursuing power and wealth

in an unscrupulous way) in the 1999 production of the play in Spain, described the character as the typical arriviste or creep, giving him, therefore, a broader dimension that transcends geographical barriers. I would like then to use my translation to warn the Spanish audience about the dangers of substituting fantasies for reality and creating a society whose main concern is the pursuit of power and wealth.

-message: of all the topics the source-text covers - the destruction of the sense of community, marriage, the power of science in society, the manipulation of language and meaning, and the values of American society - only the last one seems to pose a pragmatic problem when transferring the play to a target situation in which the addressees are intended to be directly concerned with its message. However, as I said before, because of the role the United States plays as a symbol of the economic and social system of the western world, the reference the play makes to the values of American society can be transferred to the new communicative situation.

The linguistic code that Albee employed to transmit his message shows certain specific characteristics such as the modifications of proverbs and idioms, the use of puns, double entendre, etc... which help describe the characters' personalities and show the lexical battle in which George and Martha participate and which Nick and Honey, as well as the audience, witness. In order to allow the target-text to produce on its receivers a similar effect to the one Albee's language made on the source-text receivers, I will need to make use of a linguistic code that shares some characteristics with it.

-medium: the target-text is to be transmitted both in written form and visually and orally on stage. This fact will pose certain constraints and possibilities for the production of the text that will be specified in the next chapter, which focuses on the translation of dramatic texts.

-effect or function: since the translation process intends to create a dramatic text, the effect or function it should have in the target situation is one of entertainment as well as aesthetic or poetic. This can only be achieved by marking the target-text both intra- and extratextually with dramatic features such as text layout, a text structure based on acts and scenes, the presence of characters speaking, the use of a linguistic code that can be interpreted as literary by the receivers, etc... My target-text will therefore be marked as a theatre play internally by showing a layout typical of dramatic texts, an act-structure and what Raquel Merino (1994: 44) considers to be the minimal structural unit of a dramatic text: the utterance. These text features should be interpreted by the target-text receivers as “dramatic” and set the receiver’s frame of mind for the reception of it. Besides, the target-text will need to include certain stylistic features typical of literary texts in the target situation such as rhythm, rhyme or figures of speech in order to be considered as literary by the target-text receivers. The following is an example that shows the transference of the rhythm and rhyme of the source-text to the target-text:

ST, Act One, utterances 220 and 221, page 22:

GEORGE [*returning to the portable bar*]: But the years have brought to Martha a sense of essentials... the knowledge that cream is for coffee, lime juice for pies... and alcohol [*Brings MARTHA her drink.*] pure and simple... here you are, angel... for the pure and

simple. [*Raises his glass.*] For the mind's blind eye, the heart's ease,
and the liver's crawl. Down the hatch all.

MARTHA [*to then all*]: Cheers, dears. [*They all drink.*] You have a
poetic nature, George... a Dylan Thomas-y quality that gets me right
where I live.

TT, Act One, utterances 220 and 221, page 103 :

JORGE (*vuelve al mueble-bar*): Pero los años le han enseñado a Marta
la utilidad de las cosas básicas... que la crema es para los pasteles, el
limón para el pescado... y el alcohol (*le da a MARTA su copa*) puro y
simplón... aquí tienes, angelito mío... para los puros y simplones.
(*Alzando el vaso para dirigir un brindis*) Por el alivio del corazón, el
sufrimiento del hígado y la ceguera de la razón. ¡Arriba el porrón!

MARTA (*dirigiéndose a todos*): ¡Chin, chin! (*Beben todos.*) Jorge,
tienes una vena poética a lo Dylan Thomas que me pone como una
moto.

The rhythm and rhyme in George's words are typical of poetic language. Those
stylistic features have been transferred to the target-text, so that Marta's appraisal of
George's poetic nature is coherent within the text. If the rhythm and the rhyme of the
original had not been transferred to the target-text, Marta's comment on Jorge's poetic
nature would have caused textual incoherence.

After comparing the source-text and target-text communicative situations, it
seems that translation pragmatic problems are caused by two main factors: the fact
that the target-text receivers do not share with the original author the same knowledge
and experience, and the changing of the time and place parameters of the text
reception.

1.3. Text-specific problems

Pragmatic problems are not the only problems that arise in the translation process. Nord (1984: 67) points out that some translation problems are specifically bound to one particular source-text, as may be the case for certain figures of speech, neologisms or puns. The solutions to this type of problem cannot be generalised and the translator must be prepared to act creatively.

Who's afraid of Virginia Woolf? is fraught with text-specific problems for any translator because of the witty experimentation that its author carries out with language. In the play Albee exploits the ambiguity of words in certain contexts to create double entendre, makes use of homonymic and polysemic words, modifies sayings and idioms and creates new words. The result of such action is a constant play with language that becomes a challenge for any translator. Even the very title of the play, probably the first sentence to be approached by a translator, proves a hard nut to crack. If translating titles of artistic works is a difficult task (Jocanović 1990: 21), titles that include a pun add extra difficulty to it. Jocanović (1990: 214) points out that the main function of a title is to eliminate any ambiguity from the communication process and inform the recipient about the content of the communication. That is why, according to her, translators should pay special attention to titles. This translation scholar classifies titles in two main groups: those which help the recipient get an idea of the content of a work and those which have no apparent connection with it. *Who's afraid of Virginia Woolf?* falls into this second group, since it does not help in guessing the content of the play it presents.

Who's afraid of Virginia Woolf? is an intellectual corruption of the nursery rhyme "Who's afraid of the big bad wolf?", rephrased by Albee as "who's afraid of a life without illusions?". Any translator of this play will have to decide between maintaining the pragmatic value of the title or transferring its specific content, that is, keeping the original pun or creating one on "lobo feroz" (big bad wolf). I decided to transfer its specific content and translate it as *¿Quién teme a Virginia Woolf?* because of the canonical status that this title seems to have acquired: all the Spanish productions of the play, the only translation published in Spain and the Spanish dubbed version of Ernest Lehman's film production translated it likewise. The last Spanish production, directed by the late Adolfo Marsillach in 1999 and 2000, explained the meaning of the title in the theatre programme and Alberto Mira's published version (1997) did the same in its introduction.

Albee's exploitation of language does not end with the title of the play, though. It permeates the whole text and is of great importance for the characterisation of Martha and George, since these two characters use language as a means of escapism from reality. These two characters get involved in a lexical battle in which Nick and Honey take part as disconcerted witnesses. The confusion and lack of communication that George's and Martha's words cause in those two characters is a reflection of the effect that Albee's manipulation of language produces on the audience of the play and is connected with Albee's idea that language is a code that can be used to disguise reality and abort communication.

The experimentation with language that the play shows provides the text with some comical element and, as I said before, characterise George and Martha. George's

lexical command when using puns or irony shape him as the intellectual and intelligent but passive academic who only acts through his linguistic skills and whose detachment from society allows him to observe it from an ironic viewpoint.

The following are examples of Albee's experimentation with language that can be considered text-specific translation problems, accompanied by the solution I propose for them. They have been classified into three groups: a) homonymic, polysemic and phonetic puns, b) modified proverbs and idioms, and c) new words.

a) homonymic, polysemic and phonetic puns

Dirk Delabatista (Mateo 1995: 42) studied the translations of puns in depth and came to the conclusion that the main factors that make their translation difficult are the degree of dependency of the two interchanged meanings in the pun on the particular nature and characteristics of the source language and the degree to which that dependency on the source language is important to the source-text as a whole. This Belgian author elaborated a typology of strategies that can be employed in the translation of puns:

- i) pun translated into same pun
- ii) pun translated into other pun
- iii) pun translated into non-pun
- iv) pun translated into punoid or the use of a rhetorical technique to compensate for the loss of the pun in the target-text
- v) non translation or direct copy or transference of the pun
- vi) zero-translation or the omission of the pun

vii) zero into pun or the creation of a pun in the target-text where the source-text does not include one.

I will use the typology above to describe the solutions I found to the text-specific problems posed by *Who's afraid of Virginia Woolf?*

TT, Act One, utterance 373, page 31:

GEORGE: Well, don't let that get bandied about. The old man wouldn't like it. Martha's father expects loyalty and devotion out of his... staff. I was going to use another word. Martha's father expects his... staff... to cling to the walls of this place, like the ivy... to come here and grow old... to fall in the line of service. One man, a professor of Latin and Elocution, actually fell in the cafeteria line, one lunch. (...)

TT, Act One, utterance 369, page 111:

JORGE: Bueno, no dejes que corra la voz. Al viejo no le gustaría. El padre de Marta espera lealtad y dedicación por parte de sus... empleados. Iba a utilizar otra palabra. El padre de Marta espera que sus... empleados se peguen a las paredes de este lugar, como la hiedra... que vengan aquí y aquí envejezcan ... que caigan en acto de servicio. Como aquel profesor de latín, que se cayó en el servicio y la palmó en el acto.

The translation strategy employed here is "pun translated into other pun". The source-text pun on "line of service" and "line" as queue become a pun on "acto de servicio" (act of service) and "servicio" (toilet). The new pun created in the translation transfers to the target receivers George's ability to play with language and the comic effect of his words, which is enhanced in the target-text by adding the colloquial phrase "y la palmó en el acto" (to kick the bucket).

ST, Act One, utterances 644 and 645, page 48:

MARTHA: I said never mind. I'm sorry I brought it up.

GEORGE: Him up... not it. You brought *him up*. Well, more or less. When's the little bugger going to appear, hunh? I mean isn't tomorrow meant to be his birthday, or something?

TT, Act One, utterances 625 and 626, page 124:

MARTA: ¿Qué importa?

JORGE: Importa mucho, Marta. ¿Cuándo va a llegar el cabroncete? Se supone que mañana es su cumpleaños, ¿no?

In this case, the difficulty of transferring the pun to the target-text resulted in the use of the "pun translated into non-pun" strategy. The Spanish language does not seem to have a single word with the meaning of "to educate" and "to manifest", which makes the reproduction of the pun impossible. This difficult situation is further complicated by the fact that the Spanish masculine and neuter single object pronouns ("lo" and "lo") are not only homophones but also homofoms.

ST, Act One, utterance 776, page 55:

MARTHA: I stand warned! [*Pause ...then, to HONEY and NICK*] So, anyway, I married the S.O.B., and I had it all planned out... He was the groom... he was going to be groomed. (...)

TT, Act One, utterance 752, page 130:

MARTA: ¡Me doy por avisada! (*Una pausa... luego a CARI y NICO*) Pues, bueno, me casé con el muy H.P. y lo tenía todo planeado... Iba a cuidar de él porque algún día llegaría lejos. (...)

This is another case of "pun translated into non-pun". The main consequence of the use of that translation strategy in this utterance is that Marta does not show in the target-text the ability to play with language that Martha boasts in the source-text.

ST, Act Two, utterances 330 and 331, page 76:

HONEY [*petulance creeping in*]: It will steady me, *dear*. I feel a little unsteady.

GEORGE: Hell, you can't walk steady on half a bottle... got to do it right.

TT, Act Two, utterances 314 and 315, page 147 :

CARI (*adoptando cierta petulancia*): Me serenará, carifito. No ando muy serena.

JORGE: Coño es que con media botella no anda sereno nadie... necesitas más.

This time the source-text pun has been transferred to the target-text using the words "serenar" (to steady) "andar" (to walk and to feel) and "andar sereno" (to be sober). Hence, Jorge shows in the target-text the same irony and language skills that characterise George in the source-text.

ST, Act Two, utterance 538, page 87:

GEORGE: AND! And Mousie's father was a holy man, see, and he ran sort of a travelling clip joint, based on Christ and all those girls, and he took the faithful... that's all... just took'em...

TT, Act Two, utterance 514, page 157:

JORGE: ¡Y! y el padre de la ratita era un hombre de fe que fundó una especie de club religioso selecto con mujeres y sedujo a los fieles... así de sencillo.

The translation strategy used this time is "pun translated into another pun". The double meaning of the word "take" in the source-text (to admit and to have sexual intercourse with) becomes "seducir" (to seduce and to captivate). The result is a very similar pun that transfers to the target-text the ambiguous meaning of George's words.

ST, Act Two, utterances 686 and 687, page 94:

GEORGE: I've got to find some way to really get at you.

MARTA: You've got at me George... you don't have to do anything.
Twenty-three years of you has been quite enough.

TT, Act Two, utterances 661 and 662, page 163:

JORGE: Tengo que encontrar algún modo de que me comprendas.

MARTA: Te comprendo, Jorge... no hace falta que hagas nada.
Veintitrés años contigo han sido suficientes para comprenderlo todo.

This time, the pun on "get at" has not been transferred to the target-text. In the source-text there are two meanings interchanged: George uses "get at" with the meaning of "gain access to", whereas Martha uses it as a synonym for "to nag". This pun is lost in the target-text, where Marta's words, accompanied by the right intonation by the actress playing the character, imply that living with Jorge for twenty-three years has not been a pleasant experience.

ST, Act Two, utterances 755 and 756, page 98:

MARTHA: You're a scientist, aren't you? C'mon... make an experiment... make a little experiment. Experiment on old Martha.

NICK [*giving in*] :... not very old ...

TT, Act Two, utterances 731 and 732, page 167:

MARTA: Eres científico, ¿no? Venga... haz un experimento... experimenta un poquito. Experimenta con tu vieja amiga Marta.

NICO (*cediendo*): ... no tan vieja ...

The pun on "old" in the source-text has been transferred to the target-text by using the adjective "vieja" (old), which applied to the noun friend conveys the meaning of old and dear.

ST, Act Two, utterances 789-792, page 100:

GEORGE: And now one for me. It's my turn.

MARTHA: Never, baby... it's never your turn.

GEORGE (*too cheerful*): Oh, now, I wouldn't say that, Martha.

MARTHA: You moving on the principle the worm turns? Well, the worm part's O.K. ... 'cause that fits you fine, but the turning part... unh-unh! You're in a straight line, buddy-boy, and it doesn't lead anywhere... (*A vague afterthought*)... except maybe the grave.

TT, Act Two, utterances 763-766, page 169:

JORGE: Ahora me toca a mí.

MARTA: A ti no te toca nada ni nadie.

JORGE (*muy alegre*): Vamos, Marta, yo no diría eso.

MARTA: A los perdedores como tú nunca les toca nada. Bueno, sí... lo único que te va a tocar seguro es palmarla, como a todos.

This time the pun on "turn" has been transferred to the target-text as a different pun on "tocar", a verb with several meanings, ranging from "to touch" to expressions such as "is my turn" or "I win" as in "me toca la lotería". The three meanings are interchanged here, providing Marta's words with a comic effect.

ST, Act Two, utterances 826 and 827, page 102:

MARTHA [*her eyes narrowing, her voice becoming hard*]: Oh, I see what you are up to, you lousy little...

GEORGE: I'm up to page a hundred and ...

TT, Act Two, utterances 798 and 799, page 161:

MARTA (*entrecerrando los ojos, poniendo la voz fuerte*): Ya veo por dónde vas, cabrón.

JORGE: Voy por la página ciento...

George's ability to play with language and the comic effect of his words are transferred to the target-text through the pun on "ir por".

ST, Act Two, utterances 830 and 831 pages 102 and 103:

MARTHA: Why, you miserable... I'll show *you*.

GEORGE [*swings around to face her...says, with great loathing*]:

No... show him, Martha... he hasn't seen it. *Maybe* he hasn't seen it.

[*Turns to NICK.*] You haven't seen it yet, have you?

TT, Act Two, utterances 802 and 803, page 171 :

MARTA: Asqueroso... ahora verás.

JORGE (*se da la vuelta para mirarle a la cara... habla con palabras llenas de desprecio*): No... ahora lo verá él, Marta... no se lo has enseñado todavía. Puede que no lo hayas enseñado. (*Se gira hacia*

NICO): ¿Te lo ha enseñado?

George's voluntary literal interpretation of Martha's words is reproduced on the target-text, where Jorge shows the same ability to manipulate the meaning of language that George has in the source-text.

ST, Act Three, utterance 96, page 116:

MARTHA: Pansies! Rosemary! Violence! My wedding bouquet!

TT, Act Three, utterance 94, page 181:

MARTA: ¡Pensamientos! ¡Romero! ¡Violentas! ¡Mi ramo de novia!

The phonetic similarity between "violeta" (violet) and "violenta" (violent) in Spanish allows reproducing in the target-text Martha's slip of the tongue, which might have been caused by alcohol consumption.

ST, Act Three, utterances 106, 107 and 108, pages 116 and 117:

GEORGE: Screw, baby.

MARTHA: Him can't. Him too fulla booze.

GEORGE: Weally? (...)

TT, Act Three, utterances 104, 105 and 106, page 182 :

JORGE: Métele caña, muchacho.

MARTA: No puede meterla. Está completamente pedo.

JORGE: ¡Qué penito! (...)

This time the translation strategies adopted are "pun translated into punoid" and "pun translated into another pun". In the source-text, George uses the word "screw" in the sense of "nail down", but the sexual meaning of the word is latent to the audience (especially after Martha's previous reference to Nick's performance in bed), creating, therefore, a comic effect. In the target-text, however, it is Marta's sentence "no puede meterla" (he cannot get it in) that has a sexual connotation and creates the comic effect. Finally, George's wrong articulation of the word "really", which can be put down to his intoxication, creates some comic effect because of its phonetic resemblance to "willy" and the situation in which the word is used. That comic effect is present in the target-text by Jorge's substitution of "penito" (little penis) for "penita" (pity).

b) modified songs, idioms and proverbs

In the play George and Martha modify songs, idioms and proverbs. Those modifications portray the ability of the characters to play with language and sometimes produce a comical effect. They are offered next together with the solution found to the translation problem they pose.

ST, Act One, utterance 97, page 15:

MARTHA: Poor Georgie-Porgie, put-upon pie! [*As he sulks*]
Awwwww... what are you doing? (...)

TT, Act One, utterance 97, page 97:

MARTA: ¡Pobre Jorgito, qué sufridito! (JORGE *pone pucheros*)
¡Ooooh! ¿Estás poniendo pucheros?

In the source-text, Martha modifies a well-known nursery rhyme, showing her capacity to play with language. In the target-text, however, because of the difficulty of finding a Spanish nursery rhyme that fits the situation (pitying George), Martha's linguistic ability is expressed by rhyming "Jorgito" with "sufridito".

ST, Act One, utterance 428, page 34:

GEORGE [*driving*]: Oh no, now... you mustn't. Martha is changing... and Martha is not changing for *me*. Martha hasn't changed for *me* in years. If Martha is changing, it means we'll be here for... days. You are being accorded an honour, and you must not forget that Martha is the daughter of our beloved boss. She is his... right ball, you might say.

TT, Act One, utterance 425, page 113:

JORGE (*forzándoles*): Ah, no. No podéis iros. Marta se está cambiando... y no se está cambiando para mí. No se ha cambiado para mí en años. Si Marta se está cambiando, significa que estaremos aquí durante... días. Os está concediendo un honor, y no debéis olvidar que

Marta es la hija de nuestro queridísimo jefe. Es... su huevo derecho, podríamos decir.

George's comical modification of the idiom "to be someone's right hand man" is reproduced in the target-text, where Jorge shows the same sense of humour and skilful manipulation of language.

ST, Act Two, utterance 231, page 71:

GEORGE: Now, that's it! You can take over all the courses you want to, and get as much of the young elite together in the gymnasium as you like, but until you start ploughing pertinent wives, you really aren't working. The way to a man's heart is through his wife's belly, and don't you forget it.

TT, Act Two, utterance 227, page 143:

JORGE: ¡Eso es! Puedes hacerte con todos los cursos que quieras y ganarte el apoyo de la élite joven en el gimnasio, pero hasta que no te hayas tirado a unas cuantas esposas pertinentes no conseguirás nada. El que algo quiere, con alguien se acuesta. Que no se te olvide.

This time, the comic effect produced by George's modification of a proverb is reproduced in the target-text by modifying the Spanish saying "el que algo quiere, algo le cuesta".

ST, Act Two, utterance 529, page 86:

GEORGE: (...) But Martha told you about it... my first novel, my ...memory book... which I'd sort of preferred she hadn't, but hell, that's blood under the bridge. (...)

TT, Act Two, utterance 505, page 156:

JORGE: (...) Pero Marta os lo contó... de mi novela, de mis... memorias. Preferiría que no lo hubiera hecho, pero ¡qué coño! eso es sangre pasada. (...)

George's modification of the idiom "to be water under the bridge" demonstrates, once more, the character's eloquence, which is transferred to the target-text by the modification of the Spanish idiom "ser agua pasada" (water under the bridge).

ST, Act Three, utterance 190, page 120:

GEORGE: You just gird your blue-veined loins, girls. (...)

TT, Act Three, utterance 188, page 186 :

JORGE: Ya puedes ir cubriéndote tus cargadas espaldas. (...)

Here, Jorge modifies a different idiom to the one used in the source-text, "cubrirse las espaldas" (to cover one's back), by inserting the adjective "cargadas" (slightly hunched). This solution expresses George's ability to play with language and the disparaging tone with which he addresses Martha.

c) new words

The words that Martha and George create pose another translation problem. They are offered next followed by the translation solutions.

ST, Act One, utterance 117, page 16:

MARTHA: PHRASEMAKER! (...)

TT, Act One, utterance 117, page 98:

MARTA: ¡EUFEMISTA! (...)

Martha creates the word "phrasemaker" to refer to George because of his use of common phrases and lack of inventiveness at the beginning of the play. In the target-text, Marta employs a word that is not listed in the Diccionario de la Real Academia Española and the unusualness of her word in the source-text has been transferred to the target-text.

ST, Act One, utterance 357, page 30:

GEORGE: I don't mean to suggest I'm hip-happy... (...)

TT, Act One, utterance 353, page 110:

JORGE: No es que sea un caderista...(...)

In the source-text, George says he is not "hip-happy" to express that he is not obsessed with women's hips. The solution the target-text offers, "caderista", is a new word formed by "cadera" (hip) and the suffix "-ista", which is used in some words, such as "Juan Carlista", "madridista", etc... to refer to blind supporters or admirers of someone or something. Therefore, Jorge shows in the target-text the same capacity to create new words that George has in the original.

ST, Act Two, utterance 522, page 85:

GEORGE: Book dropper! Child mentioner!

TT, Act Two, utterance 498, page 156:

JORGE: ¡Sacalibros! ¡Mencionaniños!

In the target-text, as in the source-text, Jorge creates two new compound words that reflect his extravagant eloquence.

ST, Act Two, utterance 865, page 105 and Act Three, utterance 195,

page 121:

GEORGE: You don't know what's been going on around here while you've been having your snoozette, do you.

GEORGE [*seeing them both cowed; purrs*]: Gooooood. Gooooood. [*Looks about him.*] But, we're not all here. [*Snaps his fingers a couple of times at NICK.*] You; you...uh...you; your little wifelet isn't here.

TT, Act Two, utterance 837, page 173 and Act Three utterance 193,
page 186:

JORGE: No te enteraste de lo que ocurrió aquí mientras echabas tu siestezuela, ¿no?

JORGE (*al ver que ambos están intimidados; ronronea*): Bieeeen. Bieeeen. (*Mira a su alrededor.*) Pero no estamos todos. (*Chasquea los dedos dos veces para llamar la atención de NICO.*) Eh, tú...falta tu miniesposa.

George adds the suffixes "-ette" and "-let" to "snooze" and "wife", creating, so, two rather odd words with a certain comic effect. In the target-text, Jorge employs the diminutive and sometimes affectionate suffix "-uela" to create "siestezuela", a rather unusual word, and the prefix "mini-" to form the comic "miniesposa". Although the use of diminutive suffixes is more common in Spanish than in English, the solution found to this text-specific problem expresses Jorge's inventiveness to create new and funny words.

1.4. Cultural problems

Apart from pragmatic and text-specific problems, when transferring *Who's afraid of Virginia Woolf?* to the new target situation, cultural problems will also be encountered. Nord (1997: 66) says that cultural translation problems are a result of the differences in the norms and conventions guiding verbal and non-verbal behaviour in

the two cultures involved. In fact, any interlinguistic translation process has a transcultural dimension because language is an integral part of a given culture and every text is connected to the socio-cultural context in which it is born, as Hönig and Kussmaul, Reiss and Vermeer, and Holz-Mänttari point out (Snell-Hornby 1988: 43).

The dependency of a text on the cultural context in which it emerges is reflected in the text through linguistic terms bound to that context without equivalents in the target language of the translation or contents linked to the context that author and recipient share. The cultural associations that texts show can make the translator's task difficult, so that, as Snell-Hornby (1988: 41) points out:

(...) the extent to which a text is translatable varies with the *degree* to which it is embedded in its own specific culture, also with the distance that separates the cultural background of source-text and target audience in terms of time and place.

The complexity in translating texts with cultural associations is greater if the text to be translated is a dramatic text because on the one hand, as Brisset put it (Aaltonen 2000: 53), theatre grows directly out of a society, its collective imagination and symbolic representations, and its system of ideas and values, and on the other hand, theatre texts, perhaps more than any other genre, are adjusted to their social and cultural reception (Aaltonen 2000: 53). It is hardly surprising then that in theatre translation the cultural dimension of a dramatic text always provokes some reaction:

A theatre production is always closely tied to its own specific audience in a particular place in a particular point in time, and in consequence, when a foreign dramatic text is chosen for a performance, the translation as well as the entire production unavoidably represents a reaction to alterity. (Aaltonen 2000: 8)

John London (1990: 148) illustrates the difficulty theatre translators have to face with an example from *Bodas de Sangre* (*Blood Wedding*) by Federico García Lorca, a text loaded with cultural associations. In this text a character is described as a person who "hace las migas a las tres", which if translated, as it was by Edwards, into English as "breaking up bread at three" will prompt the English audience that does not know Spanish culture to ask themselves why anyone should be breaking up bread at three o'clock. Faced with such situation, a translator of a drama text for the page could always resort to a footnote in order to explain what "hacer las migas a las tres" implies, but the oral transmission and immediate reception of a theatre text bars the theatre translator from turning to that solution.

Notwithstanding, when translating a drama text the translator can always opt for its *acculturation* or *naturalisation* (Aaltonen 2000: 55) or the maintenance of its foreign features. Acculturation implies toning the foreign features down or blurring the borderline between the familiar and the unfamiliar, whereas naturalisation is the process by which the sociocultural situation is replaced by one which in some way matches or is equivalent in the new communicative situation. Translation practitioners have different opinions when it comes to using these strategies. There are some who think that acculturation or naturalisation are necessary because of the impossibility of turning to footnotes, but others claim that not all translations are designed for the stage and, therefore, foreign textual features can be kept. According to Pavis (Rozhin 2000: 139) this last strategy can be dangerous because:

By (...) maintaining the source culture, by refusing to translate its terminology (...) we could isolate the text from the public. (...) we could run the risk of incomprehension or rejection on the part of the target culture: by trying too hard to maintain the source culture, we could end up by making it unreadable.

However, Rozhin (2000: 139) asserts that such risk is worth running because if target audiences are not willing to make concessions to the foreign character of certain theatre plays, they could become culturally untranslatable. This translator offers as an example her translations of Polish plays into English, for which she employed the strategy of neutralisation but retained the Polish context and the references to Polish reality. According to her, neutralisation was the price to be paid in order to achieve the comprehension of the play by the target-receivers. Shaked (1989: 24), for his part, affirms that theatre is the ideal medium to make a foreign culture known, since "only a play can bring a past or distant culture to its audience in its authentic fullness".

Both naturalisation and acculturation are translation strategies that contribute to what Venuti calls *domestication* of the source-text or "the ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values" (Venuti 1995: 20). This American scholar and translation practitioner denounces the dominance of domesticating translation theories within Anglo-American culture and he deems them responsible for the unequal cultural exchanges in which hegemonic English-language nations engage others. In order to curtail the "ethnocentric violence of translation" (Venuti 1995: 20) he proposes the *foreignizing* translation method, which registers the linguistic and cultural difference of the foreign text by disrupting the cultural codes that prevail in the target language. Venuti calls translators to employ that translation method in order to restrain the ideological dominance of the target culture and he suggests that translators should avoid fluent translations that produce an illusion of transparency. As an example of how translators can proceed to fight their invisibility

and the domestication of the text, Venuti notes that translators can choose a foreign text that is marginal in the target-language culture and translate it with a canonical discourse, or choose a foreign text that is canonical in the target-language culture and translate it with a marginal discourse (Venuti 1995: 310).

Important thought it is to resist an excessive ethnocentric reduction of foreign texts in order to allow an even cultural transfer and learn from foreign cultures, I will not employ Venuti's foreignizing translation strategy for the production of my translation of *Who's afraid of Virginia Woolf?*. Such translation strategy does not serve my purpose, which, following Schleiermacher (Venuti 1995: 19), is "to leave the reader in peace, as much as possible, and move the author towards him". Hence, my intention is not to show Albee and his play as a different cultural "other", but to show the Spanish audience a familiar and recognisable cultural "other". Besides, the use of a foreignizing translation strategy for my translation would only reinforce the unequal culture transfer that exists between American and Spanish cultures.

Although *Who's afraid of Virginia Woolf?* belongs to a theatre system whose norms and conventions are not too different from the Spanish one, the play contains cultural references and was written in a given place at a certain time with predetermined addressees. All these factors need to be taken into account when producing my translation of the play. Having discarded the foreignizing translation strategy, the only remaining strategies to tackle the cultural translation problems are naturalisation or acculturation.

Listed below are cultural references in *Who's afraid of Virginia Woolf?*, which can be considered to be cultural translation problems, followed by the solutions I found to them. I have classified the cultural references in the play in the following groups: a) proper names, b) sociocultural references, c) references to the place of the action, d) historical references, e) weights and measures, f) songs, g) institutions and companies, and h) literary references.

a) proper names

The characters' proper names link the text to its socio-cultural context. Schultze (1991: 91 and 107) designed the following inventory of strategies to translate proper names: direct transfer, adaptation, substitution, semantic translation, artistic resource translation, and the substitution of a common noun for a proper one. This scholar also points out that although there are no fixed norms for the translation of names, the current tendency is to leave them in their original form.

The translation of the characters' names is quite a challenge. They were not chosen at random by Albee and they are part of the meaning of the play. Selerie (1988: 46) claims that Albee named George and Martha after George and Martha Washington with the intention of endowing the text with an allegorical overtone, whereas Nikita Krushchev, the former Soviet President, gave him the inspiration for "Nick". "Honey" is a name that speaks volumes, it indicates the lack of identity and weak personality of the character, who has no proper name and is referred to by means of a common familiar name. I decided to substitute "Cari" for "Honey" to transfer the connotations of this name. "Cari", short form for "cariño", is an insipid common name used by couples to refer to their loved ones and befits a spineless

person. Having substituted "Cari" for "Honey", I decided to substitute the rest of the names for their Spanish counterparts in order to make my translation coherent. Hence, "George" became "Jorge", "Martha" became "Marta" and "Nick" became "Nico". However, giving the characters Spanish names had an important implication: whereas a Spanish audience would accept characters with foreign names who speak Spanish in a foreign context (as happens with most dubbed films and television soap operas), characters with Spanish names in a foreign context would require a stronger suspension of disbelief on the part of the audience. The Spanish receivers of *Who's afraid of Virginia Woolf?* would find it strange that American characters in an American context had Spanish names. In the name of coherence I therefore decided that I would employ the strategy of acculturation and avoid confusing situations like the one described by Joseph Farrell (1996: 52), who gives the example of a production of *The House of Bernarda Alba* that set the action in contemporary Ireland but retained some of the Spanish names of the characters.

b) sociocultural references

ST, Act Three, utterance 337, page 128:

MARTHA: ... sleep... and a croup tent... a pale green croup tent... and the shining kettle hissing in the one light of the room that time he was sick... those four days... and animal crackers, and the bow and arrow he kept under his bed...

TT, Act Three, utterance 335, page 193:

MARTA: ... mientras dormía... y la tienda para la difteria... una tienda de color verde pálido, y la jarra de agua que brillaba en la esquina aquella vez que estuvo enfermo... aquellos cuatro días... y las galletitas, y el arco y las flechas que guardaba debajo de la cama.

In the source-text Martha mentions an electrical appliance well known to the original audience: a kettle. However, kettles are almost non-existent in Spanish households, since only recently have they become available from Spanish kitchen shops. They were certainly non-existent at the time Marta refers to. I decided, then, to substitute kettle for jug of water, acculturating this way the target-text.

ST, Act Three, utterance 283, page 125:

GEORGE: Isn't Martha something? Here we are, on the eve of our boy's homecoming, the eve of his twenty-first birthday, the eve of his majority... and Martha says don't talk about him.

TT, Act Three, utterance 281, page 190 :

JORGE: Bueno, Marta. ¿No es todo un caso? Es la víspera de la vuelta a casa de nuestro hijo, la víspera de su decimoctavo cumpleaños, de su mayoría de edad... y Marta dice que no hable de él.

In the source-text, adulthood or majority is granted at the age of twenty-one, as happens in most states in the USA. However, the target-text is in tune with the Spanish social norm that grants majority at eighteen. This is a case of naturalisation, that is, the replacement of a foreign social norm with a domestic one.

ST, Act One, utterance 596, page 45:

GEORGE: Martha eats them... for breakfast... she sprinkles them on her cereal. (...)

TT, Act One, utterance 583, page 122:

JORGE: Sí, a Marta le encantan. Los moja en el café todas las mañanas. (...)

In this case, the practice of eating cereals for breakfast, although becoming more and more popular, especially among young people, is still uncommon in Spain among women in their fifties, like Marta. Therefore, George's reference to Martha's sprinkling of chromosomes on her cereals, has become Martha's dunking them in her coffee. This is, again, an example of naturalisation of a foreign practice.

c) references to the place of the action

The action described in the source-text takes place in New England, in the USA, therefore the characters name states, cities and regions in that country. I opted for omitting them, which contributes to the acculturation of the text.

ST, Act One, utterance 241, page 23:

NICK [*killling the attempted rapport*]: I rather appreciate it. I mean, aside from enjoying it, I appreciated it. You know, when you're new at a place... [*GEORGE eyes him suspiciously.*] Meeting everyone, getting introduced around... getting to know some of the men... When I was teaching in Kansas...

TT, Act One, utterance 241, page 104 :

NICO (*Abortando el intento de complicidad*): Pues yo lo agradecí. Además de habermelo pasado bien, lo agradecí. Ya sabe, cuando se es nuevo.. (*JORGE le mira con recelo.*) Se agradece que te presenten a todos, conocer gente nueva... Cuando trabajaba en la otra universidad...

ST, Act Two, utterance 172, page 67:

GEORGE: We drink a lot in this country, and I suspect we'll be drinking a great deal more, too... if we survive. We should be Arabs or Italians... the Arabs don't drink, and the Italians don't get drunk much except on religious holidays. We should live on Crete, or something.

In this utterance George refers to the high level of alcohol consumption in the country where the action takes place, that is, America. Transferring this to the target-text seems problematic, since the phrase "this country" is not closely connected to USA any more and could be interpreted as referring to Spain by some members of the audience. The difficulty of transferring this utterance into the target-text is even increased when George explains why Americans should be Italians. George's words underline the different behaviour that exists between two cultures, the American and the Italian, and in fact any Mediterranean culture, like the Spanish, when it comes to alcohol consumption. This clear-cut division between both cultures would not be obvious when translating George's words into Spanish, since the audience could have the impression that the two cultures compared by the Spanish-speaking Jorge in the target-text are the Spanish and the Italian. To avoid any misunderstanding on the part of the audience I have decided to omit this utterance from my translation, which contributes to tone down the foreign features that the source-text shows.

ST, Act Three, utterance 93, page 116:

GEORGE: Really? That's not our own little sonny-Jim? Our own little all-American something-or-other?

TT, Act Three, utterance 91, page 181 :

JORGE: ¿Sí? ¿No es nuestro pequeñín? ¿No es nuestro retoño de pura cepa?

Once again, the source-text reference to USA and American culture has been omitted in the target-text, bringing it closer to the audience's sociocultural situation.

ST, Act One, utterance 676, page 49:

GEORGE: Not an atheist, Martha... a pagan. [To HONEY and NICK] Martha is the only true pagan on the eastern sea-board. [MARTHA laughs.]

TT, Act One, utterance 657, page 125 :

JORGE: Atea no, Marta... pagana. (A CARI y NICO) Marta es la única pagana de verdad que queda en este país.

ST, Act Two, utterance 557, página 88:

GEORGE: Your bride has a point. And one of the things nobody could understand about Blondie was his baggage... his mouse, I mean, here he was, pan-Kansas swimming champeen, or something, and he had this mouse (...)

TT, Act Two, utterance 533, page 158 :

JORGE: Tu mujer tiene razón. Y una de las cosas que nadie podía entender del rubito era su equipaje... su ratita, es decir, todo un campeón de natación, o algo así, con una ratita (...)

ST, Act One, utterance 472, page 37:

HONEY [*proudly*]: He was intercollegiate state middleweight champion.

TT, Act One, utterance 469, page 116 :

CARI (*orgullosa*): Fue campeón regional de los semipesados.

All the references to USA, the place where the action of the source-text is set, have been neutralised, creating in this way a less foreign text for the target audience:

d) historical references

The following utterances contain references to several periods of the history of the USA, such as the Second World War or the age of Prohibition. Again, those references have been neutralised or acculturated.

ST, Act One, utterance 361, page 30:

GEORGE [*gives NICK a long stare, of feigned incredulity... then his attention moves*]: Not one son-of-a-bitch got killed. Of course, nobody bombed Washington. No... that's not fair. You have any kids?

TT, Act One, utterance 357, page 110 :

JORGE (*clava en NICO una larga mirada de fingida incredulidad...luego la quita*): ¿Tenéis hijos?

ST, Act Two, utterance 56, page 61:

GEORGE [*at the bar still*]: When I was sixteen and going to prep school, during the Punic Wars, a bunch of us used to go to New York on the first day of vacations, before we fanned out to our homes, and in the evening this bunch of us used to go to this gin mill owned by the gangster-father of one of us -for this was during the great Experiment, or Prohibition, as it is more frequently called (...)

TT, Act Two, utterance 56, page 134:

JORGE (*todavía al lado del mueble-bar*): Cuando tenía deiciséis años y estaba en el instituto, es decir, durante las Guerras Púnicas, el primer día de las vacaciones iba de bares con mis compañeros para celebrarlo.

This utterance contains a reference to a prep school, an American private school associated with the higher social classes that prepares students to access University studies. That reference has been naturalised in the target-text, where "instituto" (state secondary school) is mentioned instead.

e) weights and measures system

ST, Act One, utterance 327, page 28:

GEORGE: Well, then... we shall play some time. Martha is a hundred and eight... years old. She weighs somewhat more than that. How old is your wife?

TT, Act One, utterance 327, page 108:

JORGE: Bueno, jugaremos algún día. Marta está en los sesenta... años, por supuesto. Pesa el doble de esa cantidad. ¿Cuántos años tiene tu mujer?

When converting the weight system in the source-text into the metric system, a hundred and eight pounds becomes forty-nine kilos. If the exact equivalence were kept, Jorge's words would not produce the comic effect that George's hyperbole causes in the source-text, and on top of that the irony in his remark "she weighs something more than that" would be lost. The solution found tones down George's hyperbole, but it is still an exaggeration of Martha's age, and George's ironic understatement becomes now hyperbolic, producing, therefore, some comic effect similar to the one found in the original.

f) songs

Who's afraid of Virginia Woolf? contains references to songs that belong to the source-culture and are easily identified by the source-text receivers, but may not be so by target-receivers. This is especially the case of the nursery rhyme "Georgie Porgie", which is part of the cultural heritage of the original receivers of the play. Since I did not find any Spanish nursery rhyme that suited my purpose, I decided to

substitute it for a sentence with a childish rhyme to be declaimed as if spoken to console a sad child.

ST, Act One, utterance 95, page 15:

MARTHA: Poor Georgie-Porgie, put upon pie! (...)

TT, Act One, utterance 95, page 97:

MARTA (*con tono infantil, como si estuviera consolando a un niño*):
¡Pobre Jorgito, qué sufridito!

The modified song in the source-text has not been transferred to the target-text, which instead shows Marta using a friendly tone as if speaking to a child and the diminutive suffix *-ito*. Consequently, Marta does not show the clever inventiveness that Martha has in the source-text.

ST, Act Three, utterance 83, page 115:

MARTHA [*claps her hands*]: Ha HA! Wonderful; marvellous. [*Sings*]
"Just a gigolo, everywhere I go, people always say..."

TT, Act Three, utterance 8, page 181 :

MARTA (*da una palmada*): ¡Ja, JA! Fantástico; genial. (*Canta*) "Soy un gigoló, la, la, la, la, la..."

In this case the song included in the source-text is known in the target culture in its original language. I have decided to translate the first few words so that the reference to Nico's behaviour as a gigolo remains clear. However, because a Spanish translation of this song does not exist Marta hums the rest of it.

ST, Act Three, utterance 167, page 119:

GEORGE [*flourishing the flowers*]: SNAP WENT THE DRAGONS!!
[*NICK and MARTHA laugh weakly.*] Hunh? Here we go round the
mulberry bush, Hunh?

TT, Act Three, utterance 165, page 185:

JORGE (*blandiendo las flores*): ¡LAS FLORES HICIERON CHAS!
(*NICO y MARTA se ríen tímidamente.*) Salimos del escondite, ¿eh?

The target-text does not include a nursery rhyme, although its figurative meaning (go round the mulberry bush = stop playing games and face reality) has been translated. The solution found in this case is a sentence containing a reference to the children's game "escondite" (hide-and-seek).

g) institutions and companies

ST, Act One, utterance 371, page 31:

GEORGE: And every definition has its boundaries, eh? Well, it isn't a bad college, I guess. I mean... it'll do. It isn't M.I.T. ...it isn't U.C.L.A. ... It isn't the Sorbonne... or Moscow U. either, for that matter.

TT, At One, utterance 367, page 111:

JORGE: Y toda definición tiene sus límites, ¿no? Bueno, esta universidad no está mal, supongo. Servirá... No es Harvard... ni Oxford... tampoco es la Sorbona, pero servirá.

The universities mentioned in the source-text have been substituted for more familiar universities to the target-receivers, which shows the target-oriented nature of my translation.

ST, Act Three, utterance 438, page 134:

GEORGE: ... and ... what it was ... it was good old Western Union, some little boy about seventy.

TT, Act Three, utterance 435, page 198 :

JORGE: ... era alguien con un telegrama para nosotros. Y tengo que decírtelo.

The reference to Western Union, an American company, has not been transferred to the target-text. This is another example of acculturation or blurring of the foreign features contained in the source-text.

h) literary references

ST, Act One, utterance 223, page 22:

MARTHA [*to them all*]: Cheers, dears. [*They all drink.*] You have a poetic nature, George... a Dylan Thomas-y quality that gets me right where I live.

TT, Act One, utterance 221, page 103:

MARTA (*dirigiéndose a todos*): ¡Chin, chin! (*Beben todos*). Jorge, tienes una vena poética al estilo Dylan Thomas que me pone como una moto.

ST, Act Two, utterance 850, page 104:

HONEY [*confused and frightened*]: I was asleep, and the bells started... they BOOMED! Poe-bells... they were Poe-bells... Bing-bing-bong-BOOM!

TT, Act Two, utterance 822, page 172:

CARI (*confusa y asustada*): Estaba durmiendo y empezaron las campanadas. No paraban. Eran campanadas de Allan Poe. ¡Ding-dong, ding-dong! ¡DONG!

The references to the source literary system have been kept in the translation since both authors are known in the target cultural system. Notwithstanding, "Allan Poe" is used in the target-text instead of "Poe" alone because in the target culture where the translation is to function the American literary writer is hardly ever referred to by his surname alone.

1.5 Conclusion

This chapter began by looking at Christiane Nord's analysis of literary communication, which highlighted its culture-bound condition. The strong bond between literary texts and the situation in which they function as such implies that literary translators need to make the intended literary function of their texts compatible with the new communicative situation in which they will be inserted. Hence, the communicative situation in which *Who's afraid of Virginia Woolf?* participated and the situation in which my translation is intended to participate were compared. That comparison allowed us to identify in advance some pragmatic translation problems, which emerged from the fact that my translation was aimed at recipients who were different to Albee's recipients and the variation in the time and place of reception. The solutions found to those problems were on the one hand the updating of temporal references in the source-text in order to make the action contemporary with the time of reception, and on the other hand, the omission and modification of source-text sections that included pragmatic presuppositions, that is, text sections that contain implicit information that is not available to the target-text receivers.

Text specific problems were mainly posed by Albee's use of language in *Who's afraid of Virginia Woolf?* The presence of puns, modified songs, idioms and proverbs and the creation of new words in the play produce some comical effect and reflect George's and Martha's witty command of language. The effect and function of those stylistic features were generally transferred to the target-text by using different translation strategies ranging from the creation of new puns to the modification of Spanish proverbs and the use of derivative suffixes.

Translation cultural problems were also present during the translation process. These emerged from the cultural dimension of language and the fact that Albee's play, like every text, is connected to the socio-cultural context in which it was born. The difficulty in overcoming these problems was further complicated by the intended function for the translation. The way theatre texts are received does not allow the translators of dramatic texts for the stage to tackle cultural problems by employing those strategies available to literary translators, such as the insertion of footnotes in the text. The solution I found to the cultural problems was the acculturation of the text or neutralisation of its foreignness, which was partly motivated by giving the characters in the play Spanish names. The strategy of acculturation consisted in the elimination of references to American history, places and customs and resulted in a text closer to the target audience's cultural situation.

2. The dramatic text, dramatic communication and drama translation.

2. The dramatic text, dramatic communication and drama translation

In the previous chapter we saw the agents and elements that take part in literary communication in general and how they interact with each other to make that communication possible. Also, the communicative situation in which the source-text participated and the communicative situation in which the target-text was intended to participate were compared. That comparison allowed us to pinpoint some pragmatic translation problems affecting the production of the target-text. In this chapter, I will focus on the dramatic text as a particular literary text and the way it is communicated. I will first observe the intrinsic characteristics of the dramatic text and dramatic communication in order to see later how those characteristics bear on drama translation in general and my translation into Spanish of *Who's afraid of Virginia Woolf?* in particular.

2.1. The dramatic text and dramatic communication

There seems to be no agreement on determining the features that set dramatic texts apart from other literary texts. For Pfister (Weber 1990: 100) what distinguishes drama from other literary text-types is the fact that the former are designed for performance. However, Veltrusky does not consider the link between drama and performance a specific characteristic of dramatic texts on the grounds that other literary genres provide theatre with the texts it needs:

Therefore, those who declare that the specific characteristic of drama consists in its link with acting are mistaken. Such a criterion is not only far from being pertinent, it is not even useful as a practical tool for a first approach (...) The manner in which theatre differs from any of the literary genres has nothing in common with the differences between them. Theatre is not another literary genre but another art. (Veltusky, 1977: 9)

According to Veltrusky (1997: 8), dramatic texts belong entirely to the art of literature and the relationship between a dramatic text and an eventual performance is outside the boundaries of the dramatic genre. Following his argument, the relationship between a dramatic text and a performance is not a valid criterion to characterise this specific type of literary texts and the features that distinguish dramatic texts from other literary texts should then be sought for in the dramatic text itself. In his study of literary genres from a structural point of view Veltrusky (1977: 8 and 86) points out that drama is the one genre which most clearly differs from lyric and narrative because it uses dialogue instead of monologue, and he concludes that drama can be seen as a synthesis of lyric and narrative.

Weber (1990: 104) claims that dialogue is the basic mode of dramatic discourse and therefore he coincides with Veltrusky in considering the dialogical nature of the linguistic code employed in dramatic texts as a feature that distinguishes them from other literary texts. For him, dramatic speech has to be seen as a speech act, which is at the same time situation-bound and constitutive of a situation. Dramatic dialogue seems then to have a lot in common with ordinary conversation since both have a strong dependency on the extralinguistic situation in which it takes place. However, unlike ordinary conversation, dramatic speech is not spontaneous, it shows some level of ambiguity and usually has an aesthetic value. That is why Totzeva (1999: 85) considers dramatic speech to have a dual nature and Rabadán (Mateo 2000: 11) classifies dramatic texts with a text-group whose reception is orally mediated.

Weber (1990: 100) also points out that dramatic texts can be distinguished from narrative texts by the absence in the former of a mediating communication system (the narrator) and the confinement of verbal utterances to the monological or dialogical speech of the figures. In describing dramatic texts, Weber (1990: 102) claims that they show an inner and an outer communication system. The inner system refers to the dialogue between the dramatic figures, whereas the outer system refers to the communication that takes place between the author and the recipient. While the communication taking place within the inner system is bi-directional, the communication within the outer system is unidirectional, and information can be transferred from the inner to the outer communication system, but not vice versa. Weber adds that the conative language function is almost always dominant in the inner communication system, and relates to the performative quality of the dramatic dialogue. In the outer communication system, however, the expressive function is usually the dominant language function. Notwithstanding, there are instances of the expressive function being dominant in the inner communication system, namely in short exclamations and soliloquies, through which the characters express their attitude towards the situation they are in.

For her part, Sirkku Aaltonen (2000: 35-36) points out that drama as literature is interrelated with some other literary genres, from which it may be difficult to be distinguished on formal grounds alone and adds that dramatic texts do not necessarily have to meet any formal criteria. She concludes that it is easier to distinguish them functionally from other kind of texts rather than formally and refers to Birch, who defines a dramatic text as one which is used for the performance of reading, writing, analysis, rehearsal, production and reception by various institutions like amateur and

professional theatre, teaching, television, film, radio, video, journalism, speech therapy, voice coaching, public speaking, designing, reviewing or in any of the performance processes.

Aaltonen (2000: 33) also points out that there are two systems in which dramatic texts mainly function: the theatrical system and the literary system. Both are different entities and both are housed within the larger cultural, social and economic system and they set up the parameters for the creation, circulation and reception of dramatic texts. Dramatic texts can function within one or both systems and they can move in or out of them. Adopting a functional approach, she describes a dramatic text as a text that functions as a dramatic text in a literary system, whereas a dramatic text used on stage becomes an element of the theatrical system. Aaltonen (2000: 33) refers to those dramatic texts that are used in theatre as *theatre texts*.

The dramatic text can therefore be described from two different points of view. If we focus from the literary point of view on the intrinsic properties of dramatic texts, as Veltrusky and Weber have done, we can conclude that dramatic texts tend to employ the linguistic code in a dialogical manner, are a synthesis of lyric and drama, and show two ways of communication: an inner one and an outer one. However, if we adopt a functional approach we reach the conclusion that dramatic texts can not only function in the literary system of a given culture but can also enter and function in a theatrical system. The two approaches combined, formal and functional, allow us to get a broader picture of what a dramatic text is.

I personally think that although any literary text can be made to function in a theatre system, it is the dramatic text among literary texts that shows a closer and more intense relationship with theatre systems. It is true that some dramatic texts, like closet drama, have never been performed and have thus never entered a theatre system, and some dramatic texts, very few, have never been intended to function on stage. However, the fact that most dramatic texts have been designed with a performance in mind or at least produced to be read off the page as if they were performed suffices to back up the argument that dramatic texts have a closer tie to a theatre system than any other type of literary texts. Even Veltrusky (1977: 9), for whom the link between text and performance is not a valid criterion to describe dramatic texts, admits that dramatic texts, as a rule, are texts for a theatrical performance.

The intense tie that dramatic texts show to theatrical systems has led several theorists such as Mateo (1995), Van den Broeck (1986), and Aaltonen (2000) to speak about the double nature of dramatic texts as literary texts designed for a theatrical performance. It is precisely the double nature of dramatic texts that makes drama translation a particular type of translation. I will deal with its particularity in the following section.

2.2. Drama translation

That drama translation is a particular type of translation and a complex task is something on which most, if not all, translation theorists agree (Santoyo 1989: 96). The particularity and complexity of such activity is rooted in the double nature of the

dramatic text as a literary text and a text designed for a theatrical performance, itself an integral part of that performance.

Because of the double nature of dramatic texts, translators can proceed in two different ways when translating them. Translators can produce a target-text to be read and function in a literary system or they can produce a translation for stage and produce a text that can function in a theatrical system. As Van den Broeck says (1986: 98), a translator can translate a dramatic text as a literary text and leave out its spectacle dimension or renounce the autonomy of the written text as a literary object and consider it as an integral part of the theatrical text as a whole. Van den Broeck (1986: 98), Mateo (2000: 15) and Merino (1994: 28) point out that both practices are not only legitimate but also observable facts. Therefore, the translator of a dramatic text can legitimately produce a literary translation for a reader of the target literary text or a target-text that will be used by actors and that will be received by a theatre audience through a theatre performance.

Since translation is a teleological activity aimed at a certain target (Vermeer: 1996), we can expect that the resulting product of a translation process that focuses on the literary dimension of a dramatic text will be different from the ensuing product of a translation process whose objective is to create a target-text for the stage and not for the page. Aaltonen (2000: 44) suggests that the term *literary translation* be used to refer to translations of dramatic texts that follow the conventions of the literary system and *performable translation* to translations that follow those of the theatrical system. In the same way, this Finnish scholar suggests that the expression *theatre translation* be reserved to refer to the translation process that aims at producing a

target-text that functions within a theatrical system, and *drama translation* be used to refer to the activity that gives birth to both literary and performable translations.

The two different products, literary and theatre translations, function within two different systems, the literary and the theatrical, and both products are created, distributed and received differently. In the case of drama texts translated into Spanish, Merino (1994: 50) points out that their distribution is carried out by different publishing houses depending on whether they are aimed at a reading audience or an eventual theatrical performance.

As regards their production, whether a translator of a dramatic text decides to produce a literary or a performable translation, they will have to proceed according to the norms governing translation in the system in which the target-text is intended to function. Hence, if a translator of a dramatic text decides to create a literary translation, that is, a translation aimed at readers that functions in the target literary system, he or she will have to produce a text that abides by the norms of that system. To put it in another way, he or she will have to produce a target-text that is accepted by the literary system in which it is to function. The translator's strategies will then have to meet the norms of the target literary system. Thus, obeying the norms of the Spanish literary system, Spanish literary translations of dramatic texts tend to be published as part of literary anthologies, include a critical introduction and footnotes explaining linguistic, stylistic and cultural elements that proved difficult to the translator during the production of the text. More importantly, as Merino (1994: 56 and 60) discovered in her descriptive study of dramatic texts translated into Spanish, literary translations show fewer changes in relation with their source-texts at both

macrostructural and microstructural levels, which means that literary translations are closer to the adequacy rather than the acceptability pole¹.

On the other hand, performable translations of dramatic texts tend to be oriented towards the acceptability pole. Mateo (2000: 17 and 18) points out that the performable translations' orientation towards the acceptability pole springs from the characteristic reception of theatre texts: According to her, the immediacy of the spoken word, the close relationship between the dialogue and the extralinguistic situation to which it refers and the fact that theatre is a social experience will make translators adjust their target-texts to the recipients' expectations.

Of a same mind is Van den Broeck (1986: 102), who concludes that in drama translation the adoption of translation strategies that aim at establishing a relationship between the source and target-texts under certain *invariance* conditions (that is translation strategies that will orient the target-text towards the adequacy pole) will inevitably result in the production of a *retrospective* translation, one that represents the source-text in a descriptive way and is not a "living drama text".

That translating for the theatre requires different translation strategies to those employed in the production of literary translations manifests itself in the fact that theatre groups that wish to put a foreign dramatic text on stage tend to commission new translations and do not use the existing literary translations of the source-text.

¹ Adequacy and acceptability are the two polar alternatives between which a translation can be positioned and they relate to Toury's *initial norm* (1995: 56), which states that a translator may subject him-/herself to the original text, with the norms it has realized, or to the norms active in the target culture, or in that section of it which would host the end product. Adherence to the source norms results in an *adequate* translation, whereas adherence to the target norms produces an *acceptable* translation.

Mateo (2000: 14) comments that Astrana Marín's translations into Spanish of Shakespeare's plays, despite the canonical status they achieved in the Spanish literary system, are hardly ever used by theatre directors when working on their productions.

As Merino's work demonstrates, target-texts intended to function on stage show a large range of translation strategies that domesticate the texts and orient them to the acceptability pole. These strategies entail the suppression and modification of utterances at microstructural level and the suppression and modification of scenes and acts at the macrostructural one. The use of such strategies has been justified by translators and directors on the grounds that they grant the text "performability" and allow the text to be integrated in the theatrical performance.

The concept of "performability" in theatre translation has been the object of some heated debate. Susan Bassnett rejected the use of such a concept for two main reasons: its use as a pretext to consider theatre translating inferior to theatrical writing and the lack of a clear definition of the term (see Bassnett 1990: 76 -77 and 1998: 95). In her article "Translating for the Theatre: the Case Against Performability" (1991), she criticises the fact that the term performability is used to justify the granting of authorship and a substantial amount of translation benefits to a well-known monolingual playwright who adapts for the stage the target-text of a translator. According to her, under the use of this term lurks the economic policy of using a well-known playwright who can attract more people than a translator. In her view, the concept of performability should not be considered a valid criterion for theatre translation and translators of dramatic texts should only concern themselves with linguistic structures:

It seems to me that the time has come to set aside "performability" as a criterion for translating too, and to focus more closely on the linguistic structures of the text itself. For, after all, it is only within the written that the performable can be encoded and there are infinite performance decodings possible in any playtext. The written text, *troué* though it may be, is the raw material on which the translator has to work and it is with the written text, rather than with a hypothetical performance, that the translator must begin. (Bassnett 1985: 102)

What Bassnett implies here is that translators of dramatic texts engage specifically with the signs of the written text, that is, linguistic signs. And in order to do that she suggests that we go back to the work proposed by Veltrusky on dramatic texts as literature (1998: 107).

I agree with Bassnett that translators of dramatic texts should engage with text signs and transfer the use of deictic units, speech rhythms, pauses and silences to their target-texts, but I do not agree that they should limit their work to the written text alone. In the elaboration of their target-texts translators should be aware of some other aspects that transcend the purely linguistic dimension, as the medium used in the reception of the target-text and the expectations of the recipients. And that is precisely what Susan Bassnett did when she translated, with David Hirst, Pirandello's *Trovarsi* for BBC Radio. Both translators took into account the constraints of the medium and used translation strategies that facilitated the distribution of the target-text through it to enable its reception. Thus, they included the names of the characters in the dialogue in order for listeners to know who was speaking and the text was shortened to make it compatible with the duration of the radio broadcast. I agree with Mateo (2000: 8) that such strategies, which were determined by other factors beyond the purely linguistic, can be interpreted as elements of a broad concept of performability. Paradoxically, at the same time as Bassnett limits the drama translator's tasks to the interlingual transfer of a piece of writing, she recognises that *gestus* is culture bound, that theatres have

developed according to different conventions, and that the horizon of expectations of audiences differ radically (1998: 105). I think that drama translators should surely take these factors that go beyond the linguistic domain into account when producing their texts and I understand those factors as performability factors that can facilitate or hinder the entrance of a dramatic text into a given theatrical system.

The need to transcend the purely linguistic links drama translation to audiovisual translation, in which translators deal with different codes of meanings (visual and oral). In fact, Mateo (2000: 18) sees drama translation as a type of audiovisual translation and therefore not only should all the signs irrespective of the codes to which they belong be taken into account, but also the way they interact with each other to create a textual unity. Hence, in the case of drama, the linguistic code materialised in the written text is just one of the many signs that take part in the creation of a theatrical text (see Esslin 1994). According to Kowzan, the signs that constitute a theatrical text are: the spoken word, tone, bodily expression, gestures, movements, make-up, hair-style, costumes, props, scenery, lighting, music and sound (Mateo 1995: 21).

The fact that the linguistic sign is one of the many signs that interact with each other to create a performance can lead us to conclude that the translator of a dramatic text for stage should not deal with the linguistic sign in isolation. However, Bassnett reaches a different conclusion:

Once we accept that the written text is not fundamental to performance but is merely one element in an eventual performance, then this means that the translator, like the writer, need not be concerned with how that written text is going to integrate into the other sign systems. That is a task for the director and the actors and serves again to underline the fact that theatre is a

collaborative process in which not only are different sign systems involved, but a host of different people with different skills. (Mateo 2000: 19 and 20)

I think that limiting the translator's task to the linguistic domain goes against the co-operative method that many translation theorists and practitioners, including Bassnett (see Bassnett 1985), recommend for theatre translation and, apart from producing a possible lack of unity in the final product (Mateo 2000: 20), could be used as an excuse to grant less value to the translator's task than that granted to the monolingual director's work. Hence, I agree with Mateo that the translator who wishes to produce a target-text for a theatrical system cannot ignore extralinguistic factors such as the cultural specificity of gestures and objects on stage, the importance of verbal and non-verbal signs in different cultures, the audience's expectations and the characteristics of the theatre building and playing space where the performance will take place. The translator of a dramatic text who takes into account those theatrical factors facilitates the immersion of the translation in the process of creating a performance. In other words, he or she will make his or her text "performable".

To conclude, I endorse the definition of performability proposed by Mateo (2000: 2-24) as a global translation strategy employed in theatre translation that takes the following elements into account: the fact that translators can create a text that facilitates the elaboration of a performance, the oral transmission and aural reception of the text as well as the recipient's presence, and the possibility for the translator to make use of several semiotic codes.

2.3. A performable Spanish translation of *Who's afraid of Virginia Woolf?*

A theatre performance is the result of collaborative work carried out by several people (stage director, actors, sound and light technicians...) and the translator who produces a text for a given production should be a member of that work team. Bassnett (1985: 91) uses the term "co-operative translation" to refer to the translation strategy in which the translator works together with the director and actors who will present the text, and she points out that co-operative translation is the translation strategy that produces probably the best results.

Such ideal working scenario is not possible in my case, since my translation into Spanish of *Who's afraid of Virginia Woolf?* has not been commissioned by any theatre group and so it is not aimed at taking part in a particular Spanish production of the play. Yet, despite the impossibility of such collaboration, I think it is still possible to produce a translation aimed at a performance on stage by taking theatre conventions and reception factors into account during the translation process.

As regards theatre conventions, Espasa (2000: 55) points out that a usual theatre performance in Spain lasts ninety minutes, well below the more than three hour duration that a performance using the whole unabridged text of *Who's afraid of Virginia Woolf?* would have. The fact that a Spanish audience will expect a play to last less than three hours is very probably the reason why Adolfo Marsillach elaborated a performance that was shorter than that². The same reason could very well have led José Mendez Herrera, the translator that participated in José Osuna's Spanish production of the play in 1964, to reduce and omit utterances and scenes in his

² The running time of the production directed by him was two hours and ten minutes.

translation³. Besides, the stage directors of both productions decided to create a two-act performance with an interval in between, which is the customary structure of theatre performances in Spain. Running-time and performance structure were, therefore, two factors that I took into account during my translation process. I was aware that by using translation strategies such as the reduction and omission of utterances and scenes the global duration of the play would be shortened. The use of those strategies, together with a structural change that resulted in a two-act play would create a more acceptable theatre text than one that retained the duration and structure of the source-text. However, since collaboration with the stage director (the person who decides the duration of a performance) did not exist in my case, I did not opt for those translation strategies. Rather, I was concerned with producing lines that would not exceed the length of those in the original, so that when actors uttered them on stage they would not have a longer duration than the source-text lines. Lines that took longer to verbalise than those in the source-text would inevitably lead to a target-text that would hinder the production of a performance designed to fall into line with the usual duration of theatre performances in the Spanish theatre system.

Another factor to be borne in mind is that *gestus* is culture bound (Bassnett 1998: 105). The drama translator should know whether the theatrical system for which he or she translates makes use of certain patterns of physical movements and their importance in the whole network of signifiers in the performance. The existence of such patterns and their role in the performance will inevitably bear upon the

³ For a full description of José Méndez Herrera and other Spanish translations of *Who's afraid of Virginia Woolf?* see Serrano's *Estudio descriptivo de las traducciones al español de 'Who's afraid of Virginia Woolf?' de Edward Albee*.

translation strategies used in the translation process. This is not the case in my translation into Spanish of *Who's afraid of Virginia Woolf?*, since according to Fernández Rodríguez (Mateo 2000: 20) the Western theatre, in which the American and Spanish theatre systems are included, does not employ a movement code to convey any meaning to the audience. However, although such a code does not exist in any of the two theatrical systems, gestures do often have different meanings in different cultures. Poyatos (Nord 1997: 56) offers the example of the raised finger-ring gesture, made by joining the thumb and the index finger. Such a gesture has different meanings in different countries: okay in North America, money in Japan, a sexual insult in Venezuela, and an emphatic conversational language marker or attention-getter in Spain. As for the gestures described by Albee in the stage directions of the play (shaking a finger to warn, pouting to express sadness and resignation, shrugging to convey indifference, a dismissive wave of the hand, an emphatic fore finger, a wink for complicity, and spitting to express contempt) no substitution is needed since they all convey the same meaning in both source and target culture and are employed in the Spanish theatre system as semiotic signs, although it may be that the actual form or manner of the gesture may vary between America and Spain. However, as each actor will enact the gesture from within his or her own semiotic system no particular problem is posed for the translation.

The viewpoint taken for stage directions referring to space is another theatre convention to take into account during the translation process (Mateo 1997: 108). The American stage custom is to refer to right and left from the viewpoint of the actor on the stage. This is not the case in Spain, where both positions are mostly always interpreted from the spectator's position. Therefore, when translating American plays

into Spanish references to right and left should be given from the point of view of the spectator and not the actor. This change was not necessary in my translation of *Who's afraid of Virginia Woolf?* because the play does not contain stage directions that refer to those two spatial positions.

As well as theatre conventions, reception factors must be borne in mind when producing performable translations. Theatre performances are received aurally and visually and this reception can determine the translator's choice for one translation strategy or other.

The importance of the visual element in the reception of performances has been stressed by theatre translators who prefer to see the play as action rather than as a written text (Jänis 1996: 350). Usually, theatre performances make use of props and sets to convey meanings to the audience through the visual channel and the availability of production facilities can determine translation strategies. Hence, a translator of a play for a realistic performance may omit from the dialogue the reference to a prop if it will not be available on the stage. On the other hand, a translator employed for a production on a stage with no props and sets may feel the need to include in the text descriptions of and references to objects and settings so that the audience, having suspended their disbelief, can imagine them from the actors' words. This was not my case, since I translated *Who's afraid of Virginia Woolf?* relying on the availability of a realistic set (a living room) and props (bottles, glasses, a gun, flowers...) on stage. In fact, a production that employs props and sets allows the translator to omit words:

ST, Act One, utterance 558, page 43:

NICK [*smiles at MARTHA. Then, to GEORGE, indicating a side table near the hall*]: May I leave my drink here?

TT, Act One, utterance 546, page 120:

NICO (*sonríe a MARTA. Luego, le señala a JORGE una mesita cerca de la entrada*): ¿Puedo dejarlo aquí?

ST, Act Two, utterance 645, page 71:

GEORGE [*barely contained anger now*]: You can sit there in that chair of yours, you can sit there with the gin running out of your mouth, and you can humiliate me, you can tear me apart... ALL NIGHT... and that's perfectly all right... that's O.K.

TT, Act Two, utterance 621, page 161:

JORGE (*apenas puede contener su cólera*): Tú puedes sentarte ahí con la ginebra chorreandote por la boca y puedes humillarme, puedes insultarme TODA LA NOCHE... y para ti está bien... es normal.

As the examples above show, a pronoun and a deictic unit have replaced the explicit verbal references to objects. The actors do not need to name the objects on the stage because they can be seen by the audience. This is what Mateo (1995: 26) calls *semiotic economy*, the possibility of omitting words that are redundant in performance and replace them with deictics or signs from other systems.

Seeing the play in one's mind will not only help the translator of a dramatic text exploit the possibilities offered by the extralinguistic situation, but it will also make him or her aware of what actors cannot say at any specific moment in performance. In *Who's afraid of Virginia Woolf?* there is a scene in act two in which George advances on Martha, grabs her by the throat and both struggle. These physical

movements will limit the array of words that the actors performing the play can pronounce at that specific time, since the physical struggle will not enable them to calmly utter long sentences. Hence, the physical movements of the actors on the stage will bear upon the translator's rendering. As the examples below show, in both source and target-text the characters use short sentences that should not prove difficult to be uttered by the actors while struggling and scrambling on stage:

ST, Act Two, utterances 492-496, pages 83 y 84:

GEORGE [*on her*]: I'LL KILL YOU!
[*Grabs her by the throat. They struggle.*]
NICK: HEY! [*Comes between them.*]
HONEY [*wildly*]: VIOLENCE! VIOLENCE!
[*GEORGE, MARTHA, and NICK struggle...yells, etc.*]
MARTHA: IT HAPPENED! TO ME! TO ME!
GEORGE: YOU SATANIC BITCH!

TT, Act Two, utterances 468-472, page 154 :

JORGE (*se lanza sobre ella*): ¡TE MATO!
(*La agarra por la garganta. Forcejean.*)
NICO: ¡EH! (*Se mete entre los dos.*)
CARI (*descontrolada*): ¡VIOLENCIA!
(*JORGE, MARTA y NICO forcejean...gritos, etc.*)
MARTA: ¡ME OCURRIÓ A MÍ! ¡A MÍ!
JORGE: ¡PUTA ASQUEROSA!

Equally as important as seeing the play during the translation process is hearing the dialogue, since it will be received aurally by the audience. The immediacy with which the actors' words are received by the audience means that the translator should use linguistic structures that allow that immediate reception to take place, that is, the audience should be able to decode the message as the actors speak. Mateo (1995: 20) points out that, without placing too much emphasis on the danger of unfamiliar linguistic structures, avoiding them facilitates the immediate assimilation

of information by the audience. The immediacy of the reception of theatre performances was something I was aware of during the translation process of *Who's afraid of Virginia Woolf?* and therefore I tried to avoid linguistic structures that could hamper the reception of the text when used for a theatre production.

The fact that the theatrical text is received aurally and transmitted orally by actors has led many translation theorists and practitioners to claim that translators should produce texts that facilitate the actors' declamation. Corrigan (Arrowsmith 1961: 101) claims that the first law in translating for the theatre is that everything must be speakable and, therefore, the translator needs to hear the actor speaking in his mind's ear. For Steve Gooch (1996: 17 and 18) the language of the play should be like clothes that allow actors to feel they can breath in them and move around freely, and for Joseph Farrell (1996: 51) lines should be written in an intelligible, natural, vivid and colourful language with a rhythm that allows them to be spoken with ease and grace by actors. Notwithstanding, Pavis (Aaltonen 2000: 42-43) warns against the danger of banality that lurks in the production of texts made to emphasise their easy pronunciation and Mateo (1995: 28-29) points out that translators should not concern themselves so much with creating a speakable text as with obtaining what Pavis calls the *language-body*, that is the adequation of speech and gesture.

Hearing the text will allow the translator to perceive its rhythm, a very important element of theatrical texts and an essential factor to be taken into account when translating drama:

Crucial to a successful translation of drama -if not to all literary forms- is the attempt to recreate an appropriate rhythm. The rhythm of dramatic dialogue, of which most but not all plays mostly consist, is a complex and living organism. Rhythm is the energy, the heartbeat, the metabolism of language.

Variations in rhythm alter emphasis, pace and through them, at times, meaning. (Vivis 1996: 39)

Mateo (1995: 29 -30) claims that in order to perceive the rhythm underlying every line drama translators will have to read the text aloud and be aware of the way the source and the target language exploit their paralinguistic resources. The following examples show how paralinguistic categories bear on translation:

ST, Act One, utterance 249, page 24:

MARTHA [*loud... to no one in particular*]: It *should* be an extraordinary opportunity... for *some* men it would be the chance of a lifetime!

TT, Act One, utterance 249, page 105:

MARTA (*en voz alta... sin dirigirse a nadie en particular*): Debería ser una oportunidad extraordinaria ... ¡la oportunidad de su vida para algunos!

ST, Act Two, utterance 293, page 74:

GEORGE [*helpfully*]: Well, you make *me* sick.

TT, Act Two, utterance 277, page 145:

JORGE (*a la defensiva*): Bueno, tú me haces vomitar a mí.

The accentual function of English intonation highlights the most important element in the sentence and becomes the nucleus of the tone unit. So "should" and "some" are the nuclei of intonation in Marta' s utterance and "me" is the nucleus of intonation in George's line. Because in Spanish the nucleus of intonation usually comes at the end

of the sentence "algunos" is the last word in Marta's utterance and " a mí" had to be inserted in Jorge's line to account for the emphasis on "me" on the source-text.

The importance of rhythm in theatre led Ritchie (Mateo 1995: 29) to claim that in theatre dialogue needs to be measured in terms of time rather than in terms of space. This is illustrated by the following example, in which Martha and George end their speeches at the same time:

ST, Act Three, utterance 413 and 414, page 132-133:

MARTHA: I have tried, oh God I have tried; the one thing... the one thing I have tried to carry pure and unscathed through the sewer of this marriage; through the sick nights, and the pathetic, stupid days, through the derision and the laughter... *God*, the laughter, through one failure after another failure, each attempt more sickening, more numbing than the one before; the one thing, the one *person* I have tried to protect, to raise above the mire of this vile, crushing marriage; the one light in all this hopeless... *darkness*... our SON.

GEORGE: Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda: Quando caeli movendi sunt et terra: Dum veneris judicare saeculum per ignem. Tremens factus sum ego, et timeo, dum discussio venerit, atque ventura ira. Quando caeli movendi sunt et terra. Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae; dies magna et amara valde. Dum veneris judicare saeculum per ignem. Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis. Libera me Domine de morte aeterna in die illa tremenda: quando caeli movendi sunt et terra; Dum veneris judicare saeculum per ignem.

MARTA: Lo he intentado, ¡Dios!
¡Cómo lo he intentado!... Lo
único... lo único que he intentado
sacar sano y salvo de la cloaca de
este matrimonio, de las
repugnantes noches y de los
estúpidos y patéticos días, de la
risión... ¡Dios! la risión, de
fracaso tras fracaso, cada fracaso
seguido de otro fracaso, cada
intento más desesperado, más
degradante que el anterior; la
única cosa, la única persona que
he intentado proteger y salvar del
lodazal de este miserable y
agobiante matrimonio; la única
luz entre tanta desesperación y...
oscuridad... nuestro HIJO.

GEORGE: Libera me, Domine,
de morte aeterna, in die illa
tremenda: Quando caeli movendi
sunt et terra: Dum veneris
judicare saeculum per ignem.
Tremens factus sum ego, et
timeo, dum discussio venerit,
atque ventura ira. Quando caeli
movendi sunt et terra. Dies illa,
dies irae, calamitatis et miseriae;
dies magna et amara valde. Dum
veneris judicare saeculum per
ignem. Requiem aeternam dona
eis, Domine: et lux perpetua
luceat eis. Libera me Domine de
morte aeterna in die illa
tremenda: quando caeli movendi
sunt et terra; Dum veneris
judicare saeculum per ignem.

Time was a determining factor in the translation of Martha's speech. I needed to create target utterances that when read by actors playing Marta and George would enable them to end at the same time. Both utterances had then to have a similar number of words and I timed myself when reading them aloud to make sure that when delivered by actors on the stage they could end at the same time without being forced to use a strained pace of delivery.

The rhythm with which an actor delivers his speech is indicative of the character's feelings and the rhythm with which a sentence is delivered may be determined by its structure. Hence, drama translators need to create sentences that allow the actors to use speech rhythms that could match the characters' words with their feelings:

ST, Act Two, utterance 696, page 95:

MARTA [*armed again*]: Well, maybe you're right, baby. You can't come together with nothing, and you're nothing! SNAP! It went snap tonight at daddy's party. [*Dripping contempt, but there is fury and loss under it.*] I sat there at Daddy's party, and I watched you... I watched you sitting there, and I watched the younger men around you, the men who were going to go somewhere. And I sat there and I watched you, and *you weren't there!* And it snapped! It finally snapped! And I'm going to howl it out, and I'm not going to give a damn what I do, and I'm going to make the damned biggest explosion you ever had.

TT, Act Two, utterance, page 164:

MARTA (*preparada otra vez*): Bueno, puede que tengas razón. No podemos seguir juntos, porque no se puede estar con alguien que no es nadie. ¡Se acabó! ¡CHAS! Se acabó hoy, en la fiesta de papá. (*Cargada de desprecio, pero mezclado con rabia y sentimiento de pérdida.*) Te observé durante la fiesta... te observé y vi a todos esos hombres más jóvenes que tú, hombres que llegarán lejos. Y te vi a ti sentado allí, no eras nadie... ¡no eras nada! ¡Y se acabó! ¡Se acabó definitivamente! Y lo voy a decir a voces por todas partes, y no me importa una mierda lo que pase, y voy a armar el mayor espectáculo que jamás hayas visto en toda tu puñetera vida.

It is easy to imagine the furious Martha uttering her words with excitement and a hasty rhythm. The target-text utterance, with the last three sentences coordinated by the copula "y", helps an actress use a quick rhythm to express Marta's fury and excitement.

ST, Act Three, utterance 516, page 138:

MARTHA [*crying*]: I FORGET! Sometimes... sometimes when it's night, when it's late, and... and everybody else is... talking... I forget and I... want to mention him... but I... HOLD ON... I hold on... but I've wanted to... so often... oh, George, you've *pushed* it... there was no need... there was no need for *this*. I *mentioned* him... all right... but you didn't have to push it over the EDGE. You didn't have to... kill him.

TT, Act Three, utterance 511, page 202:

MARTA (*llorando*): ¡Se me olvidó! A veces... a veces cuando es de noche, cuando es tarde y... todo el mundo está... hablando... se me olvida y ... quiero hablar de él... pero me AGUANTO... me aguanto... pero quise hacerlo tantas veces... Jorge, te has pasado... no era necesario... no hacía falta. Hablé de él... sí... pero no hacía falta ir tan lejos. No tenías por qué... matarlo.

This time Marta is deeply sunk in sorrow and shock after having been told by George that he had killed their child. Her words will then be uttered slowly and in a faltering manner. To help an actress playing Marta employ a slow rhythm and cry at the same time as she speaks, the target-text offers broken, interrupted sentences.

Another factor that is not directly related to the oral transmission of the theatrical text but that nonetheless affects theatre translation is the absence in almost all plays of a narrator who describes the characters. Hence, the characters of a play will be characterised by their actions and the way they speak. This implies that drama translators must be aware of different registers and idiolects. Weber (1990: 109) points out that the words placed at the actor's disposal are instrumental in characterising the dramatic figures they impersonate and the target-text should recreate the syntactic and stylistic features that are characteristic of their psychological disposition. Hence, my translation reflects Cari's lack of confidence and repressed personality in her hesitant, incomplete sentences and her mild and euphemistic exclamations; Nico's unimaginative style points to his pragmatic nature; Jorge is depicted as a loquacious intellectual through his artfully constructed sentences and ironic remarks; and the down to earth and at times vulgar Martha becomes apparent through her expletives and coarse language:

ST, Act One, utterances 255 and 258, page 24:

HONEY [*rising quickly*]: I wonder if you could show me where the ...
[*Her voice trails off.*]
HONEY: Of course, dear. I want to... put some powder on my nose.

TT, Act One, utterances 255 and 258, page 105:

CARI (*se levanta rápidamente*): ¿Podrían decirme dónde está el... (*su voz termina apagándose.*)
CARI: Claro que sí, cariño. Solo quiero... lavarme un poquito las manos.

ST, Act One, utterance 124, page 17:

GEORGE: I suppose it is. I suppose it's pretty remarkable... considering how old you are.

TT, Act One, utterance 124, page 98:

JORGE: Supongo que sí. Supongo que es digno de admiración... a tus años.

ST, Act Two, utterance 802, page 101:

MARTHA [*incredulously, to NICK*]: He's going to read a book... The son of a bitch is going to read a book!

TT, Act Two, utterance 776, page 170:

MARTA (*sin poder creérselo, a NICO*): Va a ponerse a leer... ¡El muy hijo de puta va a ponerse a leer!

The first example shows a prudish and insecure Cari who uses euphemisms and leaves her sentences incomplete, while the second shows an ironic Jorge, who, as George in the target-text, can wittingly turn what seems to be a compliment into a sarcastic comment. Including the features of George's particular style or idiolect, such as ironic remarks, puns or modified sayings in the target-text help the actors and

audience perceive the nature of his character. By the same token, Martha's swearing has been transferred to the target-text.

Finally, as well as characterising the different dramatis personae in the play, target-text lines should also be in accordance with the character's feelings at the time of speaking:

ST, Act Two, utterance 578, page 44:

MARTA [*by way of irritable explanation*]: Well, I can't be expected to remember *everything*. I meet fifteen teachers and their goddamn wives... present company outlawed, of course... [HONEY *nods, smiles silyly.*] ... and I'm supposed to remember *everything*. [*Pause*] So? He's a biologist. Good for him. Biology's even better. It's less... abstruse.

TT, Act Two, utterance 566, page 131:

MARTA (*explicándose de manera irritada*): Bueno, no puedo acordarme de todo, ¿vale? Me presentaron a más de quince profesores y a sus malditas esposas... exceptuando la presente, claro. (CARI *asiente con la cabeza y pone una sonrisita tonta.*) ...y se supone que debo acordarme de todo, ¿no? (*Pausa*) Conque biólogo, ¿eh? Mejor. La biología está mucho mejor. Es menos... abstrusa.

The example above shows how the target-text utterance facilitates the expression of Marta's irritation by including rhetorical questions such as "¿vale?" and "¿no?". The text conveys, therefore, the information contained in the stage direction available to the readers of the play. The following utterances express Martha's contemptuous attitude and Honey's apologetic tone:

ST, Act One, utterance 548, page 42:

MARTA [*dripping contempt*]: You? ... Kill me? ... That's a laugh.

TT, Act One, utterance 536, page 119:

MARTA (*llena de desprecio*): ¿Tú? ... ¿Matarme a mí? ... No me hagas reír, anda.

ST, Act Three, utterance 268, page 124:

HONEY [*apologetically, holding up her brandy bottle*]: I peel labels.

TT, Act Three, utterance 266, page 189:

CARI (*disculpándose, enseñando la botella de coñac*): Es que arranco las etiquetas.

2.4. Conclusion

The study of the dramatic text at the beginning of this chapter showed that its close tie to theatrical systems makes it a particular literary text and its double nature as a literary text designed for a theatrical performance has very important implications for drama translators. The double nature of dramatic texts implies that translators can proceed in two different ways: they can either focus on their literary dimension alone and produce a target-text that will function as a literary text in the target culture or they can take into account both their literary and spectacle dimensions and produce a target-text for a theatrical performance. The two translation processes entail different translation strategies and result in different products with a different position in the adequacy and acceptability axis: literary translations are usually oriented towards the adequacy pole, whereas performable translations tend to be close to the acceptability pole.

This chapter also reviewed the much-debated concept of performability and I adopted Mateo's definition of the term as a global translation strategy that takes into account the fact that translators can facilitate with their work the elaboration of a theatrical performance, the aural reception of the text and the use of several semiotic codes in the performance.

With the concept of performability defined, I then argued that it was possible to produce a performable translation by taking into account theatre conventions and reception factors during the translation process. Hence, in order to create a Spanish performable translation of *Who's afraid of Virginia Woolf?* I needed to consider the usual running time of theatrical performances in the Spanish theatrical system, whether there was a gestural or movement code, and the conventions used to indicate location on the stage. Reception factors such as the oral transmission of the text, its aural reception and the availability of props on stage were also present during the translation process and they implied the production of lines that would not hamper the reception of the play nor hinder the actors' declamation. The oral and aural nature of the theatre text also stressed the importance of rhythm in the creation of lines.

The consideration of all those factors, which determined the translation strategies used during the translation process, helped to create a performable Spanish translation of *Who's afraid of Virginia Woolf?*. The full text of it is offered in the final section.

Conclusion

CONCLUSION

Christiane Nord's analysis of literary communication described the elements and agents taking part in the communicative process and showed that the literary function of a text is determined by the relation between the sender's intention and the receiver's expectations. Her analysis was used to observe the communicative situation in which the source text, Edward Albee's *Who's afraid of Virginia Woolf?*, participated, followed by the description of the communicative situation in which the target-text was intended to function as a dramatic text. That description made clear that in order for the target-text to function as dramatic text it had to be interpreted as dramatic by the target receivers, that is, the Spanish receivers. It was necessary therefore, to produce a text in which the receivers could identify conventions of the dramatic genre and whose language could be interpreted by those receivers as having an element of expressiveness typical of literary texts.

The communicative situation in which the target-text was going to be inserted was compared with the situation in which *Who's afraid of Virginia Woolf?* first functioned as a dramatic text. That comparison allowed us to identify in advance some of the pragmatic problems that needed to be tackled during the translation process. Those problems seemed to emerge from the fact that the target-text receivers were not the addressees that Albee had in mind when producing the source-text and the target-text's reception in a different place and time to that of the source-text. The Spanish receivers do not share with Albee the world knowledge and experience he shared with the American receivers. The solution found to this problem was the adjustment of the relationship between explicit and implicit information in the text. The target-text receivers were not set in the time and place to which the source text

referred, i.e. America, early sixties. The action described in the source text was contemporary with the time of reception and developed in a geographical area familiar to the source text receivers. Hence, temporal references were updated in order for the action described in the target-text to be contemporaneous with the time of reception. The difference in time and place of reception between the source and target-text also implied that conventions and norms of dramatic texts reception had to be taken into account because they could be different and pose another pragmatic problem.

The text-specific translation problems that *Who's afraid of Virginia Woolf?* posed stemmed from Albee's experimentation with language. Language and meaning is one of the themes the play deals with and as a consequence the play contains numerous puns, modified idioms, proverbs and songs, as well as neologisms that prove a translation challenge. Most of that linguistic experimentation, which produces a comic effect at times and a disconcerting effect on other occasions, was transferred to the target-text by creating new puns and modifying Spanish proverbs and idioms.

The play also contains references to the socio-cultural context in which it is born, and they can be considered as cultural problems because target-text receivers cannot match those references to the target culture reality. The immediate and aural reception of theatre texts implies that drama translators cannot always make use of the solutions employed by literary translators. Working on a performable translation of *Who's afraid of Virginia Woolf?*, I decided to avoid the risk of incomprehension on the part of the target-text receivers and acculturated the text by omitting the references

to the source culture reality. The result of adopting that translation strategy is a text that refers to a reality with which Spanish receivers can match their own world.

In the second chapter of this dissertation we focused on the dramatic text as a particular literary text and dramatic communication. We saw that the dramatic text can be described from a formalist and functionalist point of view. The formalist approach leads to conclude that dramatic texts have a dialogical nature and show an inner and outer communication system, whereas the functionalist approach stresses the link between dramatic texts and performance. It is precisely the intense relationship between dramatic texts and theatre performance that allows us to speak about their double nature as literary texts designed for performance. This double nature has very important implications for the translation of dramatic texts, since translators can treat them as literary texts and follow the conventions of the literary system during the translation process or they can consider their spectacle dimension and treat them as an integral part of a theatrical performance. Following Aaltonen, the term *theatre translation* was used to refer to this last option, whereas *drama translation* included both translation procedures.

Since translation is a teleological activity and the intended function of a translation determines the translator's behaviour, the ensuing product of a process that omits the spectacle dimension of a dramatic text has to be different to the resulting product of a translation process that takes into account the double nature of dramatic texts. In the case of Spanish translations of dramatic texts we saw how translations geared towards a theatrical performance are oriented towards the acceptability pole, whereas literary translations of dramatic texts were closer to the adequacy pole.

Central to theatre translation is the concept of "performability". We saw that this concept had been the object of a heated debate between those supporting and those rejecting its validity as criterion guiding translation behaviour. Susan Bassnett rejected it for lack of a clear definition and its frequent use as a pretext to consider theatre translating inferior to theatrical writing and concluded that translators of dramatic texts should engage with the signs of a dramatic text and not with a given performance of it. However, following Mateo, theatre translation can be seen as a type of audiovisual translation, since not only the linguistic code is involved in a theatrical performance. Mateo's definition of performability was adopted for the creation of my Spanish translation of *Who's afraid of Virginia Woolf?*. She defines performability as a global translation strategy that takes into account the fact that translators can facilitate the elaboration of a performance of their text; the oral transmission and aural reception of the text; the recipient's presence; and the possibility of making use of several semiotic codes.

Selerie (1988: 52) sees *Who's afraid of Virginia Woolf?* as a meeting point for many theatrical currents: religious ritual; the theatre of cruelty; absurdist alienation; expressionism; social satire; and the naturalistic drawing-room comedy. All of these currents are compatible with the Spanish theatrical discourse and therefore did not prove problematic during the translation process. But theatrical currents are not the only factors to be taken into account during the elaboration of a performable translation of Albee's play. Theatre conventions such as the duration of theatre performances in the Spanish theatrical system; the absence of a movement code in that system; and the viewpoint taken for stage directions referring to space were also considered during the translation process and determined translation strategies.

Hence, lines were produced in a way that would not generally exceed the length of those in the original. Longer lines would prove more problematic in the elaboration of a performance of a dramatic text that already exceeds the usual duration of theatrical performances in Spain.

Reception factors were also taken into account during the production of the target-text. The fact that theatre is received visually meant that the availability or unavailability of props would determine the insertion or omission from the text of the characters' references to objects. The visual nature of theatre reception also implied actors' gestures had to be in accordance with the meaning of gestures in the Spanish culture. The aural reception of theatrical texts determined the use of linguistic structures that would not hamper the immediate reception of my translation and the creation of lines that when uttered on stage had the intended rhythm. The rhythm of lines needed to be indicative of the character's feelings at the time of speaking and the vocabulary and syntax employed in the creation of lines had to characterise Jorge as a loquacious and ironic intellectual and reflect Cari's lack of confidence, Martha's vulgarity, and Nico's pragmatic nature.

When all of this is taken into account, therefore, it is my hope that the description of the translation strategies employed in the production of my own translation, as well as the identification of the factors that determined their implementation, can in a modest way contribute some practical insights towards the developing theory of theatre translation.

¿QUIÉN TEME A VIRGINIA WOOLF?

PERSONAJES

MARTA, una mujer corpulenta y alborotadora de 52 años, aunque parece más joven. Es gruesa, pero no está gorda.

JORGE, 46 años, es el marido de MARTA. Es delgado y canoso.

CARI, 26 años, una rubia menuda y poco atractiva.

NICO, 39 años, es el marido de CARI. Es rubio, atractivo y de constitución atlética.

La acción se desarrolla en el salón de una casa.

PRIMER ACTO
JUEGOS Y JALEO

[Escenario a oscuras. Se oye un golpe contra la puerta. A continuación se oye la risa de MARTA. Se abre la puerta y se encienden las luces. Entra MARTA, seguida de JORGE]

MARTA: ¡Joder!...

JORGE: Chsssssss...

MARTA: ¡Joder!

JORGE: Marta, por favor, que son más de las dos de la ...

MARTA: ¡Anda, Jorge!

JORGE: Pero Marta, es que ...

MARTA: ¡Vaya panoli! ¡Vaya panoli que estás hecho!

JORGE: Marta, es muy tarde.

MARTA (*echa un vistazo a la habitación e imita a Bette Davis*): ¡Menuda pocilga!

¡Eh! ¿Dónde sale eso? “¡Menuda pocilga!”

JORGE: ¿Cómo voy a saber...?

MARTA: Ah, venga Jorge. ¿Dónde sale? Seguro que lo sabes.

JORGE (*impaciente*): Marta...

MARTA (*irritada y en voz alta*): ¡QUE DÓNDE SALE, COÑO!

JORGE (*resignado*): ¿Que dónde sale qué?

MARTA: Acabo de decírtelo. “¡Menuda pocilga!”

JORGE: No tengo ni la más remota idea.

MARTA: ¡Serás mamón! Sale en una película de Bette Davis, un clásico de la Warner.

JORGE: No pretenderás que me acuerde de todas las películas...

MARTA: ¡Sólo te pido que te acuerdes de una maldita película! ¡Sólo una! A Bette Davis le da una peritonitis al final y lleva una peluca negra todo el tiempo. Le da una peritonitis y se casa con Joseph Cotten o alguien así...

JORGE: algo así...

MARTA: algo así... y quiere irse a Chicago porque está enamorada de ese actor de la cicatriz... Pero pilló una peritonitis y se sienta enfrente del tocador y...

JORGE: ¿Qué actor? ¿Qué cicatriz?

MARTA: ¡Qué importa! ¿Cómo se titula la película? Lo que quiero saber es el título de la película. Bette Davis se sienta enfrente del tocador y le da una peritonitis. Intenta pintarse los labios, pero no puede y se pone la cara perdida ... pero aún así decide irse a Chicago y ...

JORGE: ¡Chicago! ¡Se titula *Chicago*!

MARTA: ¿Qué dices?

JORGE: Que se titula *Chicago*.

MARTA: ¡Dios! No tienes ni puñetera idea. *Chicago* es un musical de los años 30. No tienes ni idea.

JORGE: Bueno, es que eso es prehistoria.

MARTA: ¡No empieces, eh! Bueno, pues Bette Davis vuelve a casa cansada del mercado...

JORGE: ¿Trabaja en un mercado?

MARTA: No. Es ama de casa. Vuelve a casa cargada con la compra y entra en el modesto salón de la modesta casa en la que vive con Joseph Cotten...

JORGE: Ah, ¿pero están casados?

MARTA (*impaciente*): Sí, son marido y mujer ¡imbécil! Ella vuelve a casa con la compra, entra, echa un vistazo a su alrededor, posa las bolsas y dice “¡Menuda pocilga!”

JORGE (*pausa*): Ah.

MARTA (*pausa*): Está insatisfecha.

JORGE (*pausa*): Ah.

MARTA (*pausa*): Bueno, ¿cómo se titula la película?

JORGE: No tengo ni idea, de verdad.

MARTA: ¡Pero inténtalo!

JORGE: Cariño estoy cansado, es tarde y ...

MARTA: Pues no sé de qué estás cansado. No has hecho nada en todo el día; ni siquiera tuviste clase.

JORGE: Pues estoy cansado. Si tu padre no organizase estas malditas orgías todos los sábados por la noche...

MARTA: Ah, ese es tu problema Jorge...

JORGE (*refunfuñando*): Bueno, pues así es...

MARTA: Nunca haces nada, no te integras. Lo único que haces es sentarte y hablar.

JORGE: Y qué quieres ¿que haga como tú? ¿Quieres que me pase la noche dando vueltas y berreando como tú?

MARTA (*berreando*): ¡Yo no berreo!

JORGE (*sin levantar el tono*): Vale... tú no berreas.

MARTA (*dolida*): Yo no berreo.

JORGE: Vale, ya dije que no berreas.

MARTA (*poniendo pucheros*): Ponme algo de beber.

JORGE: ¿Qué?

MARTA (*aún en voz baja*): Que me pongas algo de beber.

JORGE (*va hacia el mueble bar*): Bueno, un último trago no nos hará daño.

MARTA: ¿Un último trago? ¿Estás de coña? Tenemos visita.

JORGE (*no da crédito a lo que oye*): ¿Que tenemos qué?

MARTA: Visita. (*Levanta la voz*) Visita.

JORGE: ¿Visita?

MARTA: Sí...visita ... invitados. Vamos a tener invitados.

JORGE: ¿Cuándo?

MARTA: En seguida.

JORGE: ¡Por Dios, Marta! ¿Sabes qué hora es? ¿Quiénes van a venir?

MARTA: Esos.

JORGE: ¿Quiénes?

MARTA (*levanta la voz*): Esos... cómo se llamen.

JORGE: ¿Y quiénes son esos cómo se llamen?

MARTA: ¡Y yo qué sé! Los hemos conocido esta noche. Son nuevos. Él está en el departamento de matemáticas o algo así.

JORGE: ¿Pero quiénes son?

MARTA: Te he dicho que los hemos conocido esta noche.

JORGE: No recuerdo haber conocido a nadie esta noche...

MARTA: Pues los has conocido. Dame la copa, anda. Él está en el departamento de matemáticas, tendrá unos treinta años, es rubio y...

JORGE: Y atractivo...

MARTA: Sí, muy atractivo.

JORGE: Me lo imaginaba.

MARTA: Y su mujer no vale nada. Tímida, sin caderas... Parece una ratita.

JORGE (*vagamente*): Ah.

MARTA: ¿Ya caes?

JORGE: Creo que sí. ¿Pero por qué narices tienen que venir ahora?

MARTA (*con tono de "fastídiate"*): Porque papi dijo que nos portáramos bien con ellos.

JORGE (*derrotado*): ¡Dios!

MARTA: ¿Me das la copa? Papi dijo que nos portáramos bien con ellos. Gracias.

JORGE: ¿Pero por qué a estas horas? Son más de las dos de la mañana...

MARTA: Porque papi dijo que nos portáramos bien con ellos.

JORGE: Sí, pero estoy seguro que tu padre no quiso decir que nos quedáramos toda la noche en vela con esa gente. Podrían venir un domingo o algo así ¿no?

MARTA: Bueno, no importa... Además, ya es domingo, domingo muy temprano.

JORGE: ¡Qué absurdo!

MARTA: Bueno, ya no hay nada que hacer.

JORGE (*resignado y exasperado*): De acuerdo. ¿Dónde están? Si tenemos invitados, ¿dónde están?

MARTA: Vienen enseguida.

JORGE: ¿Qué pasa, que se fueron a casa a echar una siestecita antes de venir?

MARTA: ¡Que vienen enseguida!

JORGE: Te agradecería que alguna vez me avisaras con tiempo, que dejaras de darme estas sorpresas.

MARTA: ¡Yo no te doy sorpresas!

JORGE: Sí que lo haces, siempre me das sorpresas.

MARTA (*con tono infantil, como si estuviera consolando a un niño*): ¡Pobre Jorgito, qué sufridito!

JORGE: Siempre lo haces.

MARTA: ¡Pobre Jorgito, qué sufridito! (JORGE *hace pucheros*) ¡Ooooh! ¿Estás poniendo pucheros? ¿Estás poniéndolos? A ver, déjame ver.

JORGE (*muy bajo*): No pasa nada.

MARTA: ¡Ooooh!

JORGE: Déjalo, no importa.

MARTA: ¡Ooh! (JORGE *no reacciona*) ¡Eh! (*no reacciona*) ¡Eh! (JORGE *la mira, sigue con los pucheros*) ¡Vamos! (MARTA *canta*) ¿Quién teme a Virginia Woolf, a Virginia Woolf, a Virginia Woolf?... ¡Ja,ja, ja! (JORGE *sigue sin reaccionar*) ¿Qué te pasa? ¿No te pareció gracioso? (*Desafiante*) Pues a mí me pareció graciosísimo. A ti no ¿eh?

JORGE: No estuvo mal.

MARTA: Te partías de risa cuando lo oíste en la fiesta.

JORGE: Sonreí, no me partía de risa, simplemente sonreí.

MARTA (*fijando la vista en su copa*): Te descojonabas de risa.

JORGE: No estuvo mal.

MARTA (*desagradable*): ¡Fue graciosísimo!

JORGE (*con paciencia*). Vale, fue divertido.

MARTA (*después de considerarlo por un instante*): ¡Me das asco!

JORGE: ¿Qué?

MARTA: ¡Que me das asco!

JORGE (*reflexiona un instante... luego*): No me gusta lo que has dicho, Marta.

MARTA: ¿Qué no qué?

JORGE: No no me gusta lo que has dicho.

MARTA: Me encanta cuando te enfadas. Creo que es lo que más me gusta de ti..., tu furia. Eres tan soso... Ni siquiera tienes... ni siquiera tienes...

JORGE: ¿Agallas?

MARTA (*levantando la voz*): ¡EUFEMISTA! (*Una pausa... luego se ríen los dos*)
Anda, échame un poco más de hielo en la copa. ¿Por qué nunca me echas hielo?

JORGE (*le coge la copa*): Siempre te echo hielo, lo que pasa es que te lo comes. Masticas los cubitos como un cócker spaniel. Un día te romperás tus grandes dientes.

MARTA (*levantando la voz*): ¡Al menos son mis dientes!

JORGE: Algunos, Marta, algunos.

MARTA: ¡Tengo más dientes que tú!

JORGE: Dos más.

MARTA: Bueno, pues dos más son muchos más.

JORGE: Supongo que es digno de admiración... a tus años.

MARTA (*levantando la voz*): Ya te vale. (*Pausa*) Tu tampoco estás hecho un chaval, ¿sabes?

JORGE (*medio cantando para hacerle de rabiar*): Tengo seis años menos que tú, siempre los he tenido y siempre los tendré.

MARTA (*de mal humor*): Bueno, pero te estás quedando calvo.

JORGE: Tu también (*Pausa... ambos se ríen*).

MARTA: Vamos, dale un besito a tu mami.

JORGE: Anda, Marta...

MARTA: ¡Quiero un besito!

JORGE (*absorto*): No me apetece besarte, Marta. ¿Dónde está esa gente? ¿Dónde están tus invitados?

MARTA: Se han quedado hablando con papá. Vendrán enseguida. ¿Por qué no te apetece besarme?

JORGE (*muy prosaico*): Bueno cariño, si te besara, me excitaría todo, no podría controlarme y me lanzaría sobre ti, aquí, sobre la alfombra; entonces, entrarían tus invitados, nos pillarían en plena faena y , en fin, imagínate lo que diría tu padre al respecto.

MARTA: ¡Serás cerdo!

JORGE (*imita el gruñido de un cerdo*).

MARTA: ¡Ja, ja, ja! Ponme otra, cariño.

JORGE (*coge su copa*): Eres peor que una esponja.

MARTA (*imitando la forma de hablar de una niña pequeña*): Teno sed.

JORGE: ¡Dios!

MARTA (*se da la vuelta*): Mira cariño, a beber sabes perfectamente que no me duras ni una puñetera ronda.

JORGE: Marta, ya te concedí el premio a la bebedora nata hace muchos años... De hecho, no hay premio degradante que tú no ...

MARTA: Te juro que si existieras me divorciaría de ti.

JORGE: Bueno, intenta no perder el equilibrio. Ya sabes que tienes invitados.

MARTA: Te miro y no te veo. He sido incapaz de verte durante muchos años...

JORGE: ... Si te desmayas o vomitas o algo por el estilo...

MARTA: ...Eres un espacio en blanco, eres un cero...

JORGE: ...E intenta dejarte la ropa puesta, anda. No hay escena más desagradable que verte borracha y con la falda por encima de la cabeza...

MARTA: ...Una nulidad...

JORGE: ...O mejor debería decir las cabezas...

[Suena el timbre de la puerta]

MARTA: ¡A divertirse!

JORGE (*serio y amenazador*): Me muero de ganas, Marta...

MARTA (*del mismo modo*): Abre la puerta.

JORGE (*no hace caso*): Ábrela tú.

MARTA: ¡Que abras la puerta! (*sigue sin hacer caso*) Ya verás....

JORGE (*hace que escupe*): Toma.

[Suena el timbre de la puerta otra vez]

MARTA (*en voz alta hacia la puerta*): ¡Adelante! (A JORGE, *entre dientes*): ¡Que abras de una maldita vez!

JORGE (*camina lentamente hacia la puerta y esboza una sonrisa*): Muy bien cariño, lo que mi cariñito mande. (*Se detiene*) Pero no empieces con el rollo.

MARTA: ¿El rollo? ¿Qué rollo? ¿De qué estás hablando?

JORGE: Del rollo. No empieces, anda.

MARTA: ¿Estás imitando a uno de tus estudiantes o qué? ¿De qué rollo hablas?

JORGE: Del niño; que no hables de él.

MARTA: ¿Pero por qué me tomas?

JORGE: Por más de lo que eres.

MARTA (*muy enfadada*): ¿Ah, sí? Pues hablaré del niño si me da la gana.

JORGE: No metas al niño en esto.

MARTA (*amenazadora*): Es tan mío como tuyo. Hablaré de él si me da la real gana.

JORGE: No te lo aconsejo, Marta.

MARTA: Muy bien. (*Llaman a la puerta*): ¡Adelante! ¡Abre la puerta de una vez!

JORGE: Estás avisada.

MARTA: Muy bien. ¡Abre!

JORGE (*caminando hacia la puerta*): De acuerdo, amor mío. Lo que mi amor mande. ¿No es estupendo que la gente aún tenga modales con los tiempos que corren? ¿No es

estupendo que la gente no tire la puerta abajo incluso si oyen a una bestia berreándoles desde el interior?

MARTA (*levantando la voz*): ¡Vete a la puta mierda!

[*Al mismo tiempo que MARTA habla, JORGE abre la puerta y CARI y NICO aparecen entre el marco de la puerta. Se produce un breve silencio, luego...*]

JORGE (*parece contento al ver a CARI y a NICO, pero en realidad está contento de que hayan oído el improperio de MARTA*): ¡Hombre!

MARTA (*levantando la voz como para disimular*): ¡HOLA! ¿Qué tal? Pasad, pasad.

CARI y NICO (*a la vez*): Hola, aquí estamos.

JORGE (*inexpresivo*): Así que vosotros sois nuestros queridos invitados.

MARTA: ¡Ja, ja,ja! No hagan caso al cascarrabias ese. Entrad y dadle vuestras cosas al viejo gruñón.

NICO (*inexpresivo*): Tal vez no deberíamos haber venido.

CARI: Sí, es tarde y...

MARTA: ¿Tarde? ¡Qué va! Dejad vuestras cosas por ahí y adelante.

JORGE (*alejándose*): Por ahí ... en el suelo, encima de los armarios... aquí no importa.

NICO (*a CARI*): Ya te dije que no deberíamos haber venido.

MARTA (*de manera estentórea*): ¡Venga, pasad! ¡Pasad, coño!

CARI (*con una risita tonta a la vez que NICO y ella pasan*): Caray...

JORGE (*imita la risita de CARI*): Ji, ji, ji, ji.

MARTA (*dirigiéndose a JORGE*): ¡Y tú deja de hacer el gilipollas de una vez!

JORGE (*inocente y herido*): ¡MARTA! (A CARI y NICO) Marta echa demonios por la boca.

MARTA: Vamos, chicos, sentaos.

CARI (*a la vez que se sienta*): ¡Qué preciosidad de casa!

NICO (*sin sentirlo de verdad*): Sí, es preciosa.

MARTA: Muchas gracias.

NICO (*refiriéndose al cuadro abstracto de la pared*): ¿De quién es?

MARTA: Oh, es de ...

JORGE: ... de un griego al que Marta acosó una noche en...

CARI (*intentado poner paños calientes*): Ja, ja, muy bueno.

NICO: Tiene una...

JORGE: ¿Una intensidad serena?

NICO: No exactamente, tiene una...

JORGE: Oh. (*Pausa*) ¿Una serenidad intensa, quizás?

NICO (*se da cuenta de lo que JORGE está haciendo, pero permanece impasible y con educación*): No. Lo que quería decir era...

JORGE: ¿Una intensidad intensamente serena?

CARI: Cariño, te están tomando el pelo.

NICO (*frío*): Ya me doy cuenta.

[*Un silencio breve e incómodo*]

JORGE (*sincero*): Perdona.

[*NICO asiente con la cabeza concediendo perdón*]

JORGE: Realmente, se trata de la representación pictórica del estado mental de Marta.

MARTA: Ja, ja, ja. Ponles una copa, anda. ¿Qué queréis?

NICO: ¿Qué te apetece Cari?

CARI: Ay, pues no sé, cariño. Un poquito de coñac, tal vez. Si bebes, no mezcles. (*Risita tonta*).

JORGE: ¿Nada más que coñac? Eso está hecho. (*Se mueve hacia el mueble bar*) ¿Y tú?

NICO: Un whisky con hielo, si no es molestia.

JORGE (*al mismo tiempo que prepara las copas*): ¿Molestia? ¿Por qué iba a serlo? ¿Marta? ¿Alcohol de quemar para ti?

MARTA: Por supuesto. Si bebes, no mezcles.

JORGE: El gusto etílico de Marta ha empeorado con el paso de los años, se ha cristalizado. Hace tiempo, cuando la cortejaba; bueno, no sé si cortejar es la palabra más adecuada, hace tiempo...

MARTA (*contenta*): ¡Follar, cariño!

JORGE (*les sirve a CARI y a JORGE las copas*): Bueno, el caso es que cuando la cortejaba, Marta pedía siempre las cosas más complicadas que os podáis imaginar. Cuando íbamos a un bar, un bar corrientucho, Marta arrugaba el ceño, se lo pensaba unos instantes y pedía daiquiris, crema de cacao frapé, queimadas, cocktails de siete bebidas distintas...

MARTA: Me encantaban.

JORGE: Bebidas de auténtica señora, vamos.

MARTA: ¡Eh! ¿dónde está mi alcohol de quemar?

JORGE (*vuelve al mueble-bar*): Pero los años le han enseñado a Marta la utilidad de las cosas básicas...que la crema es para los pasteles, el limón para el pescado... y el alcohol (*le da a MARTHA su copa*) puro y simplón... aquí tienes, angelito mío... para los puros y simplones. (*Alzando el vaso a modo de brindis*) Por el alivio del corazón, el sufrimiento del hígado y la ceguera de la razón. ¡Arriba el porrón!

MARTHA (*dirigiéndose a todos*): ¡Chin, chin! (*Beben todos.*) Jorge, tienes una vena poética a lo Dylan Thomas que me pone como una moto.

JORGE: ¿Serás vulgar? ¡Delante de los invitados!

MARTA: Ja, ja, ja! (*A CARI y NICO*): ¡Eh!; ¡Eh! (*Canta y dirige con su copa en la mano. CARI se une al final*):

¿Quién teme a Virginia Woolf,
Virginia Woolf,
Virginia Woolf,

¿Quién teme a Virginia Woolf...?

(MARTA y CARI *se ríen*; NICO *sonríe.*)

CARI: ¡A que fue gracioso! Fue tan gracioso...

NICO (*de manera instantánea*): Sí ...lo fue.

MARTA: Creí que me meaba de risa. Os lo juro... creí que me iba a mear de risa. A Jorge no le gustó... A Jorge no le pareció gracioso.

JORGE: ¡Por Dios, Marta! ¿Otra vez con eso?

MARTA: Solamente pretendo que desarrolles el sentido del humor. Nada más.

JORGE (*con santa paciencia, a CARI y NICO*): Marta cree que no me he reído tan escandalosamente como ella. Marta cree que si no te meas de risa... como muy finamente dice... que si no te meas de risa, no te diviertes. Que si no te ríes como una hiena histérica, no lo estás pasando bien.

HONEY: Bueno, yo sí que me lo pasé bien... fue una fiesta fantástica.

NICO (*intentando mostrar algo de entusiasmo*): Sí... fantástica.

CARI (*a MARTA*): Bueno, y su padre... Es una persona encantadora.

NICO (*como antes*): Sí...encantadora.

CARI: Sin lugar a dudas.

MARTA: Sí, es un gran tipo, ¿verdad?

JORGE (*a NICO*): Más vale que te lo creas.

CARI (*reprendiendo a JORGE*): Oh, vamos. Es una persona realmente encantadora.

JORGE: No, si no le critico. Es Dios. Todos lo sabemos.

MARTA: ¡Deja a mi padre en paz!

JORGE: Sí, cariño. (*A NICO*) Lo que quiero decir es que... cuando uno ya ha ido a unas cuantas de esas fiestas...

NICO (*Abortando el intento de complicidad*): Pues yo lo agradecí. Además de habérmelo pasado bien, lo agradecí. Ya sabe, cuando se es nuevo... (*JORGE le mira con recelo.*) Se agradece que te presenten a todos, conocer gente nueva...Cuando trabajaba en la otra universidad...

CARI: No se lo van a creer, pero tuvimos que arreglárnoslas solitos. ¿No es verdad, cariño?

NICO: Sí... tuvimos...

CARI: ...Tuvimos que arreglárnoslas nosotros dos solos. Tuve que dirigirme a las mujeres... en la biblioteca, o en el supermercado, donde cayese, y presentarme : "Hola, soy nueva aquí... usted debe ser la señora tal y cual, esposa del doctor tal y cual...". No era nada agradable.

MARTA: Bueno, papi sabe organizar las cosas.

NICO (*sin suficiente entusiasmo*): Es un hombre extraordinario.

MARTA: Eso ni lo dudes.

JORGE (*a NICO ...confidencialmente, pero sin susurrar*): Déjame que te cuente un secreto. Hay cosas mucho más sencillas en este mundo, si trabajas en la universidad, cosas mucho más sencillas que estar casado con la hija del rector. Créeme.

MARTA (*en voz alta... sin dirigirse a nadie en concreto*): Debería ser una oportunidad extraordinaria... ¡la oportunidad de su vida para algunos!

JORGE (*a NICO...con un notable guiño de ojo*): Créeme, hay cosas más sencillas.

NICO: Bueno, comprendo que pueda resultar algo... extraño quizás, pero...

MARTA: Algunos hombres darían su mano derecha por tener esa oportunidad.

JORGE (*en voz baja*): Desgraciadamente, Marta, lo que en realidad termina sacrificándose es una parte un tanto más privada de la anatomía.

MARTA (*una interjección de rechazo y desprecio*): ¡Naaaa!

CARI (*se levanta rápidamente*): ¿Podrían decirme dónde esta el...(su voz termina apagándose)

JORGE (*se dirige a Marta y le señala a CARI*): Marta...

NICO (*a CARI*): ¿Te encuentras bien?

CARI: Claro que sí, cariño. Solo quiero... lavarme un poquito las manos.

JORGE (*viendo que MARTA no se levanta*): Marta, ¿es que no le vas a acompañar al... excusado?

MARTA: ¿Eh? ¡Ah, sí! (*Se levanta*) Perdona. Ven; te enseñaré la casa.

CARI: Es que me gustaría...

MARTA: ...refrescarte un poquito? Por supuesto... ven conmigo. (*Coge a CARI del brazo. Se dirige a los hombres.*) Vosotros podéis hablar de cosas de hombres.

CARI (*a NICO*): Volvemos enseguida, cariño.

MARTA (*a JORGE*): De verdad que me pones enferma, Jorge.

JORGE (*contento*): Muy bien.

MARTA: De verdad, Jorge.

JORGE: Vale, Marta.... Hala, arreando.

MARTA: Lo digo en serio.

JORGE: Y mantén la boca cerrada, anda. No hables de lo que tú sabes.

MARTA (*con gran vehemencia*): ¡Hablaré de lo que me dé la real gana!

JORGE: Vale, vale. Esfúmate.

MARTA: ¡De lo que me salga de las narices! (*Casi arrastrando a CARI*): Vamos...

JORGE: Que te esfumes. (*Se han ido las mujeres*). Bueno, ¿qué tomas?

NICO: Pues no sé... creo que seguiré con el whisky.

JORGE: (*coge el vaso de NICK y se dirige al mueble-bar*): ¿Es eso lo que bebías en el Parnaso?

NICO: ¿Dónde?

JORGE: En el Parnaso.

NICO: No le entiendo...

JORGE: Nada. Olvídalo. (*Le da la copa.*) Un whisky.

NICO: Gracias.

JORGE: Es una broma entre mi Marta y yo. (*Se sientan*). Bueno. (*Pausa*) Así que... así que estás en el departamento de matemáticas, ¿eh?

NICO: Eh... no.

JORGE: Eso es lo que me ha dicho Marta. Creo que me ha dicho eso. (*No muy amable*) ¿Por qué decidiste dedicarte a la enseñanza?

NICO: Bueno... por las mismas razones que usted, supongo.

JORGE: ¿Y cuáles fueron?

NICO (*serio*): ¿Cómo dice?

JORGE: Digo que cuáles fueron. Las razones por las que escogí la enseñanza.

NICO (*riéndose e incómodo*): Bueno... ¿cómo quiere que lo sepa?

JORGE: Acabas de decir que las razones por la que decidiste dedicarte a la enseñanza son las mismas razones que las mías.

NICO (*algo irritado*): Dije que *suponía* que eran las mismas.

JORGE (*brusco*): ¿Ah, sí? (*Pausa*) Bueno... (*Pausa*) ¿Te gusta esto?

NICO (*echa un vistazo al salón*): Sí... está bien.

JORGE: Me refiero a la universidad.

NICO: ¡Ah!.. Pensé que se refería a...

JORGE: Ya... me he dado cuenta. (*Pausa*). Me refería a la Universidad.

NICO: Bueno... no está mal. (*Viendo que JORGE le clava la mirada*). No está mal. Tú... tu debes llevar aquí bastante tiempo, ¿no?

JORGE (*absorto, como si no le hubiera oído*): ¿Qué? ¡Ah, sí! Desde que me casé con...¿cómo se llama?...eh..Marta. Incluso desde antes. (*Pausa*) Desde siempre. Esperanzas truncadas y buenas intenciones. Bueno, mejor, el mejor, el mejorísimo. (*A NICO*) ¿Qué te parece esta derivación?

NICO: Discúlpeme si...

JORGE (*con un eco de irritación*): No has contestado a mi pregunta.

NICO: ¿Cómo dice?

JORGE: Que qué te parece esta derivación: bueno, mejor, el mejor, el mejorísimo. Vamos, ¿qué me dices?

NICO (*no le resulta nada grato*): No sé que decirle.

JORGE (*fingiendo incredulidad*): ¿De verdad que no sabes qué decir?

NICO (*explotando*): Muy bien... ¿qué quiere que le diga? ¿Quiere que le diga que es gracioso, para que pueda contradecirme y decir que es triste? ¿O quiere que le diga que es triste para que pueda darle la vuelta y decirme que es gracioso? Se puede jugar a esa mierda de juego de muchas maneras, ¿sabe?

JORGE (*con falsa admiración*): ¡Muy bien! ¡Pero que muy bien!

NICO (*más enfadado que antes*): Y en cuanto vuelva mi mujer, creo que...

JORGE (*sincero*): Vamos, vamos... cálmate, muchacho. Cálmate. (*Pausa*) ¿Ya? (*Pausa*) ¿Otro whisky? Venga, dame el vaso.

NICO: Todavía me queda. Cuando baje mi mujer, de verdad que...

JORGE: Vamos, déjame ponerte más hielo. Dame el vaso. (*Lo coge.*)

NICO: Lo que quiero decir es que ustedes... su mujer y usted... parece que tienen una especie de...

JORGE: Marta y yo no tenemos... nada. Marta y yo estamos simplemente... ejercitándonos...eso es... estamos estirando las pocas neuronas que nos quedan. No nos preste atención.

NICO (*indeciso*): De todas maneras...

JORGE (*un cambio brusco de ritmo*): Venga... sentémonos y hablemos un rato, ¿eh?

NICO (*sereno nuevamente*): Es que... no quiero meterme... (*Ocurrencia tardía*)... no quiero meterme en las cosas de los demás.

JORGE (*como si consolara a un niño*): Bueno, ya se te pasará... es una universidad muy pequeña. El salto de cama en cama es el deporte preferido de la facultad.

NICO: ¿Cómo dice?

JORGE: Digo que el salto de cama en cama es el deporte... Déjalo. Y por favor, me gustaría que dejases de decir "¿cómo dice?", ¿me entiendes?, "¿cómo dice?", con ese tonillo. Sé que lo dices por educación, pero de esa manera... "¿cómo dice?"...

NICO (*con una ligera sonrisa evasiva*): No pretendía molestarle.

JORGE: ¿Cuántos años tienes?

NICO: Veintiocho.

JORGE: Yo tengo cuarenta y tantos. (*Espera una reacción...no la hay*). ¿No te sorprende? ¿No crees que parezco mayor? ¿No te parece que esta aureola gris que me rodea sugiere los cincuenta? ¿No crees que desaparezco un poco en la sombra... que me tapa el humo del tabaco?

NICO (*buscando un cenicero*): Yo... le veo bien.

JORGE: Siempre me he mantenido delgado...No he engordado ni tres kilos desde que tenía tu edad. No tengo barriga...lo que tengo es... esta pequeña dilatación aquí, pero está duro... no es carne blanda. Juego al balonmano. ¿Cuánto pesas?

NICO: Peso...

JORGE: Setenta...setenta y cinco...¿por ahí, no? ¿Juegas al balonmano?

NICO: Bueno, sí...no...no muy bien, quiero decir.

JORGE: Bueno, jugaremos algún día. Marta está en los sesenta... años, por supuesto. Pesa el doble de esa cantidad. ¿Cuántos años tiene su mujer?

NICO (*un tanto desconcertado*): Veintiséis.

JORGE: Marta es una mujer extraordinaria. Yo diría que pesa unos cincuenta y cinco...

NICO: ¿Que su mujer pesa...

JORGE: No, no, no. Su mujer, la suya. Mi mujer es Marta.

NICO: Sí... lo sé.

JORGE: Si estuvieras casado con Marta, sabrías lo que eso significa. *(Pausa)* Claro, que... si yo estuviera casado con tu mujer, sabría lo que eso significa, ¿no?

NICO *(tras una pausa)*: Sí.

JORGE: Marta dice que estás en el departamento de matemáticas.

NICO *(como por la enésima vez)*: Pues no.

JORGE: Marta se equivoca muy pocas veces... quizás deberías estar en el departamento de matemáticas, o algo así.

NICO: Soy biólogo. Estoy en el departamento de biología.

JORGE *(tras una pausa)*: ¡Hombre! *(Como si recordase algo de repente)* Así que eres tú. Tú eres el responsable de todo ese follón... de hacer a todo el mundo igual, de alterar los cromosomas, ¿no es así? Pues yo no me fio. *(Moviéndose en su silla)* ¿Crees que la gente no aprende nada de la historia? No es que no haya nada que aprender, no, sino ¿que la gente no aprende nada? Estoy en el departamento de historia.

NICO: Bueno...

JORGE: Soy doctor. Licenciado, máster, doctor... Tengo lo que se llama titulitis académica, que se ha descrito como una enfermedad degenerativa de los lóbulos frontales y como una maravillosa droga. De hecho es las dos cosas. Soy muy desconfiado. Conque biología, ¿eh? *(NICO no contesta...asiente...observa.)* He leído que la ciencia ficción no es ficción en absoluto... que la gente como tú vais a alterar mis genes para que todos nos parezcamos. ¡No lo permitiré! Sería una... lástima. ¡Mírame! ¿Realmente te parece una buena idea que la gente de cuarenta y tantos años parezca que está en los cincuenta? No has respondido a mi pregunta sobre la historia.

NICO: Ese asunto de genética del que habla...

JORGE: ¡Ah! Eso. *(Mueve la mano en señal de rechazo.)* Es muy triste... muy... decepcionante. Pero la historia es mucho más... decepcionante. Estoy en el departamento de historia.

NICO: Sí... ya me lo ha dicho antes.

JORGE: Ya sé que lo he dicho... y probablemente te lo diga unas cuantas veces más. Marta me dice con frecuencia que estoy en el departamento de historia... por oposición a ser el departamento de historia, con el significado de dirigir el departamento de historia. No dirijo el departamento de historia.

NICO: Bueno, yo no dirijo el departamento de biología.

JORGE: ¡Pero tú tienes veintiún años!

NICO: ¡Veintiocho!

JORGE: ¡Veintiocho! Quizás cuando tengas cuarenta y tantos y aparentes cincuenta y cinco dirigirás el departamento de historia...

NICO: ... de biología.

JORGE: ...el departamento de biología. Sí que dirigí el departamento de historia, durante un año, cuando yo era el único profesor. Luego llegaron profesores nuevos y se acabó. ¿Sorprendente, no? Su mujer no tiene caderas, ¿no?

NICO: ¿Qué?

JORGE: No es que sea un caderista... No soy uno de esos que piden 90-60-120, no. Todo bien proporcionado. Lo que quería decir es que su mujer es ... estrecha de caderas.

NICO: Sí... lo es.

JORGE (*mirando al techo*): ¿Qué estarán haciendo ahí arriba? Supongo que están ahí.

NICO (*con falso entusiasmo*): Mujeres; ya se sabe.

JORGE (*clava en NICO una larga mirada de fingida incredulidad...luego la quita*): ¿Tenéis niños?

NICO: Eh... no...todavía no. (*Pausa*) ¿Y ustedes?

JORGE (*como si le retara*): Eso es lo que yo sé, y eso es lo que tú tienes que adivinar.

NICO: ¿Ah, sí?

JORGE: Así que no tenéis hijos, ¿eh?

NICO: No, aún no.

JORGE: Pues la gente... tiene hijos. A eso me refería cuando hablaba de la historia. Vosotros los fabricáis en probetas, ¿no?, los biólogos, digo. Así los demás...los que quieran... pueden follar hasta que se harten. (NICO, *que no se le ocurre nada mejor que hacer, se ríe un poco.*) Aún así, vais a tener hijos. A pesar de la historia.

NICO (*evadiéndose*): Sí... por supuesto. Vamos... vamos a esperar un poquito... hasta que estemos situados.

JORGE: Y esto... (*con un movimiento de la mano que abarca no sólo el salón, sino toda la casa y alrededores*)... esto es tu sueño hecho realidad, Iliria, la Isla de los Pingüinos, Gomorra... ¿Crees que vas a ser feliz aquí en Nueva Cartago, eh?

NICO (*un poco a la defensiva*): Espero que podamos quedarnos.

JORGE: Y toda definición tiene sus límites, ¿no? Bueno, esta universidad no está mal, supongo. Servirá... No es Harvard... ni Oxford... tampoco es la Sorbona, pero servirá.

NICO: No me refiero a... quedarnos para siempre.

JORGE: Bueno, no dejes que corra la voz. Al viejo no le gustaría. El padre de Marta espera lealtad y dedicación por parte de sus... empleados. Iba a utilizar otra palabra. El padre de Marta espera que sus... empleados se peguen a las paredes de este lugar, como la hiedra... que vengan aquí y que aquí envejezcan ...y que caigan en acto de servicio. Como aquel profesor de latín, que se cayó en el servicio y la palmó en el acto. Lo enterraron, como hicieron con muchos, y como harán con nosotros, cerca del ciprés de la capilla. Dicen... y no lo pongo en duda... que somos un abono excelente. Pero al viejo no lo enterrará nadie. El padre de Marta es como una de esas tortugas de la Micronesia, que parecen inmortales. Corren rumores... que no debes mencionar delante de Marta porque echa espuma por la boca... de que el viejo tiene más de doscientos años. Probablemente haya algo de ironía en todo esto, pero no estoy lo suficientemente borracho para saber exactamente qué. ¿Cuántos hijos tienen pensado tener?

NICO: No lo sé... Mi mujer es..

JORGE: Estrecha de caderas. (*Se levanta.*) Tómate algo.

NICO: Sí.

JORGE: ¡MARTA! (*No responde.*) ¡MALDITA SEA! (*A NICO*) Me habías preguntado que si conocía a las mujeres... Bueno, una de las cosas que desconozco sobre las mujeres es de qué hablan cuando están solas. (*Vagamente*) Debería averiguarlo alguna vez.

LA VOZ DE MARTA: ¿QUÉ COÑO QUIERES?

JORGE (*a NICO*): Una voz celestial, ¿verdad? ¿De que crees tú que hablan las mujeres... o no te interesa?

NICO: De ellas mismas, me imagino.

LA VOZ DE MARTA: ¡JORGE!

JORGE (*a NICO*): ¿Crees que las mujeres son...enigmáticas?

NICO: Bueno... si y no.

JORGE (*asintiendo con la cabeza*): Ajá. (*Camina hacia la entrada y se topa con CARI, que entra*): ¡Ah! Bueno, aquí vuelve una, al menos.

CARI (*a JORGE*): Ahora mismo baja. (*A NICO*): Tienes que ver la casa, cariño ... es una monada.

NICO: Sí, esto...

JORGE: ¡MARTA!

LA VOZ DE MARTA: JODER, JORGE, ¡QUE TE ESPERES UN MOMENTO!

CARI (*a JORGE*): Ahora mismo baja... se está cambiando.

JORGE (*incrédulo*): ¿Qué? ¿Que se está cambiando?

CARI: Sí.

JORGE: ¿De ropa?

CARI: Sí. De vestido.

JORGE (*sospechoso*): ¿Por qué?

CARI (*con una risita nerviosa*): Bueno, supongo que quiere...ponerse cómoda.

JORGE (*lanza una mirada amenazante hacia la entrada*): Conque sí, ¿eh?

CARI: Bueno, yo creo...

JORGE: ¡Y TÚ QUE SABES!

NICO (*al ver que CARI se asusta*): ¿Estás bien?

CARI (*tranquilizándolo, pero con un eco quejumbroso. Un tono muy ensayado*): Claro que sí, cariño...perfectamente bien.

JORGE (*furioso...para sí*): Así que quiere ponerse cómoda, ¿eh? Bueno, pues ya veremos.

CARI (*a JORGE, muy expresiva*): No sabía que tenían un hijo.

JORGE (*se da la vuelta, como si le hubieran dado un golpe en la espalda*): ¿QUÉ?

CARI: Que no sabía que tenían un hijo.

NICO: Eso lo sé yo, a tí te toca adivinarlo. Bueno, ya debe ser todo un hombre...

CARI: Dieciocho años, mañana los cumple.

NICO (*con una sonrisa victoriosa*): ¡Bueno!

JORGE (*a CARI*): ¿Le habló de él?

CARI (*nerviosa*): Pues... sí. Quiero decir..

JORGE (*asegurándose*): Te hablé de él.

CARI (*una risita nerviosa*): Sí.

JORGE (*de manera extraña*): ¿Y dices que se está cambiando?

CARI: Sí...

JORGE: ¿Y mencionó...?

CARI (*animada, pero un poco perpleja*): ... el cumpleaños de su hijo...sí.

JORGE (*más o menos para sí*): Muy bien, Marta... muy bien.

NICO: Estás pálida, cari. ¿Quieres...?

CARI: Sí, cariño... un poco de coñac.

JORGE: Muy bien, Marta.

NICO: ¿Puedo... servirme?

JORGE: Sí, sí, claro... por supuesto. Bebed, bebed... lo necesitaréis con el paso de los años. (*Por MARTA, como si estuviera en el salón*) Destruyectora de mierda...

CARI (*para disimular*): ¿Qué hora es, cariño?

NICO: Las dos y media.

CARI: Uy, es tardísimo... creo que deberíamos irnos.

JORGE (*desagradable, pero está tan absorto que apenas se da cuenta de su tono*): ¿Por qué? ¿Os está esperando la canguro, o algo así?

NICO (*casi una advertencia*): Ya le he dicho que no tenemos hijos.

JORGE: ¿Eh? (*Se da cuenta*) Perdonad. No estaba escuchando... o pensando.

NICO (*bajo, a CARI*): Nos marchamos enseguida.

JORGE (*forzándoles*): Ah, no. No podéis irnos. Marta se está cambiando... y no se está cambiando para mí. No se ha cambiado para mí en años. Si Marta se está cambiando, significa que estaremos aquí...días. Les está concediendo todo un honor, y no debéis olvidar que Marta es la hija de nuestro queridísimo jefe. Es... su huevo derecho, podríamos decir.

NICO: Puede que no lo entienda... pero desearía que no hablara así delante de mi mujer.

CARI: Oh, vamos...

JORGE (*incrédulo*): ¿De verdad? Bueno, tienes razón... Dejaremos ese tipo de lenguaje para Marta.

MARTA (*entrando*): ¿Qué tipo de lenguaje? (MARTA *se ha cambiado de ropa y se le ve más cómoda y...y esto es lo más importante...muy voluptuosa*)

JORGE: Aquí estás, gatita mía.

NICO (*impresionado; se levanta*): Bueno...

JORGE: Marta, te has vestido como para ir a misa.

CARI (*con un ligero tono de reproche*): Sí, le queda muy bien. Muy coqueto.

MARTA (*enseñándose*): ¿Te gusta? ¡Estupendo! (A JORGE) ¿Por qué coño me llamabas a voces?

JORGE: Te echábamos de menos, amorcito... echábamos de menos el dulce ronroneo de tu voz.

MARTA (*decide llevarle la corriente*): Muy bien. Pues, hala, vete hasta el mueble-bar y...

JORGE (*sigue su tono*): ... le preparas a tu mamaíta una copa gande, gande.

MARTA (*se ríe*): Así es. (A NICO) Bueno, ¿habéis tenido una agradable conversación? ¿Habéis arreglado los problemas del mundo?

NICO: No, nosotros...

JORGE (*rápidamente*): Lo que hicimos, si realmente te interesa, fue intentar adivinar de que hablábais vosotras dos.

(CARI *suelta una risita tonta*, MARTA *se ríe*)

MARTA (a CARI): Bueno, ¿no son de lo que no hay? (*Contenta y con desdén*) Los hombres sois un caso perdido. (A JORGE) ¿Por qué no subiste y pusiste la oreja?

JORGE: Yo no pondría la oreja Marta...sabes muy bien que me comportaría como un auténtico mirón.

(CARI *suelta una risita tonta de nuevo*, MARTA *se ríe*)

NICO (a JORGE, *con falso entusiasmo*): Es una conspiración.

JORGE: Y ahora nunca lo sabremos. ¡Vaya por Dios!

MARTA (*A NICO, CARI con la cara radiante de placer*): Menudo tío estás hecho, ¿no? Así que terminaste la carrera a los... doce años. ¿Has oído eso Jorge?

NICO: A los doce y medio, concretamente. No, en realidad terminé a los veintidós. (*A CARI*) Cari, no hacía falta...

CARI: Ohhhh, ya sabes que estoy muy orgullosa de ti.

JORGE (*serio, casi triste*): Es... admirable.

MARTA (*agresiva*): Pues sí, sí que lo es.

JORGE (*entre dientes*): Vale, Marta. Ya he dicho que me parece admirable. Es realmente envidiable. ¿Qué quieres que haga, que lllore y arme una pataleta? (*A NICO*) De verdad que es admirable. (*A CARI*) Tiene razones para estar orgullosa.

CARI (*con coqueta timidez*): Es un tipo estupendo.

JORGE (*a NICO*): No me sorprendería nada que te hicieran jefe del departamento de historia.

NICO: De biología.

JORGE: ¡Ah, sí! del de biología, claro. Parece que me obsesiona la historia. ¡Menuda frase! (*Hace una pose con la mano sobre el corazón, cabeza erguida, voz estentórea*) "Me obsesiona la historia".

MARTA (*al mismo tiempo que CARI y NICO se ríen entre dientes*): ¡Ja, ja, ja, ja!

JORGE (*algo indignado*): Me voy a servir otra.

MARTA: A Jorge no le obsesiona la historia... a Jorge le obsesiona el departamento de historia porque...

JORGE: ...porque no es el departamento de historia, sino que *está* en el departamento de historia. Ya lo sabemos, Marta. Ya hemos hablado de eso, así que no hace falta repetirlo...

MARTA: Conque no quieres, ¿eh? (*A los otros*) Jorge es el pringao del departamento de historia. ¡Eh, pringao! ¡Pringao de mierda!

JORGE (*hace un gran esfuerzo para controlarse...luego, como si Marta no hubiera dicho más que "Jorge, cariño..."*): ¿Sí Marta? ¿Querías algo?

MARTA (*le divierte su juego*): Eh... sí... enciéndeme el cigarillo, si no te importa.

JORGE (*se lo piensa, lo deja*): No... todo tiene su límite. Es decir, uno puede soportar hasta cierto límite tras el cual se desciende en la escala evolutiva... (*rápido aparte a NICO*) ... que es tu especialidad... (*vuelta a Marta*)... y es una escalera un poco rara, Marta, porque una vez que descienes no puedes volver a subir. (*Marta le lanza un*

gran beso) No me importa cogerte de la mano cuando está oscuro y tienes miedo al hombre del saco, no me importa sacar disimuladamente tus botellas de ginebra a la basura por la noche para que nadie las vea... pero no te voy a encender el cigarrillo. Y punto. (*Un breve silencio*)

MARTA (*entre dientes*) ¡Joder! (*Inmediatamente, a NICO*): Así que fuiste jugador de fútbol, ¿eh?

CARI (*al ver que NICO está absorto en sus pensamientos*): Cariño...

NICO: ¡Ah, sí! Sí, fui... delantero centro. Pero se me daba mejor el boxeo.

MARTA (*muy entusiasmada*): ¡Boxeo! ¿Has oído, Jorge?

JORGE (*resignado*): Sí, Marta.

MARTA (*a NICO, con una intensidad y entusiasmo especial*): Pues debiste ser muy bueno... no parece que te hayan golpeado mucho en la cara.

CARI (*orgullosa*): Fue campeón regional de los semipesados.

NICO (*avergonzado*): Cari...

CARI: Pero si lo fuiste.

MARTA: Parece que todavía conservas un buen cuerpo, ¿no?

JORGE (*con intensidad*): Marta... un mínimo de decencia, anda.

MARTA (*a JORGE, pero con la mirada en NICO*): ¡CÁLLATE! (*A NICO*): Bueno, todavía tienes un buen cuerpo, ¿a que sí?

NICO (*sin intención... casi animándola*): No está mal. Me gusta cuidarlo.

MARTA (*con media sonrisa*): ¿Sí?

NICO: Sí.

CARI: Sí ... está bastante fuerte todavía.

MARTA (*sigue con esa sonrisa... una especie de mensaje privado a NICO*): ¿Ah, sí? Estupendo.

NICO (*narcisista, pero no directamente a MARTA*): Bueno, nunca se sabe (*Se encoge de hombros*)...una vez que lo tienes...

MARTA: ...siempre puede resultar útil.

NICO: ... iba a decir... que por qué no seguir cuidándolo.

MARTA: Estoy totalmente de acuerdo contigo. *(Ambos se ríen, y se establece una especie de compenetración entre los dos)*. Totalmente.

JORGE: Bueno, Marta, tu obscenidad es...

MARTA: A Jorge hablar del físico no le gusta mucho, ¿a que no, cariñín? *(No contesta)*. No le gusta hablar de abdominales, bíceps, pectorales...

JORGE *(A CARI)*: ¿Te apetece salir a dar una vuelta?

CARI *(reprendiéndole)*: Pero bueno...

JORGE *(incrédulo)*: ¿No te aburres? *(Se encoge de hombros.)* Pues vale.

MARTA: Al barriguitas ese no le gusta que se hable de músculos. ¿Cuánto pesas?

NICO: Unos setenta y dos o setenta y...

MARTA: Todavía eres peso-medio, ¿eh? Así me gusta. *(Se da la vuelta.)* ¡Eh, Jorge! Cuéntales lo de nuestro combate de boxeo.

JORGE *(pega un golpe con el vaso sobre la mesa, camina hacia la entrada)*: ¡Mierda!

MARTA: ¡Jorge! ¡Que se lo cuentes!

JORGE *(con cara de enfado)*: Cuéntaselo tú Marta. Tú lo cuentas mejor. *(Sale.)*

CARI: ¿Se encuentra bien?

MARTA *(se ríe)*: ¿Quién, ese? Claro que sí. Jorge y yo boxeamos... ¡Dios! hace ya veinte años... a los dos años de casados.

NICO: ¿Boxearon ustedes dos?

CARI: ¡No!

MARTA: Sí, nosotros dos... de verdad.

CARI *(casi se le escapa una risita tonta)*: Me cuesta creerlo.

MARTA: Bueno, pues eso fue hace veinte años. No fue en un ring, fue en casa de mi padre. A Papá se le había metido en la cabeza que teníamos que aprender a boxear. La verdad es que a papá siempre le ha gustado mucho el deporte. Dice que el hombre tiene que cuidar tanto la mente como el cuerpo; que la mente no funciona si no se cuida el cuerpo.

NICO: Bueno, eso no es exactamente cierto...

MARTA: Bueno, a lo mejor no es eso lo que dice... pero es algo así. Pues se emperró en que teníamos que aprender a boxear. Supongo que la idea era que aprendiéramos algo de defensa personal. No lo sé. Total, que nos invitó un domingo por la tarde a su casa y va y saca unos guantes de boxeo. Mi padre está fuerte. Bueno, ya lo conocéis...

NICO: Sí, sí.

MARTA: Entonces le pidió a Jorge que boxeara con él, pero Jorgito no quería. Decía que el boxeo le parecía violento. Papá empezó a decir que qué tipo de yerno tenía y cosas por el estilo.

NICO: Ya.

MARTA: Así que mientras estaban discutiendo... no sé muy bien cómo, pero me puse los guantes. Ni siquiera me los ató. Me puse a saltar detrás de Jorge, haciendo el tonto, y le dije "Eh, mira que juego de pies" y al mismo tiempo pegué un derechazo, pero en plan de broma. Entonces Jorge se da la vuelta de repente y le dí ¡PUM! justo en la mandíbula. No lo hice aposta, lo juro. Jorge perdió el equilibrio y ¡CATAPLÁS! aterrizó de narices sobre las plantas de mi padre.

(NICO *se ríe*. CARI *chasquea la lengua y niega con la cabeza*.) Fue terrible, tronchante, pero terrible. (*Reflexiona, suspira y se le escapa una pequeña risa al recordar el incidente con algo de tristeza*.) Creo que ha empañado nuestras vidas. De todas formas, es una excusa. (*Entra JORGE con las manos detrás de la espalda. No lo ven*.) Es la excusa que utiliza para justificar que es un pringao. (JORGE *avanza*. CARI *lo ve*.)

MARTA: Y sólo fue por casualidad. Por maldita casualidad.

(JORGE *saca una pistola de detrás de la espalda y apunta sin dudárselo a la nuca de MARTA*. CARI *grita...se levanta*. NICO *se levanta*, y al mismo tiempo que MARTA *gira la cabeza hacia JORGE, que aprieta el gatillo*.)

JORGE: ¡PUM! (*Del cañón de la pistola salta un parasol rojo y amarillo*. CARI *grita, pero menos, y esta vez de alivio*.) ¡Pum! ¡Estás muerta!

NICO (*riéndose*): Joder. (CARI *está fuera de sí*. MARTA *se ríe a carcajadas...casi sin poder parar, resuenan*. JORGE *también se ríe*. *Las carcajadas se van apagando poco a poco*.)

CARI: ¡Menudo susto!

MARTA (*contenta*): ¿De dónde sacaste eso, cabronazo?

NICO (*extiende la mano hacia la pistola*): Déjemela ver. (JORGE *se la da*.)

CARI: ¡Nunca me llevé un susto tan grande como éste! ¡Nunca!

JORGE (*un poco abstraído*): La tenía de hace tiempo. ¿Te gustó?

MARTA (*con una pequeña risa*): Hijo de puta.

CARI (*quiere llamar la atención*): ¡Nunca me asusté tanto! ...Os lo juro.

NICO: ¡Caray con la pistolita!

JORGE (*se inclina sobre MARTA*): Te gustó, ¿eh?

MARTA: Sí... estuvo bien. (*Más bajo*) Ven... dame un beso.

JORGE (*señalándole a NICO y a CARI*): Luego, cielo. (*No logra disuadirle. Se besan, JORGE de pie, inclinado sobre el sillón de MARTA. Le coge la mano a JORGE y se la pone encima del pecho visible a los espectadores. JORGE la quita.*) Así que es eso lo que quieres, ¿eh? Un numerito porno delante de los invitados...

MARTA (*enfadada y dolida*): ¡Cabrón!

JORGE (*una victoria pírrica*): Todo en su sitio, Marta... y todo a su debido tiempo.

MARTA (*sin acabar de decirlo*): ¡Serás...!

JORGE (*a NICO, que tiene la pistola*): Mira, se guarda así. (*Metete el parasol dentro de la pistola.*)

NICO: Muy bueno.

JORGE: ¡Venga, otra ronda! (*Coge el vaso de NICO sin preguntar...va a coger el de MARTA*)

MARTA (*todavía dolida y enfadada*): No he terminado.

CARI (*al ver que JORGE le pide la copa*): Bueno, creo que necesito un trago. (*Le coge el vaso y se dirige al mueble bar.*)

NICO: ¿Es japonesa?

JORGE: Probablemente.

CARI: Jamás me había asustado tanto. (*A MARTA*) ¿No se ha asustado?

MARTA (*conteniendo la rabia*): No me acuerdo.

CARI: ¡Venga ya! Estoy segura que sí.

JORGE: ¿De verdad creíste que te iba a matar, Marta?

MARTA (*llena de desprecio*): ¿Tú?...¿matarme a mí? No me hagas reír, anda.

JORGE: Pues puede que lo haga algún día.

MARTA: Ni de coña.

NICO (*al mismo tiempo que JORGE le da su copa*): ¿Dónde está el baño?

JORGE: Al fondo del pasillo, a la izquierda.

CARI: Y no vengas con pistolitas ni nada así, ¡eh!

NICO (*se ríe*): No, no.

MARTA: Tú no necesitas juguetitos, ¿a que no, tarzán?

NICO: No.

MARTA (*sugere*): Tú no necesitas ninguna pistolita de juguete.

NICO (*sonríe a MARTA. Luego, le señala a JORGE una mesita cerca de la entrada*): ¿Puedo dejarlo aquí?

JORGE (*al mismo tiempo que NICO sale sin esperar la respuesta*): Sí... claro. Tenemos vasos medio vacíos por toda la casa. Marta los deja por toda la casa: en el armario de la ropa, en el borde de la bañera, incluso encontré uno en el congelador, una vez.

MARTA (*divertida a pesar de todo*): ¡Mentira!

JORGE: Verdad.

MARTA (*como antes*): ¡Mentira!

JORGE (*le da el coñac a CARI*): Verdad pura y dura. (*A CARI*) ¿No te da resaca el coñac?

CARI: Nunca mezclo. Y tampoco bebo mucho.

JORGE (*le hace muecas a su espalda*): ¡Ah!...Qué bien. Su marido me contó algo sobre los cromosomas...

MARTA (*un poco desagradable*): ¿Sobre qué?

JORGE: Sobre los cromosomas, Marta... los genes, o lo que sean. (*A CARI*): Tienes un marido bastante...inquietante, diría yo.

CARI (*como si le estuvieran tomando el pelo*): ¡Oh, sí, claro, claro!

JORGE: No, de verdad. Es bastante inquietante. Lo que hace con los cromosomas y todo eso...

MARTA: Está en el departamento de matemáticas.

JORGE: No, Marta...es biólogo.

MARTA (*levantando la voz*): ¡Que está en el departamento de matemáticas!

CARI (*tímidamente*): Eh...no, en el de biología.

MARTA (*no está convencida*): ¿Estás segura?

CARI (*con una risita tonta*): ¿Debería estarlo, no?

MARTA (*a regañadientes*): Bueno, supongo que sí. No sé quien dijo que estaba en el de matemáticas.

JORGE: Tú, Marta. Lo dijiste tú.

MARTA (*explicándose de manera irritada*): Bueno, no puedo acordarme de todo, ¿vale?. Me presentaron a más de quince profesores y a sus malditas esposas...exceptuando a la presente, claro, (CARI *asiente con la cabeza y pone una sonrisita tonta*) y se supone que tengo que acordarme de todo, ¿no? (Pausa) Conque biólogo, ¿eh? Mejor. La biología está mucho mejor. Es menos... abstrusa.

JORGE: Abstracta.

MARTA: ¡Abstrusa! Con el significado de recóndita. (*Le saca la lengua a JORGE*). ¡Vas a corregirme tú! La biología es mucho mejor. Es... más vibrante. (*Entra NICO.*) (MARTA, *sugerente.*) Sí, mucho más vibrante...

CARI (*con una risita*): Creían que estabas en el departamento de matemáticas.

NICO: Bueno, quizás debería estarlo.

MARTA: No, quédate donde estás. La biología es más vibrante.

JORGE: Estás obsesionada con esa frase, Marta... Es bastante desagradable.

MARTA (*ignora a JORGE...a NICO*): Quédate ahí. (*Se ríe*) Mira, pueden que te hagan jefe del departamento de historia aunque estés en el de biología. Alguna vez tendrán que escoger un nuevo jefe, y no van a escoger a Jorgito, eso te lo aseguro.¿Eh, pringao? ¿A que no?

JORGE: Para mí Marta, estás enterrada en cemento hasta el cuello. (MARTA *se ríe*) No, hasta la nariz, así metes menos ruido.

MARTA (*a NICO*): Jorgito dice que eres bastante terrorífico. ¿Por qué?

NICO (*con una pequeña sonrisa*): ¡Ah, pues no lo sabía!

CARI (*sin poder vocalizar bien por causa del alcohol*): Es por lo de los cromosomas, cariño.

NICO: Ah, lo de los cromosomas...

MARTA (a NICO): ¿Qué pasa con los cromosomas?

NICO: Pues nada, los cromosomas son...

MARTA: Ya sé lo que son los cromosomas, monada. Me encantan.

NICO: Ah, pues entonces...

JORGE: Sí, a Marta le encantan. Los moja en el café todas las mañanas. (A MARTA) Nada, es muy sencillo. Resulta que está trabajando en la alteración de cromosomas, bueno no sólo él, seguro que tiene muchos otros conspiradores a su alrededor. Cambia el material genético de una célula, cambios hechos a medida para poder escoger color de ojos, de pelo, estatura, mente...sobre todo eso, la mente. Se corregirán todos los desequilibrios...desaparecerá la herencia de enfermedades, la longevidad estará asegurada. Tendremos una raza de hombres criados en probetas... desarrollados en incubadoras... una raza perfecta y superior.

MARTA (*impresionada*): ¡Ah!

CARI: ¡Qué emocionante! ¿No creen?

JORGE: ¡Pero...! Todo el mundo tenderá a parecerse bastante. Todo el mundo... y creo que no me equivoco... se parecerá a este individuo.

MARTA: Pues no está nada mal. Pero que nada mal...

NICO (*impaciente*): Mire...

JORGE: Pero eso es sólo una cara de la moneda. Todo parecerá muy bonito, pero también hay una cara oculta... Para que el experimento tenga éxito será necesaria... una especie de regulación. Habrá que cortar unos cuantos tubos espermáticos.

MARTA: ¡Ah!

JORGE: Millones de millones... millones de pequeños cortes que dejarán una pequeñita cicatriz debajo del escroto (MARTA *se ríe*) y que asegurarán la infertilidad de los imperfectos, los feos, los tontos...los...más débiles.

NICO (*con tono grave*): Mire, no...

JORGE: ...con el tiempo tendremos una raza superior.

MARTA: ¡Ah!

JORGE: Me temo que no habrá mucha música, ni mucha pintura, pero tendremos una civilización de hombres rubios y fuertes, y justo en el límite de los pesos medios.

MARTA: ¡Ohhhhhhh!

JORGE: ... una raza de matemáticos y físicos dedicados en cuerpo y alma a mejorar la súper-civilización.

MARTA: ¡Genial!

JORGE: Habrá una cierta...pérdida de libertad, me temo. De todas formas, la diversidad no es uno de los objetivos. Desaparecerán las diferentes razas y culturas...las hormigas se apoderarán de la tierra.

NICO: ¿Ha terminado?

JORGE (*le ignora*): Y, por supuesto, yo me opongo a todo esto. La historia, que es el campo en el que trabajo, en el que soy un pringao...

MARTA: ¡Ja, ja, ja!

JORGE: .. perderá toda su su grandiosa variedad y dejará de ser imprevisible. Yo, y ... lo imprevisible, la diversidad... el flujo y reflujo de la historia desapareceremos. Sólo habrá orden y ... Y yo me opongo firmemente. ¡No pasarán!

MARTA: ¿Y con qué les vas a impedir el paso, con tu barriga?

JORGE: Lucharé contra todos esos científicos, con una mano en el escroto, pero con la otra libre para luchar hasta la muerte.

MARTA (*burlándose, riéndose*): ¡Bravo!

CARI (*bastante borracha - a NICO*): No entiendo por qué quieres hacer esas cosas tan feas, cariño. Nunca me lo habías contado.

NICO (*enfadado*): Ya está bien.
(CARI *se asusta*)

JORGE: El síntoma inequívoco de una sociedad enferma... la falta de humor. Ningún dictador supo encajar nunca una broma. Estudiad la historia. Yo sé un poco.

NICO (*a JORGE, intentando quitarle importancia*): Bueno, pero... de lo que no sabe mucho es de ciencia, ¿me equivoco?

JORGE: Sé un poco de historia y sé cuándo me están amenazando.

MARTA (*de modo salaz a NICO*): Así que todo el mundo se va a parecer a tí, ¿eh?

NICO: Por supuesto. Me voy a convertir en una máquina de follar personal.

MARTA: ¡Fantástico!

CARI (*se tapa los oídos*): No, cariño, no. No debes hablar así.

NICO (*impaciente*): Perdona, Cari.

CARI: Esa manera de hablar...

NICO: He dicho que lo siento, ¿vale?

CARI (*poniendo pucheros*): Bueno... está bien. (*De repente, le entra una risa tonta y no para. Finalmente...A JORGE*)...¿ Y su hijo cuándo..?(*Vuelve a reirse.*)

JORGE: ¿Qué?

NICO (*incómodo*): Algo de su hijo.

JORGE: ¡NUESTRO HIJO!

CARI: ¿Cuándo... cuándo vuelve...su hijo? (*Una risita.*)

JORGE: Ohhh. (*Demasiado formal*) Marta, ¿cuándo regresa nuestro hijo?

MARTA: ¿Qué importa?

JORGE: Importa mucho, Marta. ¿Cuándo va a aparecer el cabroncete? Mañana es su cumpleaños, ¿no?

MARTA: ¡No quiero hablar de eso!

JORGE (*con falsa inocencia*): Pero Marta...

MARTA: ¡QUE NO QUIERO HABLAR DE ESO!

JORGE: Ya lo veo, ya. (*A CARI y a NICO*) Marta no quiere hablar de eso... de él.

CARI (*de manera tonta*): ¿Cuándo vuelve el cabroncete?

JORGE: Eso Marta... ya que has tenido el poco gusto de sacar el tema... ¿cuándo vuelve el cabroncete?

NICO: Cari, ¿no crees que...?

MARTA: Jorge habla con desprecio del cabroncete porque...bueno, porque tiene problemas.

JORGE: ¿El cabroncete tiene problemas? ¿Qué problemas tiene el cabroncete?

MARTA: No, el cabroncete no... ¡y deja de llamarlo así! Tú, tú eres el que tiene problemas.

JORGE (*finje desdén*): Nunca he oído nada tan absurdo.

CARI: ¡Yo tampoco!

NICO: Cari...

MARTA: El mayor problema de Jorge con el... ¡ja, ja, ja!...con nuestro hijo es que en el fondo no está completamente seguro de que sea hijo suyo.

JORGE (*muy serio*): Dios, ¿cómo se puede ser tan mala persona?

MARTA: Y mira que te dije un millón de veces que no concebiría con nadie más que contigo, cariño.

JORGE: Mala de verdad. Auténticamente malvada.

CARI (*con pena por los efectos del alcohol*): ¡Ay, Dios mío, Dios mío!

NICO: No creo que sea el momento para...

JORGE: Marta está mintiendo. Que os quede claro. Marta está mintiendo. (MARTA *se ríe*.) De muy pocas cosas estoy seguro en este mundo...las fronteras, el nivel del mar, las alianzas políticas, la moral práctica... no pondría la mano en el fuego por ninguna de esas cosas... pero de la única cosa de este decadente mundo de la que estoy seguro es de mi participación cromosomática en la creación de nuestro...hijo de ojos rubios y pelo azul.

CARI: ¡Oh! ¡Cómo me alegro!

MARTA: Un discursito muy bueno, Jorge.

JORGE: Gracias, Marta.

MARTA: A la altura de las circunstancias...muy bien. Sí, señor.

CARI: Bueno...muy bueno.

NICO: Cari...

JORGE: Marta sabe hacerlo mejor.

MARTA (*orgullosa*): Pues sí, sé hacerlo mejor. Yo también fui a la universidad, como los demás.

JORGE: Marta fue a la universidad. También fue a un colegio de monjas en la flor de su juventud.

MARTA: Y eso que era atea. (*Sin estar segura*). Todavía lo soy.

JORGE: Atea no, Marta... pagana. (A CARI y NICO) Marta es la única pagana de verdad que queda en este país.

CARI: Oh, ¡qué bonito! ¿A que es bonito, cariño?

NICO (*consintiéndoselo*): Sí...muy bonito.

JORGE: Y Marta se pinta círculos azules en su delantera.

NICO: ¿Sí?

MARTA (*a la defensiva, para que la broma tenga efecto*): A veces. (*Haciéndole señas*) ¿Quieres verlos?
(JORGE *chasquea la lengua para reprenderle*).

MARTA: ¿Qué te pasa, putón?

CARI: No es un putón...no puede serlo. Usted es el putón. (*Risita.*)

MARTA (*señalándole con el dedo*): ¡Oye, mona, cuidadito con lo que dices!

CARI (*contenta*): Vale. Me apetece otro sorbito de coñac.

NICO: Cari, creo que ya has tomado bastante...

JORGE: ¡Tonterías! Venga, otra ronda. (*Coge los vasos, etc.*)

CARI (*repitiendo las palabras de JORGE*): ¡Tonterías!

NICO (*encoge los hombros*): Bueno.

MARTA (*a JORGE*): Y nuestro hijo no tiene el pelo ni los ojos de color azul. Tiene los ojos verdes... como yo.

JORGE: Los tiene azules, Marta.

MARTA (*enérgica*): Verdes.

JORGE (*paternalista*): Azules, Marta.

MARTA (*desagradable*): ¡VERDES! (*A CARI y NICO*) Tiene unos ojos verdes guapísimos... sin pintitas marrones. Sólo verdes, verde de verdad...como los míos.

NICO (*mira de cerca*): Sus ojos son...marrones, ¿no?

MARTA: ¡Son verdes! (*Un poco rápido*): Bueno, parecen marrones según la luz, pero son verdes. No son tan verdes como los de él...tiran un poco a color avellana. Jorge tiene los ojos de color azul apagado...azul lechoso.

JORGE: Decídete, Marta.

MARTA: Te estaba dando el beneficio de la duda. (*De nuevo a los otros*) Papá también tiene los ojos verdes.

JORGE (*A CARI y NICO*): No es verdad. Tu padre tiene los ojos rojos y pequeños...como esos ratones blancos. De hecho, es un ratón blanco.

MARTA: No te atreverías a decir eso si estuviera aquí. ¡Cobarde!

JORGE (*A CARI y NICO*): ¿A que sí? Es igual que un ratón blanco... con esa cantidad de pelo blanco y esos ojos rojos pequeños y vidriosos...un auténtico ratón blanco de tamaño gigante.

MARTA: Jorge odia a papá...y eso que papá no le ha hecho nada. Simplemente le odia por culpa de su propia...

JORGE (*asintiendo con la cabeza...termina la oración*): ...incompetencia.

MARTA (*alegre*): Eso es. Has dado justo en el... puñetero clavo. (*Al ver que JORGE sale*) ¿A dónde vas?

JORGE: Necesitamos más alcohol, amorcito.

MARTA: Ah. (*Pausa*). Pues vete.

JORGE (*saliendo*): Gracias.

MARTA (*al ver que JORGE se ha ido*): El puñetero sabe preparar las copas... es un buen cuidador etílico. Pero, que sepáis que el muy H.P. odia a mi padre

NICO (*intenta quitarle importancia*): Vamos, no será para tanto...

MARTA (*ofendida*): ¿Crees que estoy de coña? ¿Que es una broma? Yo siempre hablo en serio... no tengo sentido del humor. (*Casi poniendo pucheros*) Tengo sentido del ridículo, pero no tengo sentido del humor. (*De manera afirmativa*) ¡No tengo sentido del humor!

CARI (*alegre*): Yo tampoco.

NICO (*con poco entusiasmo*): Sí, sí que lo tienes...muy discreto.

CARI (*orgullosa*): Gracias.

MARTA: ¿Queréis saber por que el muy hijo de puta odia a mi padre? ¿Queréis que os lo cuente? Pues ahora mismo os lo explico...

CARI (*cambia de postura para poder prestar atención*): ¡Genial!

MARTA (*muy seria, a CARI*): Hay personas que se alimentan de las desgracias ajenas.

CARI (*ofendida*): ¡No es verdad!

NICO: Cari...

MARTA: Vale ya. ¡Callaos! (*Pausa*) Muy bien. Bueno, mamá se murió joven, así que me crié con papá. (*Pausa - piensa*)... Fui al colegio, pero pasé casi toda mi infancia con él. ¡Dios! ¡Cómo le admiraba! Le adoraba... Todavía le adoro. Y él me quería mucho... Nos llevábamos muy bien.

NICO: Ya.

MARTA: ¡No interrumpas!... (*Como una ocurrencia tardía*)...guaperas. Cuando terminé la carrera me quedé aquí con papá... sin hacer nada. Todavía no me había casado, bueno... sí, sí que me había casado... pero sólo duró una semana, cuando estaba en el colegio de monjas. Fue un matrimonio a lo Lady Chatterley. (*NICO se ríe.*) Él cortaba el césped, con el mono desabrochado hasta la cintura y el torso al aire... Pero papá y la madre superiora se pusieron de acuerdo y le pusieron fin rápidamente. Lo anularon... lo cual no deja de ser irónico, pues en teoría no puedes anular un matrimonio si ya hubo penetración. ¡Ja! Bueno, la cosa es que me volvieron a hacer virgen, despidieron al jardinero...que lástima de pérdida... y cambié de colegio. Luego fui a la universidad y cuando terminé me quedé aquí, cuidando de papá. Me gustaba hacerlo.

NICO: Claro.

MARTA: ¿Cómo que claro? ¿Tú qué sabes?
(*NICO se encoge de hombros, no se defiende.*)
Encanto.

(*NICO sonríe un poco.*)

Entonces se me ocurrió casarme con alguien de la universidad...una idea que no parecía tan estúpida como resultó al final. Papá quería que encontrara un buen marido... Ven, siéntate aquí, cerca de mí.

NICO (*señala a CARI, que está abstraída*): Creo que... no debería.

MARTA: Como quieras. Que me casara con alguien de la universidad, con un futuro prometedor...¿me entiendes?

NICO: Sí, sí.

MARTA: Lo cual me parece lógico. Así que me puse a buscar a mi príncipe azul... pero la mayoría de los hombres ya estaban casados.

NICO: Ya.

MARTA (*con una extraña sonrisa*): Como tú, encanto.

CARI (*repite inconscientemente las palabras de MARTA*): Como tú, encanto.

MARTA (*irónica*): Pero entonces apareció... Jorge.

JORGE (*entra con botellas de alcohol*): Y Jorge apareció con más combustible. ¿Qué haces Marta?

MARTA (*sin inmutarse*): Estoy contando una historia. Siéntate...a ver si aprendes algo.

JORGE (*se queda de pie. Coloca las botellas sobre el mueble bar.*): Muy bien.

CARI: ¡Ha vuelto!

JORGE: Así es.

CARI: ¡Cariño, ha vuelto!

NICO: Sí, ya lo veo.

MARTA: ¿Por dónde iba?

CARI: Me alegro tanto...

NICO: Chssssss.

CARI (*le imita*): Chssssss.

MARTA: ¡Ah, sí! Apareció Jorge. Era joven... inteligente... rebosante de energía... y algo mono... aunque cueste imaginarlo.

JORGE: ... y más joven que tú...

MARTA: ... y más joven que yo...

JORGE: ... seis años más joven...

MARTA: ... seis años mas joven...No me molesta, Jorge. Apareció lleno de vida y energía en el departamento de historia. ¿Y sabéis lo que hice, tonta de mí? Me enamoré de él.

CARI (*como en un sueño*): ¡Qué bonito!

JORGE: Sí, se enamoró. Deberíais haberla visto. Aullaba y arañaba como una gatita en celo.

MARTA (*se ríe, le divierte*): Me enamoré de él... de eso... de eso que está ahí.

JORGE: Es que Marta es una romántica en el fondo.

MARTA: Lo soy. Así que me enamoré de él. Y el matrimonio parecía de lo más conveniente, también. Papá estaba muy contento...

JORGE: Un momento, Marta...

MARTA: Le parecía una buena elección, alguien...

JORGE (*muy serio*): He dicho que un momento.

MARTA: ... que prometía...

JORGE: ¡BASTA YA, MARTA!

MARTA (*irritada*): ¿Qué coño quieres?

JORGE (*muy paciente*): Creía que estabas contando la historia de nuestro noviazgo...no sabía que ibas a empezar con lo otro.

MARTA (*combativa*): Pues sí.

JORGE: Yo no lo haría, si fuera tú.

MARTA: Ah... ¿no? Pues resulta que no lo eres.

JORGE: Mira, ya has abierto una vía de agua con lo que tú ya sabes...

MARTA: ¿Con qué? ¿Con qué?

JORGE: ... con la niña de nuestros ojos... el retoño... el cabroncete... (*lo escupe*)... nuestro hijo... y si empiezas ahora con esto otro, te aseguro que me voy a enfadar.

MARTA (*riéndose de él*): No me digas.

JORGE: Te aviso.

MARTA (*incrédula*): ¿Qué dices?

JORGE (*en voz baja*): Te aviso.

NICO: ¿Realmente creen que es necesario que...?

MARTA: ¡Me doy por avisada! (*Una pausa... luego a CARI y NICO*) Pues, bueno, me casé con el muy H.P. y lo tenía todo planeado... Iba a cuidar bien de él porque algún día llegaría lejos. Primero se convertiría en el jefe del departamento de historia, y luego, cuando papá se retirara podrían nombrarlo rector de la universidad. Ése era el plan.

(*A JORGE, que está al lado del mueble-bar de espaldas a ella.*)

¿Te estás enfadando, cariñito? (*Se da la vuelta*) Bueno, pues se supone que sería así de fácil. Papá pensaba que era un buen plan, hasta que observó a Jorge un par de años. (*A JORGE otra vez*) ¿Ya estás más enfadado? (*Se da la vuelta*) Le observó y empezó a tener dudas sobre el plan... le parecía que Jorge no tenía lo que había que tener... que no servía.

JORGE (*todavía de espaldas a los otros*): ¡Basta ya, Marta!

MARTA (*vencedora con saña*): ¡Y una mierda! Jorge no tenía suficiente... empuje... no tenía iniciativa propia. En resumidas cuentas, era un... (*se lo escupe a JORGE por la espalda*) ¡FRACASADO! ¡Un total ...y auténtico FRACASADO! (*¡CRASH! Inmediatamente después de ¡FRACASADO! JORGE rompe una botella contra el mueble bar y permanece de espaldas a los otros, con la botella rota en la mano, cogida por el cuello. Silencio, todos se quedan petrificados. Luego...*)

JORGE (*casi llorando*): ¡Basta ya, Marta!

MARTA (*después de pensarse cómo actuar*): Espero que fuera una botella vacía, Jorge. No estamos como para despilfarrar alcohol...(JORGE *deja caer la botella al suelo, no se mueve.*)...no podemos permitirnos ese lujo con tu salario de profesor asociado. (*A NICO y CARI*) Papá se dio cuenta que no era buen relaciones públicas, que no tenía... personalidad. Así que aquí estoy con este fracasado...

JORGE (*se da la vuelta*):...ya está bien, Marta.

MARTA: ...con este pringao...

JORGE: ...cállate...

MARTA (*levantando la voz hasta alcanzar el tono de JORGE*): ... que se casó con la hija del rector, que se suponía que tenía que llegar lejos, no ser un donnadie, un ratón de biblioteca... un tipo tan contemplativo que es incapaz de hacer nada...
¡BASTA YA JORGE!

JORGE (*primero más bajo que ella, después subiendo la voz cada vez más*):
Ya está bien. Muy bien... muy bien:
(*canta*) ¿Quién teme a Virginia Woolf,
Virginia Woolf, Virginia Woolf?
¿Quién teme a Virginia Woolf?

MARTA: ¡BASTA YA! (*Un breve silencio.*)

CARI (*se levanta y camina hacia la entrada*): Me encuentro mal... creo que voy a... vomitar. (*Sale.*)

NICO (*va tras ella*): ¡Dios! (*Sale.*)

MARTA (*va detrás de ellos, se da la vuelta y le lanza a JORGE una mirada despectiva*): ¡Joder! (*Sale. JORGE se queda solo en el escenario.*)

TELÓN

ACTO SEGUNDO
WALPURGISNACHT

(JORGE *solo en escena*; entra NICO)

NICO (*tras un silencio*): Creo que... creo que está bien. (*No hay respuesta.*) No debería... beber. (*No hay respuesta.*) Es... delicada. (*No hay respuesta.*) Eee... estrecha de caderas, como dice usted. (JORGE *sonrie levemente*). Lo siento mucho.

JORGE (*en voz baja*): ¿Dónde está mi bomboncito? ¿Dónde está Marta?

NICO: Está haciendo café... en la cocina. Se pone mala con frecuencia.

JORGE (*absorto*): ¿Quién, Marta? No. Marta nunca ha estado enferma en toda su vida, sin contar las veces que pasa en la clínica...

NICO (*también en voz baja*): No, no, digo mi mujer... mi mujer se pone mala con frecuencia. Su mujer es Marta.

JORGE (*con cierta pesadumbre*): Ah, sí... claro.

NICO (*con tono afirmativo*): En realidad no va a ninguna clínica.

JORGE: ¿Tu mujer?

NICO: No. La suya.

JORGE: ¡Ah! La mía. (*Pausa*) No, no va.... Yo iría, es decir, si yo fuera ella, yo iría. Pero no lo soy... así que no voy. (*Pausa*) Me gustaría, de todas formas. Aquí hay mucho jaleo a veces.

NICO (*con templanza*): Sí... estoy seguro.

JORGE: Bueno, ya has visto un ejemplo.

NICO: Intento...

JORGE: ... Mantenerte al margen, ¿eh? ¿A que sí?

NICO: Sí... eso es.

JORGE: Lo entiendo.

NICO: Me parece... violento.

JORGE (*sarcástico*): ¿Ah, sí?

NICO: Sí. De verdad. Bastante.

JORGE (*imitándolo*): Sí. De verdad. Bastante. (*En voz alta, pero para sí mismo*): ¡ES REPUGNANTE!

NICO: ¡Mire! Yo no...

JORGE: ¡REPUGNANTE! (*En voz baja, pero con gran intensidad*): ¿Acaso te crees que me gusta que esa... lo que sea... me ridiculice, me humille delante de ... (*hace un gesto con la mano para expresar rechazo y menosprecio*) TÍ? ¿Crees que me gusta?

NICO (*frío - serio*): Bueno, no... supongo que no.

JORGE: ¡Ah! ¿Supones que no, eh?

NICO (*hostil*): No...Supongo que no le gusta.

JORGE (*mordaz*): ¡Tu compasión me sobrecoge! ¡Me hace llorar enormes y saladas lágrimas acientíficas!

NICO (*con enorme menosprecio*): No entiendo por qué quieren someter a los demás a esto.

JORGE: ¿Que YO quiero?

NICO: Si usted y su... mujer quieren despellejarse como...

JORGE (*exaltado*): ¿Yo? ¿Cómo que yo?

NICO: ... auténticas bestias, no entiendo por qué no lo hacen cuando están solos...

JORGE (*con risa colérica*): Menudo presumido y engreído hijo de...

NICO (*con tono amenazante*): ¡EH! (*Silencio*) ¡Mucho cuidado con lo que dice!

JORGE: ... la ciencia.

NICO: Nunca le he pegado a un hombre mayor.

JORGE (*piensa*): Ah. (*Pausa*) Entonces pegas a personas menores que tú... a los niños... a las mujeres...a los pájaros. (*Se da cuenta que a NICO no le hace gracia.*) Tienes razón. No es un espectáculo agradable... cincuentones congestionados y sin aliento intentando abrirse la cabeza el uno al otro, fallando la mayoría de las veces.

NICO: Ah, no, ustedes no fallan... se les da muy bien. Son impresionantemente buenos.

JORGE: Y lo impresionante te impresiona, ¿no? Te impresionas... fácilmente. Una especie de... idealismo pragmático.

NICO (*con una risa forzada*): No, es que a veces puedo admirar lo que no admiro. Bueno, la flagelación no es mi pasatiempo preferido, pero...

JORGE: ... puedes admirar a un buen flagelador, a un buen profesional.

NICO: Sí...

JORGE: Tu mujer vomita mucho, ¿no?

NICO: No he dicho eso. Dije que se ponía mala con frecuencia.

JORGE: ¡Ah! Creí que querías decir que...

NICO: Bueno, sí. Vomita mucho. Una vez que empieza... no hay quien la pare. O sea, que sigue hora tras hora. No de continuo, pero con regularidad.

JORGE: Vamos, que marca las horas como un reloj, ¿no?

NICO: Casi.

JORGE: ¿Otra copa?

NICO: Venga. *(Sin mostrar ninguna emoción, excepto un mínimo de repugnancia, a la vez que JORGE lleva su vaso al mueble-bar)* Me casé con ella porque estaba embarazada.

JORGE *(pausa)*: ¿Cómo? *(Pausa)* Pero me habías dicho que no tenáis hijos... Cuando te pregunté, me dijiste que...

NICO: No estaba embarazada de verdad. Fue un embarazo psicológico. Se hinchó y luego se deshinchó.

JORGE: Y mientras estaba hinchada te casaste con ella.

NICO: Y luego se deshinchó. *(Ambos se ríen y se sorprenden un poco de ello.)*

JORGE: Eh... el whisky sienta bien.

NICO: Eh... sí, el whisky.

JORGE *(todavía al lado del mueble bar)*: Cuando tenía dieciséis años e iba al instituto, es decir, durante las Guerras Púnicas, el primer día de las vacaciones iba de bares con mis compañeros para celebrarlo. Y una vez estaba con nosotros en el grupo un chaval de quince años que unos cuantos años antes había matado a su madre de un disparo. De manera accidental, totalmente accidental, sin ningún motivo inconsciente tan siquiera, no me cabe duda de eso, no me cabe la menor duda. Y ese día ese chaval vino con nosotros y pedimos de beber y cuando le tocó a él pidió un cubeta. Nos reímos todos, todos... Era rubio y tenía la cara de un querubín, y nos reímos todos y él se puso colorado, mejillas, cuello, y el camarero les contó a los de la mesa de al lado lo que había pedido y empezaron a reirse, y se lo contó a más gente y más gente se reía, y más gente y más risa, y nadie se reía más que nosotros, y ninguno de nosotros más que el chaval que había matado a su madre. Y en seguida todas las personas del

bar supieron de qué se reían, y todo el mundo empezó a pedir cubetas y a reirse cuando los pedían. Y al poco rato la risa se fue apagando, pero no cesó, continuó durante mucho tiempo porque siempre había alguien que pedía un cubeta y empezaba la risa de nuevo. El bar nos invitó a champán ese día. Al día siguiente, por supuesto, tuvimos que soportar una resaca de persona adulta... pero fue el mejor día de... mi juventud. (*Le da la copa a NICO al pronunciar la última palabra.*)

NICO (*con voz baja*): Gracias. ¿Qué... qué le pasó al chaval... al chaval que había matado a su madre?

JORGE: No te lo voy a decir.

NICO: Muy bien.

JORGE: Al verano siguiente, aprendiendo a conducir en una carretera de campo, con su padre sentado a su derecha, dio un volantazo para esquivar un erizo y se estrelló contra un árbol.

NICO (*suplicando ligeramente*): No.

JORGE: Claro que no se murió. Y en el hospital, cuando estaba consciente y fuera de peligro y le dijeron que su padre había fallecido, empezó a reirse, según me contaron, y cada vez se reía más fuerte, no paraba, y hasta que le inyectaron un tranquilizante y quedó inconsciente no cesó la risa. Y cuando se recuperó de sus heridas y se le podía trasladar sin peligro en caso de que opusiera resistencia, lo enviaron a un manicomio. Eso fue hace treinta años.

NICO: Y... ¿está allí todavía?

JORGE: Sí. Me han dicho que durante estos treinta últimos años... no ha... articulado... palabra. (*Un silencio un tanto largo: cinco segundos.*) ¡MARTA! (*Pausa*) ¡MARTA!

NICO: Ya se lo dije... está haciendo café.

JORGE: Para la histérica de su mujer, que se infla y se desinfla.

NICO: Se infló y se desinfló. Nunca más.

JORGE: ¿Nunca más?

NICO: No, nunca más.

JORGE (*tras una pausa de compasión*): Lo más triste de los seres humanos... Bueno, no, una de las cosas más tristes de los seres humanos es la forma en que envejecen... algunos. ¿Sabes lo que les pasa a los locos?... ¿a los locos mansos?

NICO: No.

JORGE: Que no cambian... no envejecen.

NICO: Eso es imposible.

JORGE: Bueno, puede que al final sí envejeczan. Pero no lo hacen como... los demás. Mantienen... la piel firme y serena... el poco uso de su cuerpo los deja... bastante sanos.

NICO: ¿ Lo recomienda, entonces?

JORGE: No. Algunas cosas son bastante tristes. *(Como si estuviera dando ánimos)* Pero hay que sacar fuerzas y enfrentarse a ellas. ¡Hay que sacar fuerzas!*(Pausa)* Marta no tiene embarazos...

NICO: Mi mujer solo tuvo uno.

JORGE: Ya. Marta no tiene ningún tipo de embarazos.

NICO: Bueno, claro... supongo que ahora... ya no. ¿Tienen más hijos?

JORGE *(como si se tratara de un chiste)*: ¿Qué si tenemos más qué?

NICO: ¿Que si tienen más... ? ¿que si sólo tienen un hijo?

JORGE *(sin compartir lo que sabe)*: Sí... sólo uno... nuestro hijo.

NICO: Bueno... *(Encoge los hombros)*... pues ¡qué bien!

JORGE: Sí, bueno, es un... alivio... es un cojín mullido.

NICO: ¿Qué?

JORGE: Un cojín mullido. ¿No lo entiende? *(De forma clara)* Cojín... mullido.

NICO: Ya le oí... no he dicho que estuviera sordo... he dicho que no le había entendido.

JORGE: No ha dicho eso.

NICO: Quise decir que que no le había entendido. *(Entre dientes)* ¡Coño!

JORGE: Está perdiendo la calma.

NICO *(perdiendo la calma)*: Lo siento.

JORGE: Simplemente he dicho que nuestro hijo... la niña de nuestros tres ojos, porque Marta es un cíclope... que nuestro hijo es un cojín mullido y tú pierdes la calma.

NICO: ¡Lo siento! Es tarde, estoy cansado, he estado bebiendo desde las nueve, mi mujer está vomitando, ha habido mucho jaleo...

JORGE: Y tú pierdes la calma. Claro. No... te preocupes. Todos los que vienen aquí acaban... perdiendo la calma. Es natural... no te preocupes.

NICO (*perdiendo la calma*): ¡No estoy preocupado!

JORGE: Estás perdiendo la calma.

NICO: Sí.

JORGE: Quiero aclararte una cosa... mientras las mujeres no están aquí... quiero aclararte lo que ha dicho Marta.

NICO: No suelo... juzgar a la gente, así que no es necesario, a no ser que...

JORGE: Bueno, quiero aclarártelo. Sé que te gusta mantenerte al margen... mantener una distancia científica con respecto a, a falta de una palabra mejor, con respecto a la vida, aún así, quiero aclarártelo.

NICO (*con una sonrisa forzada*): Adelante... soy su invitado.

JORGE (*simulando agradecimiento*): Pues... muchísimas gracias. ¡Caray!, estoy realmente emocionado.

NICO: Bueno, si va a...

LA VOZ DE MARTA: ¡EH!

NICO: ... si va a empezar de nuevo con eso...

JORGE: ¡Escucha! ¡El sonido de la jungla!

NICO: ¿Eh?

JORGE: Animales salvajes.

MARTA (*asoma la cabeza*): ¡Eh!

NICO: ¡Hombre!

JORGE: Aquí está la hermanita de la caridad.

MARTA (*a NICO*): Estamos tomando un café, volvemos ahora.

NICO (*sin levantarse*): ¿Puedo ayudar en algo?

MARTA: No. Quédate ahí y escucha la versión de Jorge. Muérete de aburrimiento.

JORGE: ¡Monstre!

MARTA: ¡Cochon!

JORGE: ¡Bête!

MARTA: ¡Canaille!

JORGE: ¡Putain!

MARTA (*con un gesto despectivo de desprecio*): ¡Naaaaa! Entreteneos con lo que sea. Ahora volvemos. (*A la vez que sale*) ¿Has limpiado el desastre, Jorge?

JORGE (*MARTA sale. JORGE se queda hablándole a la entrada vacía*): No, Marta. No he limpiado el desastre. He intentado limpiarlo durante años.

NICO: ¿Sí?

JORGE: ¿Qué?

NICO: ¿Lo has intentado durante años?

JORGE (*después de una larga pausa... mirándole*): Conformismo, maleabilidad, adaptación... ese parece ser el orden de las cosas, ¿no te parece?

NICO: ¡Oiga, a mí no me incluya en su grupo!

JORGE (*pausa*): ¡Ah! (*Pausa*) Claro. En tu caso la cosa es más sencilla... tú te casas con una mujer porque está hinchada... mientras, que yo, con mi estilo torpe y anticuado...

NICO: ¡Había algo más!

JORGE: ¡Claro! ¡Seguro que tenía dinero también!

NICO (*parece herido. Luego, con decisión, tras una pausa*): Sí.

JORGE: ¿Sí? (*Alegre*) ¡Sí! ¿He acertado?

NICO: Bueno, veré...

JORGE: ¡Dios mío, menuda puntería! ¡Y a la primera!

NICO: Veré...

JORGE: Había algo más.

NICO: Sí.

JORGE: Para compensar.

NICO: Sí.

JORGE: Siempre hay algo más. (*Ve que NICO no reacciona bien.*) No, estoy seguro que siempre hay algo más. No intentaba... frivolizar. Siempre hay factores que compensan... en el caso de Marta y yo... Bueno, a primera vista...

NICO: Casi nos criamos juntos...

JORGE: ... Parece un caso de aquí te pillo y aquí te mato, a primera vista...

NICO: Nos conocimos, qué sé yo, cuando teníamos seis años o así...

JORGE: ... Pero en el fondo, muy al principio, justo al llegar aquí...

NICO (*algo irritado*): Perdón.

JORGE: ¿Cómo? ¡Perdona! Soy yo el que debo disculparme.

NICO: Déjelo, no se preocupe.

JORGE: Sigue, sigue.

NICO: No, siga usted.

JORGE: Insisto, sigue tú. Tú eres el invitado.

NICO: Bueno, es que ahora suena un poco... tonto.

JORGE: ¡Qué va! (*Pausa*) Pero si tú tenías seis años, ella debía tener cuatro, o algo así...

NICO: Puede que yo tuviera ocho... y ella seis. Jugábamos juntos... a los médicos.

JORGE: Un comienzo heterosexual muy saludable.

NICO (*riéndose*): Ya.

JORGE: Científico de vocación, ¿eh?

NICO (*riéndose*): Sí. Y todos lo daban por hecho... nuestras familias e incluso nosotros, supongo. Así que... lo hicimos.

JORGE (*pausa*): ¿Qué hicisteis?

NICO: Casarnos.

JORGE: ¿Cuándo tenías ocho años?

NICO: No, por supuesto que no. Mucho más tarde.

JORGE: Ya me parecía.

NICO: Yo diría que no hubo ninguna... pasión especial entre los dos, ni siquiera al principio... de nuestro matrimonio, me refiero.

JORGE: Claro, ninguna sorpresa, ningún descubrimiento transcendental después de jugar a los médicos.

NICO (*inseguro*): No...

JORGE: Siempre es lo mismo... digan lo que digan de las mujeres chinas.

NICO: ¿Qué dicen?

JORGE: Déjame servirte otra. (*Coge el vaso de NICO.*)

NICO: Gracias. Llega un momento en el que no te emborrachas más, ¿no?

JORGE: Bueno, sí que te emborrachas más... pero es diferente... es más lento... estás cargado... a no ser que puedas vomitar... como tu mujer... después puedes empezar de nuevo. Cuéntame lo del dinero de tu mujer.

NICO (*sospechando de repente*): ¿Por qué?

JORGE: Bueno... pues no me lo cuentes.

NICO: ¿Para qué quieres que te lo cuente? (*Desagradable*) ¿Eh, para qué?

JORGE: Bueno, creí que sería bonito.

NICO: No es verdad.

JORGE (*decepcionadamente tranquilo aún*): Está bien... quiero que me cuentes lo del dinero de tu mujer porque... bueno, porque me fascina la metodología... el conformismo pragmático con el que la nueva generación vais a relevarnos.

NICO: Ya empieza otra vez.

JORGE: ¿Sí? No, mira... Marta también tiene dinero. Su padre ha estado robando dinero de la universidad durante años y...

NICO: No. No ha robado.

JORGE: ¿Ah no?

NICO: No.

JORGE (*se encoge de hombros*): Muy bien... el padre de Marta no ha robado dinero de la universidad, y Marta no tiene un duro. ¿Está bien así?

NICO: Estábamos hablando del dinero de mi mujer... no del de la suya.

JORGE: Muy bien... pues adelante.

NICO: No. *(Pausa)* Mi suegro era un hombre... de fe, y era muy rico.

JORGE: ¿De qué religión?

NICO: Mi suegro... sintió la llamada de Dios cuando tenía seis años, más o menos, y empezó a dar sermones y a bautizar a gente, y a salvarlos, viajó mucho y se hizo muy famoso... y cuando murió tenía mucho dinero.

JORGE: Dinero de Dios.

NICO: No. Dinero suyo.

JORGE: ¿Y qué le pasó al dinero de Dios?

NICO: Mi suegro gastó el dinero de Dios... y ahorró el suyo. Construyó hospitales, fletó barcos con ayuda para países pobres, construyó tres iglesias, o lo que fueran, y dos de ellas se quemaron... e hizo mucho dinero.

JORGE *(después de pensar sobre ello)*: Pues me parece muy bien.

NICO: Sí. *(Pausa. Se ríe un poco.)* Así que mi mujer tiene un poco de dinero.

JORGE: Pero no dinero de Dios.

NICO: No. El suyo propio.

JORGE: Pues me parece muy bien.

(NICO se ríe un poco.)

Marta tiene dinero porque la segunda mujer del padre de Marta... no la madre de Marta... era una vieja con verrugas muy rica.

NICO: Era una bruja.

JORGE: Era una bruja buena, y se casó con la rata blanca...

(NICO empieza a reirse)

... de ojos rojos... que debió morderle las verrugas, o algo así, porque desapareció en una nube de humo casi inmediatamente. ¡PUF!

NICO: ¡PUF!

JORGE: ¡PUF! Y todo lo que dejó, aparte de un poco de pomada para las verrugas, fue un suculento testamento... una especie de perita en dulce, un poco para el ayuntamiento, un poco para la universidad, un poco para el padre de Marta y lo poco que quedaba para Marta.

NICO *(sin control de lo que dice o hace)*: A lo mejor... a lo mejor mi suegro y la bruja con verrugas tenían que haberse casado, porque él era una rata, también.

JORGE (*animando a NICO*): ¿Ah sí?

NICO (*perdiendo el control*): Sí... ¡una rata religiosa!
(*Ambos se ríen, pero es una risa triste... termina apagándose, quedan en silencio.*) Su mujer nunca habló de una madrastra.

JORGE (*se lo piensa*): Bueno... puede que no sea verdad.

NICO (*achicando los ojos*): Y puede que lo sea.

JORGE: Puede que sí... y puede que no. Bueno, me parece que su historia es mucho más bonita... con una esposa hinchable y un suegro cura...

NICO: No era cura... era un hombre de fe.

JORGE: Eso.

NICO: Y mi mujer no es hinchable... se infló.

JORGE: Claro.

NICO (*con una risita*): A ver si pilla bien las cosas.

JORGE: Sí, perdona.

NICO: Vale.

JORGE: Te habrás dado cuenta de que te he sacado todo esto no porque me interese tu triste vida, sino porque respresentas una amenaza para mí y quiero jugar con ventaja.

NICO (*divirtiéndose todavía*): Sí, claro... claro.

JORGE: Estás avisado... te lo he advertido.

NICO: Estoy avisado. (*Se ríe*) Los que no juegan limpio, como usted, son los que más me preocupan. Los cabrones inútiles... son los peores.

JORGE: Sí... tienes razón. Somos un codazo en tus azules ojos, un rodillazo en tu ingle de oro. Los peores.

NICO: Sí.

JORGE: Bueno, me alegro que no me creas... tienes la historia de tu lado...

NICO: No. Usted tiene la historia de su lado... yo tengo la biología. Historia, biología.

JORGE: Conozco la diferencia.

NICO: Pues no lo parece.

JORGE: ¿No? Creía que habíamos quedado en que te harías con el departamento de historia primero, antes de hacerte con todo. Ya sabes... pasito a pasito.

NICO (*estirándose... deleitándose... siguiendo el juego*): No... lo que voy a hacer es... ir metiéndome poco a poco... encontrar los puntos débiles y arreglar las cosas, pero estampando mi firma... voy a ser imprescindible, algo...

JORGE: ¿Inevitable?

NICO: Exacto... inevitable. Primero sustituiré a los profesores más mayores, luego dirigiré mis propios cursos... me tiraré a unas cuantas esposas pertinentes...

JORGE: ¡Eso es! Puedes hacerte con todos los cursos que quieras y ganarte el apoyo de la élite joven en el gimnasio, pero hasta que no te hayas tirado a unas cuantas pertinentes esposas no conseguirás nada. El que algo quiere, con alguien se acuesta. Que no se te olvide.

NICO (*siguiendo el juego*): Sí... claro.

JORGE: Y las mujeres de aquí no se diferencian mucho de las profesionales de la calle. Son como una jauría de perritas en celo. Si quieres llegar lejos, tienes que tirártelas a todas.

NICO (*siguiendo el juego*): Sí, claro. Estoy de acuerdo. Y seguro que su mujer es la perra más importante... su padre es el rector.

JORGE: ¡Pues claro!

NICO: Ya. (*Se frota las manos*). Así que mejor la pillo en una esquina y la monto como un perro.

JORGE: Por supuesto.

NICO (*observa a JORGE un instante, con expresión de asco*): Mire, a veces pienso que habla en serio.

JORGE (*le hace un brindis*): No, chaval, tú crees que hablas en serio y estás muerto de miedo.

NICO (*explotando, sin dar crédito a lo que oye*): ¿YO?

JORGE (*sin levantar la voz*): Sí... tú.

NICO: ¡Por favor!

JORGE (*hablando como un padre*): Me gustaría... me gustaría darte un consejo si tú...

NICO: ¡Consejo! ¿De usted? Vamos, hombre. (*Empieza a reirse.*)

JORGE: Tienes mucho que aprender todavía. Escúchame.

NICO: ¡No diga tonterías!

JORGE: Es un buen consejo.

NICO: ¡Por favor!

JORGE: Aquí hay arenas movedizas... y antes de que te des cuenta te habrán tragado.

NICO (*se ríe, mofándose de él*): ¡Venga ya!

JORGE: Me das asco y pienso que eres un hijo de puta orgulloso, pero te estoy dando un consejo de supervivencia. ¿ME OYES?

NICO (*riéndose todavía*): Le oigo. Alto y claro.

JORGE: ¡MUY BIEN! (*Silencio. Sin levantar la voz*): Muy bien... Así que prefieres improvisar, ¿eh? De todas formas, va a salirte bien, ¿no? porque tus planes son la historia.

NICO: Claro... claro. Siga con su calceta, abuela. No se preocupe por mí.

JORGE (*después de un silencio*): He intentado... comunicarme contigo.

NICO (*con desdén*): ¿Comunicarse conmigo?

JORGE: Sí.

NICO (*tranquilo*): ¿Avisarme de algo?

JORGE: Exacto.

NICO: Oh... qué enternecedor... es muy conmovedor. (*Con repentina vehemencia*)
¡VÁYASE A TOMAR POR EL CULO!

JORGE (*una breve pausa*): ¿Qué?

NICO (*amenazador*): ¡Ya me ha oído!

JORGE (*enfrente de NICO pero sin dirigirse a él*): Uno se molesta en construir una civilización... en establecer una sociedad, basada en los principios de... de principio... se esfuerza en extraer sentido del orden natural, moralidad del desorden no natural de la mente humana... crea el gobierno y el arte, y se da cuenta de que ambos deben ser la misma cosa, uno lleva todas las cosas al punto más triste... al punto en el que hay algo que perder... y de repente, entre toda la música, entre todos los sonidos de los hombres que construyen y se esfuerzan, llega el *Dies Irae*. ¿Y qué ocurre? ¿Cómo suena la trompeta? Váyase a tomar por el culo. Supongo que es justo... después de tantos años. Váyase a tomar por el culo.

NICO (*una breve pausa... luego aplaudiendo*): ¡Ja, ja! ¡Bravo! ¡Ja, ja! (*Se ríe*)
(*Entra MARTA llevando a CARI, que está débil pero muestra una amplia sonrisa.*)

CARI (*de forma majestuosa*): Gracias... gracias.

MARTA: Aquí estamos, un poco delicadas pero enteras.

JORGE: Chachi.

NICO: ¿Qué? ¡Ah, Cari! ¿Te encuentras mejor?

CARI: Sí, un poquito mejor cariño... pero mejor me siento.

NICO: Claro... ven... siéntate a mi lado.

CARI: Gracias, cariño.

JORGE (*entre dientes*): Conmovedor... conmovedor.

MARTA (*a JORGE*): ¿Qué? ¿No vas a disculparte?

JORGE (*achicando los ojos*): ¿Por qué, Marta?

MARTA: Por haber hecho vomitar a esta pobre mujer, ¿por qué va a ser?

JORGE: Yo no la hice vomitar.

MARTA: ¡Claro que sí!

JORGE: ¡No fui yo!

CARI (*con un gesto papal*): No... por favor, déjenlo.

MARTA (*a JORGE*): Bueno, ¿quién crees que fue, entonces? ¿El tío bueno ese?
¿Crees que él hizo vomitar a su mujer?

JORGE (*defendiéndose*): Bueno, tú me haces vomitar a mí.

MARTA: ¡PERO ESO ES DIFERENTE!

CARI: Déjenlo, por favor... vomito mucho... con mucha frecuencia, yo sola... sin ningún motivo.

JORGE: ¿De verdad?

NICO: Eres... delicada, Cari.

CARI (*orgullosa*): Siempre lo hago.

JORGE: Como el Big Ben.

NICO (*amenazándole*): ¡Cuidado!

CARI: Y los médicos dicen que no tengo ningún problema... físico.

NICO: Claro que no.

CARI: Justo antes de casarnos tuve... apendicitis... bueno todo el mundo creía que tenía apendicitis... pero resultó ser... (*Se ríe brevemente*) ... una falsa alarma.
(JORGE y NICO *intercambian miradas*)

MARTA (*a JORGE*): Pónme otra.
(JORGE *se dirige al mueblebar.*)

Jorge hace vomitar a todo el mundo... Cuando nuestro hijo era pequeño, solía...

JORGE: ¡Cállate Marta!

MARTA: ...vomitar por culpa de Jorge...

JORGE: ¡Que te calles!

MARTA: Y llegó a tal punto que cuando Jorge entraba en la habitación le daban arcadas, y...

JORGE: ... la verdadera razón por la que (*Escupe las palabras*) nuestro hijo... vomitaba todo el tiempo, querida esposa, era simplemente que no podía soportar tu constante manoseo cada vez que entrabas en su habitación, echándole el aliento a licor en la cara y sobándole por...

MARTA: ¿AH, SÍ? Supongo que por eso se fue de casa dos veces en un mes. (*Ahora a los invitados*) ¡Dos veces en un mes! ¡Seis veces en un año!

JORGE (*también a los invitados*): Nuestro hijo se iba de casa porque Marta no dejaba de perseguirle.

MARTA (*berreando*): ¡NO LO PERSEGUÍ NI UNA PUTA VEZ!

JORGE (*le da la copa a MARTA*): En cuanto llegaba a casa venía a mí corriendo y me decía "Mamá no me deja en paz".

MARTA: ¡Mentira!

JORGE (*se encoge de hombros*): Eso me decía... no le dejabas en paz. Me parecía una situación muy violenta.

NICO: Si le parecía tan violenta, ¿por qué nos la cuenta?

CARI (*reprimiéndole*): ¡Cariño!

MARTA: ¡Eso! (A NICO): Gracias, encanto.

JORGE (A todos): No quería hablar de eso... Preferiría no tener que contarlo... No me gusta hablar sobre el tema.

MARTA: Sí que te gusta.

JORGE: Cuando estamos solos, tal vez.

MARTA: ¡Estamos solos!

JORGE: No, cariño... tenemos invitados.

MARTA (con una mirada ávida a NICO): ¡Y menudos invitados!

CARI: ¿Puede echarme un poco más de coñac? Creo que me apetece un poco más.

NICO: ¿Crees que te sentará bien, Cari?

CARI: Por supuesto, Cari.

JORGE (se dirige al mueblebar otra vez): ¡Claro! ¡Que beba!

NICO: Cari, no creo que...

CARI (adoptando cierta petulancia): Me serenaré, cariñito. No ando muy serena.

JORGE: Coño es que con media botella no anda sereno nadie... necesitas más.

CARI: Sí. (A MARTA): Me encanta el coñac... me encanta.

MARTA (un poco abstraída): Muy bien.

NICO (cediendo): Bueno, si crees que...

CARI (muy irritada): Sé lo que me conviene, cariño.

NICO (no muy agradable): Sí... estoy seguro.

CARI (JORGE le da la copa de coñac): ¡Chachi! Gracias. (A NICO) Por supuesto que sí, cariño.

JORGE (pensativo): Yo solía beber coñac.

MARTA (confidencialmente): También solías beber cubetas.

JORGE (bruscamente): ¡Cállate!

MARTA (se tapa la boca con la mano, haciendo un gesto de niña pequeña): ¡Huy!

NICO (*recuerda algo, vagamente*): Mmmm.

JORGE (*cambiando de tema*): Nada... nada.

MARTA (*también*): Bueno, ¿qué? ¿se despacharon a gusto sin nosotras? ¿Te contó Jorge su versión? Te hizo llorar, ¿no?

NICO: Bueno... no...

MARTA: ¿No empezó con lo de que hubiera llegado lejos si no hubiera sido por papá? ¿Qué su profunda catadura moral no le permitía intentar llegar más lejos? ¿No?

NICO (*capacitado*): No.

MARTA: ¿Y no te contó que había intentado publicar un libro, pero que papá no le dejó?

NICO: ¿Un libro? No.

JORGE: Marta, por favor.

NICO (*animándola*): ¿Un libro? ¿Qué libro?

JORGE (*suplicando*): Por favor. Un libro, nada más.

MARTA (*imitando incredulidad*): ¿Un libro, nada más?

JORGE: Marta, ¡por favor!

MARTA (*casi decepcionada*): Bueno, veo que no te ha contado toda la historia. ¿Qué pasa Jorge, te has rendido?

JORGE (*tranquilo... serio*): No... no. Es que estoy pensando en una nueva manera de atacarte. Una especie de guerrilla, quizás... subversión interna... no sé. Algo.

MARTA: Bueno, pues te lo piensas y me lo dices, ¿vale?

JORGE (*contento*): De acuerdo, amor.

CARI: ¿Por qué no bailamos? Quiero bailar.

NICO: Cari...

CARI: ¡Quiero bailar!

NICO: Cari...

CARI: ¡Que quiero bailar!

JORGE: ¡Está bien, hombre! Vamos a bailar.

CARI (*toda dulzura, otra vez*) (*A MARTA*): Oh, estoy tan contenta... Es que me encanta bailar. ¿A usted no?

MARTA (*le echa una mirada a NICO*): Sí... no es mala idea.

NICO (*nervioso*): Caray.

JORGE: Caray.

CARI: Bailo como el viento.

MARTA (*sin comentario*): ¿Sí?

JORGE (*dirigiéndose al equipo musical*): Marta salió en una foto en el periódico una vez... hace unos veinticinco años... Al parecer ganó el segundo premio en una maratón de baile... salió con los bíceps hinchados agarrando a su pareja.

MARTA: Pon música y cierra la boca, anda.

JORGE: Faltaría más, amor. (*A todos*) ¿Cómo vamos a bailar, intercambiamos parejas?

MARTA: Bueno, no creerás que voy a bailar contigo, ¿no?

JORGE (*se lo piensa*): Nooooo... no estando él aquí, por supuesto. Ni tampoco con la tacones ligeros ésta.

CARI: Yo bailo con cualquiera... bailo sola.

NICO: Cari...

CARI: Bailo como el viento.

JORGE: Muy bien peques... escoged y a la cama.
(*Empieza la música... Segundo movimiento, séptima sinfonía de Beethoven.*)

CARI (*de pie, bailando sola*): La, la, la, la... ¡maravilloso!

NICO: Cari...

MARTA: Basta, Jorge... ¡quita eso!

CARI: La, la, la, ... ¡chispún!

MARTA: ¡Quítalo Jorge!

JORGE (*haciendo que no la oye*): ¿Qué, Marta? ¿Qué dices?

NICO: Cari...

MARTA (*a la vez que JORGE sube el volumen*): ¡QUE LO QUITES, JORGE!

JORGE: ¿QUÉ?

MARTA (*se levanta, se dirige rápidamente y de manera amenazadora a JORGE*): Ahora verás... hijo de puta.

JORGE (*quita la música de repente. Tranquilo*): ¿Qué decías, amor?

MARTA: Hijo de...

CARI (*parada en una pose*): ¡Se ha parado! ¿Por qué se ha parado?

NICO: Cari...

CARI (*a NICO, irritada*): ¡Ya basta!

JORGE: Creí que era lo más apropiado, Marta.

MARTA: ¿Conque sí, eh?

CARI: Siempre estás encima de mí cuando me lo paso bien.

NICO (*intentando no perder la compostura*): Lo siento, Cari.

CARI: ¡Déjame en paz!

JORGE: Bueno, ¿Por qué no eliges tú, Marta? (*Se aleja del equipo de música... le deja a MARTA.*) Marta toma el mando... la señorita va a dirigir la orquesta.

CARI: Quiero bailar y tú no me dejas.

NICO: Yo quiero que bailes.

CARI: ... Déjame. (*Se sienta... coge su copa.*)

JORGE: Marta va a poner música de la que entiende... Sacre du Printemps, a lo mejor. (*Camina... se sienta al lado de CARI.*) Hola, bomboncito.

CARI (*una risita pequeña mezclada con un grito*): ¡Ooooh!

JORGE (*riéndose de forma burlona*): Ja, ja, ja... Escoge, Marta... ¡tú a lo tuyo!

MARTA (*concentrando su atención en el equipo de música*): ¡Muy bien!

JORGE (*a CARI*): ¿Quieres bailar conmigo, tetitas de ángel?

NICO: ¿Cómo ha llamado a mi mujer?

JORGE (*con desprecio*): ¡Por favor!

CARI (*petulante*): ¡No! Si no puedo hacer mi baile interpretativo, no bailo con nadie. Me siento aquí y... (*Se encoge de hombros y bebe.*)

MARTA (*suenan el disco... una melodía de jazz y pop lento*): Venga, monada. (*Agarra a NICO.*)

NICO: ¡Ah!
(*Bailan juntos, lentamente.*)

CARI (*poniendo pucheros*): Nosotros nos sentamos a mirar.

JORGE: Eso.

MARTA (*a NICO*): Estás fuerte, ¿eh?

NICO: Sí.

MARTA: Me gusta.

CARI: Bailan como si ya lo hubieran hecho antes.

JORGE: Es una forma de bailar muy conocida... los dos la conocen.

MARTA: No seas tímido.

NICO: No soy...

JORGE (*a CARI*): Es un un ritual muy antiguo, tetitas de mona... antiquísimo.

CARI: No sé a qué se refiere.
(*NICO y MARTA se separan, y cada uno baila a cada uno de los dos lados de donde están sentados JORGE y CARI, mientras sus pies se mueven lentamente, sus cuerpos se contonean a la par... Como si estuvieran unidos.*)

MARTA: Me gusta como te mueves.

NICO: Me gusta como te mueves tú.

JORGE (*a CARI*): Les gusta como se mueven.

CARI (*ausente*): ¡Qué bien!

MARTA (*a NICO*): Me sorprende que Jorge no te haya contado su versión.

JORGE (*a CARI*): ¿No son una monada?

NICO: Pues no lo hizo.

MARTA: Me parece muy raro.
(*Quizás las palabras de MARTA siguen más o menos el ritmo de la música.*)

NICO: ¿Sí?

MARTA: Sí... siempre lo hace... en cuanto tiene ocasión.

NICO: Bueno, nunca se sabe.

MARTA: Es una historia muy triste.

JORGE: Tienes un don repugnante, Marta.

MARTA: Te haría llorar.

JORGE: Eres perversa.

NICO: ¿Sí?

JORGE: No la animes.

MARTA: Anímame.

NICO: Siga.
(*Continúan contoneando el cuerpo, se acercan y se vuelven a separar.*)

JORGE: Te aviso... no la animes.

MARTA: Te avisa... no me animes.

NICO: Le escucho... cuente más.

MARTA (*rimando con intención*): Bueno, Jorgito tenía ambición a pesar de su oscuro pasado...

JORGE (*advirtiéndole con calma*): Marta...

MARTA: ...que plasmó en una narración...
y resultó un intento frustrado...
¡Eh! ¡Rima! ¡He rimado!

JORGE: Te lo estoy advirtiendo, Marta.

NICO: Sí... ha rimado. Siga, siga.

MARTA: Pero papá le echó un vistazo al librito de Jorgito...

JORGE: Te la estás ganando, Marta...

MARTA: ¿No me digas? ... y quedó asustado de lo que leyó.

NICO: ¿Sí?

MARTA: Sí ... era un libro sobre un niño malo...

JORGE (*levantándose*): ¡No te lo permito!

NICO (*abrupto, a JORGE*): ¡Cállese!

MARTA: ¡Ja, ja, ja! Un niño malo que... un niño que mató a su madre y a su padre.

JORGE: ¡BASTA YA MARTA!

MARTA: Y papá le dijo... mira, no voy a dejar que publiques semejante cosa...

JORGE (*se dirige rápidamente al equipo de música... quita la música*): ¡Se acabó!
¡No hay más baile! ¡Sigue ahora!

NICO: ¿Qué se cree que está haciendo?

CARI (*contenta*): ¡Violencia!

MARTA (*en voz alta, como si estuviera haciendo una declaración*): Y papá dijo... mira, hijo, no creerás que voy a dejarte que publiques esta basura, ¿no? No mientras trabajes en esta universidad... si publicas esa bazofia sales de aquí... ¡a patadas!

JORGE: ¡Desiste!

MARTA: ¡Ja, ja, ja!

NICO (*riéndose*): ¡Desiste!

CARI: ¡VIOLENCIA!

MARTA: ¡Menuda idea! Un profesor de una institución respetable y conservadora como ésta, que quiere publicar semejante libro. Mira, chaval, si valoras un mínimo tu puesto ya puedes tirar a la basura el manuscrito.

JORGE: ¡No seré objeto de burla!

NICO: ¡No seré objeto de burla! ¡Por favor! (*Se ríe.*)
(CARI *se ríe también, sin saber muy bien por qué.*)

JORGE: ¡No lo seré! (*Furioso.*) ¡SE ACABÓ EL JUEGO!

MARTA (*continúa*): ¡Imagínate! ¡Un libro sobre un muchacho que mata a su madre y a su padre y quiere hacernos creer que ha sido un accidente!

CARI (*fuera de sí de alegría*): ¡Un accidente!

NICO (*recuerda algo relacionado con eso*): Espera...

MARTA (*ahora con su propia voz*): ¿Y quieres saber lo mejor? ¿Quieres saber lo que el valiente de Jorgito le dijo a papá?

JORGE: ¡NO! ¡NO! ¡NO!

NICO: Un momento...

MARTA: Jorgito dijo... pero papá... digo.. ja, ja, ja... pero oiga, no es una novela...(*cambia de voz*) ¿no es una novela? (*Imitando la voz de JORGE*) No, no es una novela...

JORGE (*acercándose a MARTA*): ¡No te permito que lo digas!

NICO (*que ve el peligro*): Tranquilo.

MARTA: ¡Y una mierda! No te me acerques, hijo de puta.
(*Retrocede un poco... imita la voz de JORGE otra vez*)

No, no es una novela... es un hecho real... ocurrió de verdad... ¡ME OCURRIÓ A MÍ!

JORGE (*se lanza sobre ella*): ¡TE MATO! (*La agarra por la garganta. Forcejean.*)

NICO: Basta (*Se mete entre los dos.*)

CARI (*descontrolada*): ¡VIOLENCIA!
(*JORGE, MARTA y NICO forcejean... gritos, etc.*)

MARTA: ¡ME OCURRIÓ A MÍ! ¡A MÍ!

JORGE: ¡PUTA ASQUEROSA!

NICO: ¡BASTA! ¡BASTA YA!

CARI: ¡VIOLENCIA!

(*Los otros tres forcejean. JORGE tiene a MARTA agarrada por la garganta. NICO agarra a JORGE, lo separa de MARTA y lo lanza al suelo. JORGE está en el suelo, NICO encima de él; MARTA a un lado con su mano en la garganta.*)

NICO: ¡Ya está bien!

CARI (*con decepción en su voz*): Oh...
(*JORGE se arrastra hacia una silla. Está herido, pero es más una humillación que dolor físico.*)

JORGE (*le observan... una pausa...*): Muy bien... vamos a tranquilizarnos... todos tranquilos.

MARTA (*con voz baja y un pequeño gesto de negación con la cabeza*): Asesino, A..se..sí..no.

NICO (*suavemente a MARTA*): Está bien... vale ya.
(*Un breve silencio. Se mueven todos, conscientes de sí mismos, como participantes de lucha libre tras una caída.*)

JORGE (*parece haber recobrado la compostura, pero con intensidad nerviosa*): ¡Bueno! ¡Pues se acabó el juego! ¿Qué hacemos ahora?
(*MARTA y NICO se ríen nerviosos*)
Oh, vamos... pensemos en algo. Hemos jugado a Humillar al Anfitrión... ese ya está... ¿qué hacemos ahora?

NICO: No, mire...

JORGE: ¡NO, MIRE! (*Gimotea*) No.... mire.... (*Despabilado*) ¡Venga, vamos! Tenemos que conocer más juegos... gente de la universidad como nosotros... ese no puede ser el... límite de nuestro vocabulario, ¿no?

NICO: Creo que quizás...

JORGE: Vamos a ver... ¿a qué podemos jugar? Tiene que haber más juegos. ¿Qué tal... qué tal... tirarse a la anfitriona? ¿Eh? ¿Qué os parece? ¿Tirarse a la anfitriona? (*A NICO*) ¿Quieres jugar a eso? ¿Eh? ¿Eh?

NICO (*un poco asustado*): Cálmese.
(*MARTA se ríe un poco.*)

JORGE: O ese es para más tarde... montarla como una perra en celo.

CARI (*brindando frenéticamente*): ¡Tirarse a la anfitriona!

NICO (*a CARI... seco*): ¡Cállate ya!
(*CARI se calla, con el vaso levantado en el aire.*)

JORGE: No quieres jugar a ese ahora, ¿eh? Quieres dejarlo para más tarde, ¿eh? Bueno, ¿pues a qué jugamos? Tenemos que jugar a algo.

MARTA (*sin levantar la voz*): Retrato de un hombre que se ahoga.

JORGE (*rotundo, pero sin dirigirse a nadie en particular*): No me estoy ahogando.

CARI (*a NICO, indignada y con lágrimas en los ojos*): ¡Me mandaste callar!

NICO (*impaciente*): Lo siento.

CARI (*entre dientes*): No, no lo sientes.

NICO (*a CARI, aún más impaciente*): Lo siento.

JORGE (*pega una palmada fuerte*): ¡Ya está! Ya sé a qué vamos a jugar. Hemos terminado con Humillar al anfitrión... al menos esta ronda... y no queremos jugar a tirarse a la anfitriona... todavía no... entonces jugaremos a Joder a los invitados. ¿Qué os parece?

MARTA (*se gira y deja de mirar a JORGE, con expresión de repugnancia*): Joder, Jorge.

JORGE: ¡Sacalibros! ¡Mencionaniños!

CARI: No me gustan estos juegos.

NICO: Sí... creo que ya hemos jugado demasiado.

JORGE: ¡Ah, no! Solamente hemos jugado a uno. Ahora toca otro. No podéis marcharos después de un juego nada más.

NICO: Creo que...

JORGE (*con gran autoridad*): ¡CÁLLATE! (*Le respetan.*) Bueno, ¿cómo vamos a jugar a Joder a los invitados?

MARTA: ¡Por favor, Jorge!

JORGE: ¡Tú te callas!

(MARTA *se encoge de hombros.*)

Vamos a ver... a ver... (*Devanándose los sesos... luego...*) ¡Ya está! Bueno... Marta... muy indiscretamente, bueno, no muy indiscreta porque en el fondo es muy ingenua... os habló de mi novela. ¿Verdad o mentira? ¿Eh? ¿Hubo o no hubo novela? ¡Ah! Pero Marta os lo contó... mi primera novela... mis... memorias... preferiría que no lo hubiera hecho, pero ¡qué coño! eso es sangre pasada. ¡PERO! de lo que Marta no os habló... lo que Marta no os contó fue lo de mi segunda novela.

(MARTA *le mira con curiosidad y asombro.*)

Eso no lo sabías tú, Marta, ¿a que no? Mi segunda novela ¿verdad o mentira?

MARTA (*sinceramente*): No.

JORGE : No.

(*Comienza en voz baja, pero a medida que avanza su tono se hace más duro y levanta la voz.*)

Bueno, es una alegoría, en realidad, probablemente, pero puede leerla fácilmente como si fuera prosa... trata de una bella parejita de provincia. Es una historia bucólica. Y esta bella parejita viene de provincia, él es rubio y de unos treinta años, es científico y profesor... y su ratita es una esposita que no para de tragar coñac... y...

NICO: Un momento...

JORGE: ... y se conocieron cuando eran jóvenes zagalitos y jugaban a los médicos debajo del tocador...

NICO: ¡He dicho que un momento!

JORGE: ¡Este juego es mío! Tú jugaste al tuyo... vosotros. ¡Éste es mío!

CARI (*en un ensueño*): Quiero escuchar la historia. Me encantan las historias.

MARTA: Jorge, ¡por favor!

JORGE: ¡Y! y el padre de la ratita era un hombre de fe que fundó una especie de club religioso selecto con mujeres y sedujo a los fieles... así de sencillo...

CARI (*perpleja*): Esa historia me suena...

NICO (*le tiembla un poco la voz*): ¡No me digas!

JORGE: ... y acabó muriéndose, el padre de la ratita, y cuando lo abrieron como una hucha no paraba de salir dinero... dinero de Dios... dinero de la Virgen... ¡A POR ÉL!

CARI (*en un ensueño y perpleja*): Esta historia ya la he oído antes...

NICO (*sin levantar la voz, pero de manera firme... para despertarla*): Cari...

JORGE: Pero eso es el desenlace, en la primera parte del libro. Pues nada, el rubito y su ratita formaron parejita. (*Se ríe entre dientes.*)

MARTA: Muy gracioso, Jorge.

JORGE: Gracias ... y llegaron a una ciudad como ésta...

NICO (*amenazador*): Yo que usted, no seguiría...

JORGE: ¿Ah, no?

NICO (*menos seguro*): No ... creo que mejor no.

CARI: Me encantan este tipo de historias... son las mejores.

JORGE: Tienes razón. Pero el rubito escondía algo bajo su disfraz de profesor, porque su carnet de identidad decía algo más... I.H. ¡Inevitabilidad histórica!

NICO: No hace falta que siga...

CARI (*perpleja, intentando comprender lo que escucha*): Déjale que siga.

JORGE: Y el rubito llevaba su equipaje. Y parte de su equipaje venía en forma de su ratita...

NICO: ¡No tenemos por qué seguir escuchando esto!

CARI: ¿Por qué no?

JORGE: Tu mujer tiene razón. Y una de las cosas que nadie podía entender del rubito era su equipaje... su ratita, es decir, todo un campeón de natación o algo así, con una ratita, a la que trataba con tal solicitud que resultaba humanamente imposible de comprender... ya que ella no era muy despierta...

NICO: Esto no es justo...

JORGE: Puede que no. Y su ratita no hacía más que tragar coñac de mala manera y pasarse el tiempo vomitando...

CARI (*concentrándose*): Conozco a esas personas...

JORGE: ¿De verdad?... Pero ella era una saca de dinero entre otras cosas... dinero divino arrancado de los dientes de oro de los infieles, una extensión pragmática del capitalismo neoliberal... y tenía que soportarla...

CARI (*con algo de terror*): No me gusta esta historia...

NICO (*suplicando*): Por favor... no siga.

MARTA: Mejor lo dejas, Jorge...

JORGE: ... y la soportaba... ¿DEJARLO? Ja, ja.

NICO: No... por favor.

JORGE: Suplicámelo.

MARTA: Jorge...

JORGE: ... Y... retrocedemos unos capítulos ... hasta cómo se casaron.

NICO: ¡NO!

JORGE (*triumfante*): ¡Sí!

NICO (*casi gimiendo*): ¿Por qué?

JORGE: Cómo se casaron. Fue de la siguiente manera... Un día la ratita se infló entera y fue a casa del rubito, sacó el bombo y dijo... ¿ahora qué?

CARI (*pálida... se levanta*): Esto... esto no me gusta... no.

NICO (*a JORGE*): ¡Basta ya!

JORGE: ¿Ahora qué?... estoy toda hinchada. ¡Dios mío! dijo el rubito...

CARI (*casi como desde la distancia*)... y entonces se casaron...

JORGE: ... y entonces se casaron...

CARI: ... y luego...

JORGE:... y luego...

CARI (*histérica*): ¿QUÉ? ... y luego, ¿QUÉ?

NICO: ¡NO! ¡No!

JORGE (*como si le hablara a un bebé*): ... y luego el bombo desapareció... como por arte de magia... ¡puf!

NICO (*casi le produce náuseas*): Joder...

CARI: ... el bombo desapareció...

JORGE (*con voz suave*): ... ¡puf!

NICO: Cari... yo no quería... de verdad, no quería...

CARI: Se lo has contado...

NICO: Cari... yo no quería...

CARI (*con horror fuera de lo normal*): ¡Se lo has contado... se lo has contado!
¡Ooooooh! ¡No, no, no! ¿Cómo pudiste?

NICO: Cari, yo no quería...

CARI (*agarrándose el vientre*): ¡Nooooo!

NICO: Cari... lo siento, Cari... yo no quería...

JORGE (*seco y con cierta repugnancia*): Y así es como se juega a joder a los invitados.

CARI: Voy a... voy a vomitar...

JORGE: ¡No me extraña!

NICO: Cari...

CARI (*histérica*): Déjame... me encuentro mal...
(*Sale corriendo de la habitación*)

MARTA (*negando con la cabeza y observando la figura de Cari que sale*): ¡Dios!

JORGE (*se encoge de hombros*): Los patrones de la historia.

NICO (*temblando ligeramente*): No tenía que haberlo hecho... no.

JORGE (*con calma*): No soporto la hipocresía.

NICO: Lo ha hecho con mala intención...

JORGE: ... Ya se le pasará...

NICO: ... Para hacer daño...

JORGE: ... Se pondrá bien...

NICO: ¡Para hacerme daño a MÍ!

JORGE (*sorprendido*): ¡A ti!

NICO: ¡SÍ, A MÍ!

JORGE: ¡A TI!

NICO: ¡SÍ!

JORGE: Magnífico... magnífico. Dios, se necesita un cerdo para que te indique dónde están las trufas. (*Calmado*) Bueno, vuelve a establecer tus alianzas, chaval. Recoge los pedazos que queden... aprovecha lo que puedas... encaja el golpe.

MARTA (*con voz baja, a NICO*): Vete a ver a tu esposa.

JORGE: Sí... recoge los pedazos y planea una estrategia nueva.

NICO (*a JORGE, a la vez que se dirige a la entrada*): Se va a arrepentir de esto.

JORGE: Probablemente, me arrepiento de todo.

NICO: Yo voy a hacer que se arrepienta de esto.

JORGE (*en voz baja*): No lo dudo. Estás muerto de vergüenza, ¿eh?

NICO: Voy a seguir las reglas de sus juegos... voy a pagarle con su misma moneda... voy a ser lo que dice que soy.

JORGE: Ya lo eres... sólo que no lo sabes.

NICO (*negando con la cabeza*): No... no lo soy. Pero lo seré. Le voy a enseñar algo que se arrepentirá de haber provocado.

JORGE: Vete a arreglar la papeleta.

NICO (*sin levantar la voz... con intensidad*): Ya verá.
(*Sale. Pausa. JORGE le sonrío a MARTA.*)

MARTA: Estupendo, Jorge.

JORGE: Gracias, Marta.

MARTA: Realmente estupendo.

JORGE: Me alegro de que te guste.

MARTA: Un trabajo fantástico... justo lo que faltaba.

JORGE: Sí.

MARTA: Es lo más... vivo que te he visto nunca.

JORGE: Me haces sacar lo mejor de mí.

MARTA: Sí... ¡cazar pigmeos!

JORGE: ¡PIGMEOS!

MARTA: Eres un auténtico hijo de puta.

JORGE: ¿Yo?

MARTA: Sí... tú.

JORGE: Mira, cariño, si el delantero ese es un pigmeo, definitivamente has cambiado de estilo. ¿Qué buscas ahora... gigantes?

MARTA: Me das asco.

JORGE: Para tí está bien... tú puedes cambiar las reglas... puedes arrasar con todo lo que se te pone por delante como un jívoro descontrolado. Pero si alguien más lo intenta... ¡ni hablar!

MARTA: Eres repugnante...

JORGE (*fingiendo*): Pero cariñín, si lo hice por ti. Creí que te iba a gustar... es lo que te va... sangre, carnicería y todo eso. Creí que te volvería loca... y que vendrías corriendo a mí jadeando y agitando los melones.

MARTA: La has cagado, Jorge. Te lo digo en serio... la has cagado.

JORGE (*lo escupe*): ¡Venga ya, Marta!

MARTA: En serio... la has cagado.

JORGE (*apenas puede contener su cólera*): Tu puedes sentarte ahí con la ginebra chorreando por la boca y puedes humillarme, puedes insultarme TODA LA NOCHE... y para ti está bien...es normal...

MARTA: ¡PUEDES SOPORTARLO!

JORGE: ¡NO PUEDO SOPORTARLO!

MARTA: ¡PUEDES SOPORTARLO! ¡POR ESO TE CASASTE CONMIGO!
(*Silencio*)

JORGE (*sin levantar la voz*): Eso es una mentira rastrera.

MARTA: ¿TODAVÍA NO TE ENTERASTE?

JORGE (*negando con la cabeza*): Marta...

MARTA: Se me ha cansado el brazo de azotarte.

JORGE (*le mira de manera incrédula*): Estás loca.

MARTA: ¡Durante veintitrés años!

JORGE: ¡Te estás engañando... Marta, te estás engañando!

MARTA: ¡NO ES LO QUE YO QUERÍA!

JORGE: Creía que sabías... lo que hacías. No tenía ni idea...

MARTA (*dominándole la cólera*): Sé lo que hago.

JORGE (*como si fuera una especie de bicho*): No... no... estás... loca.

MARTA (*se levanta – grita*): ¡YA VERÁS DE LO QUE ES CAPAZ ESTA LOCA!

JORGE: Marta... te estás pasando.

MARTA (*vuelve a gritar*): ¡YA VERÁS DE LO QUE ES CAPAZ ESTA LOCA!
¡YA LO VERÁS!

JORGE (*la zarandea*): ¡Basta! (*La empuja y la sienta en el sillón.*) ¡Basta ya!

MARTA (*más tranquila*): Ya lo verás. (*Más tranquila*) ¿Estás disfrutando, eh? Pues voy a por tí... antes de que acabe contigo...

JORGE: ... ¿Tú y el delantero... vais a acabar los dos conmigo?

MARTA: ... antes de que acabe contigo vas a arrepentirte de no haber muerto en aquel accidente, hijo de puta.

JORGE (*señalándole con el dedo*): ¡Y tú vas a arrepentirte de haber hablado de nuestro hijo!

MARTA (*llena de odio*): Pedazo de...

JORGE: Te avisé.

MARTA: Mira como tiemblo.

JORGE: Te avisé que no te pasaras.

MARTA: Esto es sólo el principio.

JORGE (*con calma, en tono expositivo*): Estoy lo suficientemente atrofiado... y no sólo por el alcohol, aunque sea parte del proceso, ... un amodorramiento gradual y progresivo de las neuronas... estoy lo suficientemente atrofiado como para soportarte cuando estamos solos. No te escucho... o cuando resulta que te escucho me quedo con lo que quiero, lo reduzco todo a respuestas reflejas, así que realmente no te escucho, que es la única forma de aguantarte. Pero ahora has cambiado de táctica, Marta, durante los últimos dos siglos – o el tiempo que llevo viviendo contigo en esta casa- y es demasiado... demasiado. No me importa que enseñes tus sucias bragas... bueno, sí que me importa, pero ya lo tengo asumido... pero ahora te has trasladado de cabeza a tu mundo de fantasía y has empezado a jugar a alteraciones de tus propias distorsiones, y como consecuencia...

MARTA: ¡Qué gilipolleces!

JORGE: Lo has hecho...

MARTA: ¡Qué gilipolleces!

JORGE: Bueno, puedes seguir así hasta que te canses. Y cuando termines...

MARTA: ¿Te has escuchado alguna vez, Jorge? ¿Te has escuchado al hablar? Eres un... puto pedante retorcido. Hablas como si estuvieras escribiendo uno de tus estúpidos artículos.

JORGE: Me preocupas, Marta. Me preocupa tu salud mental.

MARTA: No te preocupes por mí, cariño.

JORGE: Creo que voy a ingresarte.

MARTA: ¿QUÉ?

JORGE (*sin levantar la voz... de forma clara*): Creo que voy a ingresarte.

MARTA (*explota con una larga carcajada*): ¡Eres increíble!

JORGE: Tengo que encontrar algún modo de que me comprendas.

MARTA: Te comprendo, Jorge... no hace falta que hagas nada. Veintitrés años contigo han sido suficientes para comprenderlo todo.

JORGE: Entonces, ¿vas a ingresar por tu cuenta?

MARTA: ¿Sabes lo que pasó Jorge? ¿Quieres saber lo que pasó realmente? Que se acabó... todo, todo el trato. Puedes seguir así durante años... durante toda la vida... puedes soportarlo todo. Pones todo tipo de excusas... así es la vida... qué coño... quizás me muera mañana... quizás tú te mueras mañana... Pero de repente, un día, una noche algo pasa y... se acabó. Se terminó. Y ya no te importa nada. Lo he intentado... de verdad... lo he intentado.

JORGE: ¡ Ah,venga ya!

MARTA: Lo he intentado... de verdad.

JORGE (*con cierto temor*): Eres un monstruo...

MARTA: Pego voces, y soy ordinaria, y soy la que lleva los pantalones en esta casa porque alguien tiene que llevarlos, pero no soy un monstruo, no lo soy.

JORGE: Eres una mimada, caprichosa, terca, vulgar y alcohólica...

MARTA: ¡Se acabó! ¡CHAS! Mira, no lo voy a intentar más... nunca más. Hace un momento, un segundo, un segundo nada más, puede que me hubiera olvidado de todo, que hubiera pasado de toda esta mierda y que nos hubiéramos entendido. Pero se acabó, y te juro que ya no lo intento más.

JORGE: ¡Una vez al mes, Marta! Ya estoy acostumbrado... una vez al mes y nos liamos, Marta, la niña de buen corazón debajo de las arrugas, la pequeña a la que un toque de afecto hace que resplandezca. Y me lo he creído más veces de las que quiero recordar, porque no quiero pensar que sea tan tonto. No te creo... simplemente no te creo. No podemos seguir... ya no podemos seguir... juntos.

MARTA (*preparada otra vez*): Bueno, puede que tengas razón. No podemos seguir juntos, porque no se puede estar con alguien que no es nadie. ¡Se acabó! ¡CHAS! Se acabó hoy, en la fiesta de papá. (*Cargada de desprecio, pero mezclado con rabia y sentimiento de pérdida.*) Te observé durante la fiesta... te observé y vi a todos esos hombres más jóvenes que tú, hombres que llegarán lejos. Y te vi a ti sentado allí, no estabas... ¡no eras nada! ¡Y se acabó! ¡Se acabó definitivamente! Y lo voy a decir a voces por todas partes, y no me importa una mierda lo que pase, y voy a armar el mayor espectáculo que jamás hayas visto en tu puñetera vida.

JORGE (*con mordacidad*): Inténtalo y ya verás lo que pasa.

MARTA (*esperanzada*): ¿Es una amenaza, Jorge?

JORGE: Sí, Marta, es una amenaza.

MARTA (*hace que le escupe*): Te la estás buscando, cariño.

JORGE: Ten cuidado, Marta... voy a hacerte pedazos.

MARTA: No eres lo suficientemente hombre... no tienes lo que hay que tener.

JORGE: ¿Guerra a muerte?

MARTA: A muerte.

(*Silencio. Los dos parecen aliviados... entusiasmados. Entra NICO.*)

NICO (*frotándose las manos*): Bueno... está... descansando.

JORGE (*le hace gracia la tranquilidad y desenvoltura de NICO*): ¡Ah!

MARTA: ¿Sí? ¿Está bien?

NICO: Creo que sí. Lo siento muchísimo.

MARTA: No te preocupes.

JORGE: Aquí pasa a menudo.

NICO: Se pondrá bien.

MARTA: ¿Está echada? ¿La tumbaste en la cama?

NICO (*serviéndose una copa*): Bueno, no. Eh... ¿puedo? Está... en el baño... tumbada... en el suelo.

JORGE (*lo piensa*): Bueno... no es muy cómodo.

NICO: A ella le gusta. Dice que está... fresco.

JORGE: De todas formas...

MARTA (*desautorizándole*): Si quiere tumbarse en el suelo del baño, déjala. (A NICO *seriamente*): Quizá esté más cómoda en la bañera ¿no?

NICO (*también serio*): No, dice que le gusta el suelo... quitó la alfombrilla y se echó sobre las baldosas. Se tumba mucho en el suelo... sí que lo hace.

MARTA (*pausa*): Ah.

NICO: Tiene... muchos dolores de cabeza y cosas así y siempre se tumba en el suelo. (A JORGE) ¿Hay...hielo?

JORGE: ¿Qué?

NICO: Hielo. ¿Hay hielo?

JORGE (*como si no conociera la palabra*): ¿Hielo?

NICO: Hielo, sí.

MARTA: Hielo.

JORGE (*como si comprendiera de repente*): ¡Hielo!

MARTA: ¡Muy bien!

JORGE (*sin moverse*): Ah, sí... voy a cogerlo.

MARTA: Pues, vete. (*Le hace muecas... a NICO*) Además, queremos estar solos.

JORGE (*se dirige a la cubetera*): No me sorprendería, Marta... no me sorprendería.

MARTA (*como si le hubiera ofendido*): Con que no, ¿eh?

JORGE: No, ni lo más mínimo.

MARTA (*violenta*): ¿NO?

JORGE (*también*): ¡NO! (*Tranquilo otra vez*) Eres capaz de hacer cualquier cosa.
(*Recoge la cubetera*)

NICO (*para cambiar de tema*): De hecho, es muy... delicada, y...

JORGE: ... estrecha de caderas.

NICO (*lo recuerda*): Sí... exacto.

JORGE (*a la entrada... en tono poco amable*): ¿Por eso no tenéis hijos?

(*Sale.*)

NICO (*a la figura de JORGE que sale*): Bueno, no creo que eso... (*Apagándosele la voz*)... tenga que ver con... nada.

MARTA: Bueno, y en todo caso, ¿a quién le importa, eh?

NICO: ¿Perdón?

(*MARTA se besa la mano y le sopla el beso a NICO.*)

NICO (*continúa pensando en el último comentario de JORGE*): Yo... ¿qué?
... perdón.

MARTA: Dije que... (*Vuelve a soplarle otro beso.*)

NICO (*incómodo*): Ah... sí.

MARTA: Anda... dame un cigarillo... encanto. (NICO *busca en su bolsillo.*) Buen chico. (*Le da uno.*) Ehhh... gracias.

(*Se lo enciende. Mientras lo hace, desliza su mano entre sus piernas, entre la rodilla y la ingle hasta colocarla en la parte posterior del muslo de NICO.*)

Ummmmm.

(NICO *no sabe muy bien qué hacer, pero no se mueve.* MARTA *sonríe, mueve su mano un poco.*)

Venga, por haber sido tan buen chico, puedes darme un beso.

NICO (*nervioso*): Mire... no creo que debamos...

MARTA: Vamos, chico... un beso de amigos.

NICO (*sin estar convencido todavía*): Bueno...

MARTA: ... No te haré daño, pequeñín...

NICO: ... No tan pequeño...

MARTA: Seguro que no. Venga...

NICO (*cediendo*): Pero ¿y si vuelve ... o...?

MARTA (*durante todo este tiempo mueve su mano de arriba a bajo por la pierna de NICO.*) ¿Jorge? No te preocupes. Además, ¿qué hay de malo en un beso entre amigos? Todo queda en la facultad. (*Ambos se ríen suavemente... NICO está un poco nervioso.*) Somos una familia muy unida... papá siempre dice eso.... Papá quiere que nos conozcamos bien... por eso organizó la cena de esta noche. Así que, venga... vamos a conocernos un poquito.

NICO: No es que no quiera... créame...

MARTA: Eres científico, ¿no? Venga... haz un experimento... experimenta un poquito. Experimenta con tu vieja amiga Marta.

NICO (*cediendo*): ... No tan vieja ...

MARTA: Eso es, no tan vieja, pero llena de experiencia... buena experiencia.

NICO: Estoy seguro.

MARTA (*a la vez que se acercan*): Será un buen cambio para ti.

NICO: Lo será.

MARTA: Y luego puedes volver con tu mujercita como nuevo.

NICO (*más cerca... casi susurrando.*): No notará la diferencia.

MARTA: Bueno, nadie más tiene por qué notarla.

(Se acercan. Lo que en un principio parecía broma se vuelve serio, impulsado por MARTA. No hay frenesí, sino que se entrelazan de manera lenta y envolvente. Puede que MARTA siga más o menos en su sillón, y NICO está al lado de ella y sobre el sillón. Entra JORGE ... se para... observa un momento... sonrío... se ríe en voz baja, asiente con la cabeza, se da la vuelta, sale sin que se hayan dado cuenta.

NICO, que tenía la mano sobre el pecho de MARTA, mete ahora la mano dentro de su vestido.)

MARTA *(frenándole)*: ¡Eh... eh! Tranquilo, chico. Sin apurarse, ¿vale?

NICO *(con los ojos cerrados todavía)*: Venga...

MARTA *(quitándoselo de encima)*: Luego... eso, luego.

NICO: Ya se lo dije... soy biólogo.

MARTA *(calmándolo)*: Lo sé. Ya lo veo. Luego, ¿vale?

(Se oye a JORGE fuera de escena cantando "¿Quién teme a Virginia Woolf?" MARTA y NICO se separan, NICO se limpia la boca, MARTA se coloca la ropa. Poco después, fuera de peligro, entra JORGE con la cubitera.)

JORGE: ... a Virginia Woolf, Virginia Woolf?

... ¡ah! Aquí estáis... hielo como para cubrir China, incluyendo Manchuria. *(A NICO)* Más vale que vigilemos a los cabrones amarillos esos... no están contentos. ¿Por qué no te vienes conmigo y los hacemos volar por los aires? Luego, nos repartimos la pasta y a pegarnos la buena vida. ¿Qué dices?

NICO *(no está seguro de estar entendiendo a JORGE)*: Bueno... por supuesto. ¡Hielo!

JORGE *(con un entusiasmo irritablemente falso)*: ¡Exacto! *(A MARTA, ronroneando)* Hola Marta, palomita mía... Estás... radiante.

MARTA *(seca)*: Gracias.

JORGE *(muy alegre)*: Bueno, vamos a ver. He traído el hielo...

MARTA *(sospechosa)*: ¿Por qué estás tan alegre?

JORGE *(no le hace caso)*: Vamos a ver... ya tenemos hielo. ¿Alguien quiere otra copa? ¿Otro trago, Marta?

MARTA *(con arrojo)*: Sí, ¿por qué no?

JORGE *(coge su vaso)*: Claro... ¿por qué no? *(Examina la copa.)* ¡Marta! Has estado mordisqueándolo.

MARTA: ¡No es verdad!

JORGE (*a NICO, que está en el mueble bar*): Ya veo que te estás sirviendo, muy bien... bien. Le doy el brevaje a Marta y estamos listos.

MARTA (*sospechosa*): ¿Listos para qué?

JORGE (*pausa... se lo piensa*): Pues, no sé. ¿Con algo tenemos que divertirnos, no? (*A NICO, que se aleja del mueblebar.*) Acabo de ver a su esposa desde el pasillo. Está en el baño. Tranquila... muy tranquila. Profundamente dormida... y con el pulgar en la boca.

MARTA: ¡Ooooh!

JORGE: Enrollada como un feto, chupándose el dedo.

NICO (*un poco incómodo*): Supongo que está bien.

JORGE (*expansivo*): ¡Pues claro que está bien! (*Le da la copa a MARTA*) Toma.

MARTA (*aún en guardia*): Gracias.

JORGE: Ahora me toca a mí.

MARTA: A ti no te toca nada ni nadie.

JORGE (*muy alegre*): Vamos, Marta, yo no diría eso.

MARTA: A los perdedores como tú nunca les toca nada. Bueno sí... lo único que te va a tocar seguro es palmarla, como a todos.

JORGE (*se ríe entre dientes, coge su copa*): Bueno, pues agárrate a esa idea... abrázate a ella... con los dos brazos. Yo... con vuestro permiso... voy a sentarme aquí a leer un poco. (*Se dirige a una silla de cara al público, alejada del centro de la habitación pero no muy lejos de la puerta.*)

MARTA: ¿Que vas a hacer qué?

JORGE (*tranquilo, de manera clara*): Voy a leer. Leer. Leer. ¿Sabes lo que significa? (*Coge un libro.*)

MARTA (*de pie*): ¿Cómo que vas a leer? ¿Qué te pasa?

JORGE (*muy tranquilo*): No me pasa nada Marta... Voy a leer. Eso es todo.

MARTA (*furiosa*): ¡Tenemos invitados!

JORGE (*con extremada paciencia*): Ya lo sé, cariño... (*Mira el reloj*)... pero... son más de las cuatro y siempre leo a esta hora. Así que... (*La despacha con un movimiento de mano*) tú a lo tuyo... yo me siento aquí y no molesto...

MARTA: ¡Lees por la tarde! ¡Lees a las cuatro de la tarde... no a las cuatro de la mañana! ¡Nadie lee a las cuatro de la mañana!

JORGE (*concentrándose en el libro*): Vale, vale.

MARTA (*sin poder creérselo, a NICO*): Va a ponerse a leer. ... ¡El muy hijo de puta va a ponerse a leer!

NICO (*con una pequeña sonrisa*): Eso parece. (*Se acerca a MARTA y le rodea la cadera con un brazo. JORGE no lo ve.*)

MARTA (*tiene una idea*): Bueno, nosotros podemos divertirnos solos, ¿no?

NICO: Creo que sí.

MARTA: Vamos a divertirnos, Jorge.

JORGE (*sin levantar la mirada del libro*): ¡Qué bien!

MARTA: Creo que no te va a gustar.

JORGE (*sin levantar la vista*): No, no... adelante... entretén a los invitados.

MARTA: Me voy a entretener yo, también.

JORGE: Muy bien... muy bien.

MARTA: Ja. ja. Eres de cuidado, Jorge. Pues yo también soy de cuidado.

JORGE: Sí, Marta.

(*NICO coge la mano de MARTA y tira de ella hacia sí. Se detienen, luego se besan brevemente.*)

MARTA (*después*): ¿Sabes lo que estoy haciendo, Jorge?

JORGE: No, Marta, ¿qué estás haciendo?

MARTA: Me estoy entreteniendo con uno de los invitados. Me estoy besando con uno de los invitados.

JORGE (*aparentemente tranquilo y concentrado en la lectura, sin levantar la vista*): ¡Qué bien! ¿Con cuál de los dos?

MARTA (*furiosa*): Te crees muy gracioso, ¿eh? (*Se separa de NICO... se acerca a JORGE para que la pueda ver. Pierde el equilibrio y tropieza con o golpea los péndulos del carillón del timbre.*)

JORGE: Alguien llama, Marta.

MARTA: No me importa. He dicho que me estaba besando con uno de los invitados.

JORGE: Muy bien... pues sigue.

MARTA (*se detiene... no sabe qué hacer*): ¿Que siga?

JORGE: Sí... sigue.

MARTA (*entrecerrando los ojos, poniendo la voz fuerte*): Ya veo por dónde vas, cabrón.

JORGE: Voy por la página ciento...

MARTA: ¡Basta! ¡Basta ya! (*Golpea los péndulos del carillón de nuevo. Suenan.*) Puto aparato...

JORGE: Se llama carillón, Marta. ¿Por qué no vuelves al besuqueo y dejas de molestarme? Quiero leer.

MARTA: Asqueroso... ahora verás.

JORGE (*se da la vuelta para mirarle a la cara... habla con palabras llenas de desprecio*): No... ahora lo verá él, Marta... no se lo has enseñado todavía. Puede que no lo hayas enseñado. (*Se gira hacia NICO*): ¿Te lo ha enseñado?

NICO (*se gira, con expresión de repugnancia en la cara*): No... no me inspira el más mínimo respeto.

JORGE: Es que no te lo inspiras ni a tí mismo. (*Señalando a MARTA*) No sé que va a ser de la nueva generación.

NICO: Es que ni siquiera...

JORGE: ¿Me importa? Tienes razón... no me importa lo más mínimo. Así que coge ese saco de ropa sucia, échatelo a la espalda y...

NICO: Es repugnante.

JORGE (*incrédulo*): ¿Así que tú te vas a tirar a Marta, y soy yo el repugnante? (*Rompe a reírse de manera burlona.*)

MARTA (*a JORGE*): ¡SERÁS HIJO DE PUTA! (*A NICO*) Espérame en la cocina, anda. (*Pero NICO no se mueve. MARTA se acerca a él, coloca sus brazos alrededor de su cintura.*) Venga, chico. Espérame en la cocina... sé un buen chico. (*NICO acepta su beso, mira fijamente a JORGE... que se ha dado la vuelta otra vez... y sale.*) Ahora escúchame...

JORGE: Prefiero leer, Marta, si no te importa...

MARTA (*casi se le saltan las lágrimas de la ira, su frustración le enfurece*): Pues sí que me importa. ¡Escúchame! O dejas ya la coña esa que te traes, o te juro por Dios que voy a la cocina, cojo al tío ese y...

JORGE (*se da la vuelta de nuevo... en voz alta... con odio*): ¿Y A MÍ QUÉ?

MARTA (*se lo piensa un momento... luego, afirmando con la cabeza, retrocede lentamente*): Muy bien... tú lo quisiste... prepárate.

JORGE (*sin levantar la voz, triste*): Por Dios, Marta si tanto te gusta... vete a por él... pero ten un poco de dignidad, anda. No intentes justificarte con tanto... circo.

MARTA (*sin defensa*): Vas a lamentar haber hecho que me casara contigo. (*A la entrada*) Voy a hacer que te arrepientas del día que decidiste venir a esta universidad, que te arrepientas de haber tirado la toalla.
(*Sale.*)

(*JORGE continúa sentado, clava la mirada al frente. Escucha... pero no hay ningún sonido. Aparentemente tranquilo, vuelve a su libro, levanta la mirada... reflexiona...*)
JORGE: Y Occidente, sobrecargado de alianzas opresivas y con el lastre de una moral demasiado rígida para adaptarse a los cambios acabará... finalmente... cayendo. (*Se ríe, brevemente, arrepentido... se levanta con el libro en la mano. Se queda quieto... luego, rápidamente reúne toda la ira que había contenido. Tiembla... mira el libro que tiene en la mano, y con un grito entre un gruñido y un aullido ... lo lanza contra el péndulo del carillón. Suena con estrépito. Una breve pausa, luego entra CARI.*)

CARI (*con mal aspecto, medio dormida, sin recuperar, débil, tambaleándose un poco todavía... vagamente, en una especie de sueño*): Campanas. Campanadas. He oído campanadas.

JORGE: ¡Joder!

CARI: No podía dormir... por las campanadas. Ding-dong, ding-dong. Me despertaron. ¿Qué hora es?

JORGE (*sin mucho control de lo que dice*): A mí qué me cuentas.

CARI (*confusa y asustada*): Estaba durmiendo y empezaron las campanadas. No paraban. Eran campanadas de Allan Poe... ¡Ding-dong, ding-dong! ¡DONG!

JORGE: ¡DONG!

CARI: Estaba durmiendo y soñaba... soñaba con algo y no dejaba de oír un ruido, y no sabía lo que era.

JORGE (*sin dirigirse directamente a ella*): Es el sonido de unos cuerpos...

CARI: Y no quería despertarme, pero el ruido no paraba...

JORGE: ... Vuelve a dormir...

CARI: ... y ¡ME ASUSTÉ!

JORGE (*suavemente... a MARTA, como si estuviera en la habitación*): Voy a acabar contigo... Marta.

CARI: Y hacía tanto... frío. El viento... estaba tan frío. Y estaba tumbada en algún sitio... pero era incapaz de taparme...

JORGE: Sea como sea.

CARI: ... y había alguien!

JORGE: No había nadie.

CARI (*asustada*): Y yo no quería que hubiera nadie... ¡estaba desnuda!

JORGE: Tú no sabes lo que está pasando, ¿no?

CARI (*soñando todavía*): NO QUIERO... ¡NO!

JORGE: No te enteraste de lo que pasó aquí mientras echabas tu siestezuela, ¿no?

CARI: ¡NO!... NO LOS QUIERO... NO LOS QUIERO... FUERA... (*Comienza a llorar*) NO QUIERO NINGÚN... NIÑO... No quiero... ningún... niño. ¡Tengo miedo! No quiero que me hagan daño... ¡POR FAVOR!

JORGE (*asintiendo con la cabeza... habla con compasión*): Debería haberme dado cuenta.

CARI (*despierta de su ensueño*): ¡Qué! ¿Qué?

JORGE: Debería haberme dado cuenta ...de todo... los dolores de cabeza... tanto gimotear... el...

CARI (*aterrorizada*): ¿De qué está hablando?

JORGE (*otra vez con tono desagradable*): ¿Lo sabe él? ¿Lo sabe el... semental con el que te casaste? ¿Lo sabe? ¿eh?

CARI: ¿El qué? ¡No se me acerque!

JORGE: No te preocupes, chiquilla... jamás se me ocurriría... Estaría gracioso, ¿eh? menuda broma. Pero no te preocupes. ¡EH! ¿Cómo lo haces? ¿Cómo haces para que el semental no se entere de tus pequeños asesinatos? ¿Con pastillas? ¿PASTILLAS? ¿Tienes un suministro secreto de pastillas? ¿O qué? ¿Compota de manzana? ¿FUERZA DE VOLUNTAD?

CARI: Me encuentro mal.

JORGE: ¿Vas a vomitar otra vez? ¿Vas a tumbarte en el suelo del baño, con las rodillas pegadas a la barbilla y el pulgar en la boca...?

CARI (*con pánico*): ¿Dónde está?

JORGE: ¿Dónde está quién? Aquí no hay nadie.

CARI: ¡Quiero que venga mi marido! ¡Quiero beber!

JORGE: Bueno, pues arrástrate hasta el mueblebar y sírvete una copa.
(*Desde fuera del escenario se oye la risa de MARTA y el ruido de platos rotos.*)
(*Gritando*) ¡Así! ¡Dale caña!

CARI: Quiero... algo...

JORGE: ¿Sabes que está pasando ahí dentro? ¿Oyes eso? ¿Sabes lo que está pasando?

CARI: ¡No quiero saber nada!

JORGE: Ahí dentro hay dos personas... (*La risa de MARTA otra vez.*) ...están ahí, en la cocina... justo ahí, entre pedazos de cebollas y granos de café... una especie de... de... ensayo para el futuro.

CARI (*fuera de sí*): No... no le entiendo... no...

JORGE (*entusiasmo desagradable*): Es muy simple... Cuando las personas no pueden soportar las cosas tal y como están, cuando no pueden soportar el presente, hacen dos cosas... o bien se dedican a contemplar el pasado, como he hecho yo, o bien se preparan para ... transformar el futuro. Y cuando quieren cambiar algo... (*Imita la forma de una pistola con la mano*) ¡PUM! ¡PUM! ¡PUM!

CARI: ¡Basta!

JORGE: ... te cargas lo que sea. Y tú, zorrita hipócrita... ¿no quieres niños?

CARI: Déjeme en paz. ¿Quién... QUIÉN LLAMABA?

JORGE: ¿Qué?

CARI: ¿Quién era? ¿Quién llamaba?

JORGE: No quieres saberlo, ¿no? No quieres escucharme, ¿eh?

CARI (*con un escalofrío*): No quiero escucharle... Quiero saber quién llamaba.

JORGE: Tu marido está... ¿y tú quieres saber quién llamaba?

CARI: ¿Quién llamaba? ¡Alguién llamó!

JORGE (*abre la boca... le da vueltas en la cabeza una idea*): ... Alguien ...

CARI: ¡LLAMÓ!

JORGE: ... alguien... llamó... sí... sí...

CARI: Sonaron... campanas

JORGE (*pensando rápidamente*): Sonaron campanas... y era alguien...

CARI: Alguien...

JORGE (*ya lo tiene*): ... alguien llamó... era alguien... con... ¡YA ESTÁ, MARTA!... Era alguien con un recado... un recado sobre ... nuestro hijo... ¡NUESTRO HIJO! (*Casi susurrando*) Era un recado... llamaron y dieron un recado... era sobre... nuestro hijo... y el recado era... que... nuestro hijo... ha... ¡MUERTO!

CARI (*casi con náuseas*): Oh... no.

JORGE (*cimentándolo en la cabeza*): Nuestro hijo ha... muerto... Y... Marta no lo sabe... no se lo he dicho.

CARI: No... no... no.

JORGE (*despacio, deliberadamente*): Nuestro hijo ha muerto, y Marta no lo sabe.

CARI: ¡Dios mío!... no.

JORGE (*a CARI... despacio, deliberadamente, desapasionado*): Y no se lo vas a decir.

CARI (*llorando*): Su hijo ha muerto.

JORGE: Yo se lo diré... en su momento. Yo mismo se lo diré.

CARI (*muy débil*): Me encuentro mal.

JORGE (*le da la espalda... muy suave también*): ¿Sí? Qué bien.
(*Se oye la risa de MARTA de nuevo.*)
Escucha.

CARI: Me voy a morir.

JORGE (*ensimismado*): Bien... bien... adelante.
(*En voz baja, para que MARTA no pueda escucharle.*) ¿Marta? ¿Marta? Tengo que darte... una terrible noticia. (*Con una extraña semisonrisa en su boca.*) Es sobre nuestro... hijo. Se ha muerto. ¿Me oyes Marta? Nuestro hijo ha muerto. (*Comienza a reirse, muy bajo... se mezcla con llanto.*)

TELÓN

ACTO TERCERO
EL EXORCISMO

(Entra MARTA hablando sola.)

MARTA: ¡Eh! ¡Eh!... ¿Dónde está todo el mundo...? *(Es evidente que no le molesta.)* Pues vale. Déjame; arráncame como una maldita... mala hierba y tírame a la basura como un zapato viejo... ¿Jorge? *(Mira a su alrededor.)* ¿Jorge? *(Silencio.)* ¡JORGE! *(Silencio.)* ¡Mierda! *(Se acerca al mueblebar, se sirve una copa y se divierte con la siguiente actuación.)* ¡Dejada! ¡Abandonada! Sola a la intemperie como un gato viejo. ¡AH! ¿Te apetece beber algo, Marta? Pues sí, Jorge. Gracias. Es todo un detalle. No es nada, Marta. Haría cualquier cosa por ti. ¿De verdad, Jorge? Yo también haría cualquier cosa por ti. ¿De verdad? Te he juzgado mal, Marta. Yo también te he juzgado mal, Jorge. ¡DÓNDE ESTÁ TODO EL MUNDO! ¡Tirarse a la anfitriona! *(Se ríe estrepitosamente de esto, se deja caer en un sillón, se tranquiliza, parece derrotada, en voz baja)* ¡Qué más quisiera! *(Más bajo)* Que más quisiera. *(Habla como un niño pequeño)* ¿Papá? ¿Papá? Han abandonado a Marta. La han dejado con sus vicios a las... *(Mira el reloj)*... tantas de la mañana. Papá, ratita blanca, ¿es verdad que tienes los ojos rojos? A ver. ¡Oh! Es verdad, tienes los ojos rojos. Papá tienes los ojos rojos... porque estás llorando todo el tiempo, ¿a que sí, papá? Sí, estás llorando toooooo el tiempo. ¡¡VOY A CONTAR HASTA CINCO PARA QUE SALGÁIS, HIJOS DE PUTA!! *(Pausa)* Yo también estoy llorando todo el tiempo, papá. Yo estoy llorando toooooo el tiempo; pero por dentro, para que nadie me vea. Estoy llorando todo el tiempo. Y Jorge está llorando todo el tiempo, también. Los dos estamos llorando todo el tiempo, y lo que hacemos, cuando lloramos, es colocar nuestras lágrimas en las bandejas para los cubitos de hielo *(Comienza a reírse)* hasta que se congelan *(Se ríe más)* y después... los echamos a... nuestras copas. *(Más risa, que se convierte en algo más, también. Tras un tranquilizador silencio)* Se echó por la ventana, se tiró por la borda, se acabó, se terminó, se murió... *(Triste)* Tengo limpiaparabrisas en los ojos porque me casé contigo... ¡carifño!... Marta, puedes dedicarte a escribir canciones. *(Agita el hielo del vaso.)* ¡CLINK! *(Vuelve a hacerlo.)* ¡CLINK! *(Se ríe, lo repite varias veces.)* ¡CLINK!...¡CLINK!... ¡CLINK!... ¡CLINK!
(Entra NICO mientras MARTA dice "clink"; se detiene a la entrada y la observa; finalmente entra.)

NICO: ¡Dios mío! También se ha vuelto loca.

MARTA: ¿Clink?

NICO: Que también se ha vuelto loca.

MARTA *(se lo piensa)*: Probablemente... probablemente.

NICO: Se han vuelto locos todos: vengo por el pasillo y ¿con qué cree que me encuentro?...

MARTA: ¿Con qué te encuentras?

NICO: ... con mi mujer en el baño con una botella de coñac, y me guña un ojo... ¡me guña!

MARTA (*triste*): ¿Nunca te había guiñado antes? ... ¡qué pena!...

NICO: Está tumbada en el suelo, sobre las baldosas, encogida y arrancando la etiqueta de la botella...

MARTA: ... pues que se divierta...

NICO: ... y le pregunto qué está haciendo y me dice: ¡chssssss! nadie sabe que estoy aquí, vuelvo y usted está ahí sentada diciendo ¡clink! ¡clink!

MARTA: ¡CLINK!

NICO: Están todos locos.

MARTA: Sí. Triste, pero cierto.

NICO: ¿Dónde está su marido?

MARTA: Se ha esfumado. ¡Puf!

NICO: Están chiflados.

MARTA (*con acento toscano*): Es el refugio al que acudimos cuando la irrealidad del mundo pesa mucho sobre nuestras diminutas cabezas. (*Con voz normal otra vez*) Tranquilo, acéptalo; no eres mejor que los demás.

NICO (*cansado*): Yo creo que sí.

MARTA (*se lleva la copa a la boca*): En algunos aspectos estás muy flojo.

NICO (*con una mueca de dolor por lo que ha oído*): ¿Cómo dice?

MARTA (*en voz alta sin necesidad*): Que en algunos aspectos estás muy flojo.

NICO (*también en voz alta*): Pues siento decepcionarle.

MARTA (*berreando*): ¡No dije que estuviera decepcionada! ¡Idiota!

NICO: Debería probarme en otro momento, cuando no haya estado bebiendo diez horas, y entonces...

MARTA (*berreando*): No hablo de tu equipamiento. Me refiero a tu actuación.

NICO (*con voz baja*): ¡Ah!

MARTA (*baja la voz también*): Tu equipamiento está bien. Muy bien. (*Levanta las cejas*) Pero que muy bien. No había visto equipamiento tan bueno en mucho tiempo. Pero, nene, menudo fracaso.

NICO (*soltándolo con brusquedad*): ¡Para usted todo son fracasos! Su marido es un fracaso, yo soy un fracaso...

MARTA (*cortándole*): Sois todos unos fracasados. Yo soy la Madre Tierra y todos vosotros unos fracasados. (*Más o menos para ella*) Me doy asco. Me paso la vida con absurdas infidelidades de mierda... (*Una risa triste*) posibles infidelidades. ¿Tirarse a la anfitriona? Menudo chiste. Un atajo de borrachos cabeza hueca impotentes. Marta les lanza unas miraditas, y los cabeza huecas sonrían y ponen sus preciosos ojos en blanco, y sonrían otra vez, y Marta se lame los labios, y los cabeza hueca pegan un salto al bar a por un poco de valor, y vuelven a Marta, que les baila un poco y se calientan todos... mentalmente... y pegan otro salto al bar a por un poco más de valor, y sus mujeres tuercen la cara... hasta que casi se rompen el cuello... y los cabeza hueca vuelven al bar a cargarse un poco más, mientras Martita les espera con el vestido por encima de la cabeza... medio asfixiándose, ¡no te imaginas lo difícil que resulta respirar con el vestido por encima de la cabeza!, esperando por los cabeza hueca; y cuando finalmente se deciden y se les levanta el ánimo... ahí se queda todo. A veces se encuentra un buen equipamiento, pero madre mía, madre mía. (*Contenta*) En fin, así es la sociedad civilizada. (*Para sí*) Todos esos cabeza hueca tan guapos. Pobrecillos. (*A NICO, ahora; en serio*) Solo hay un hombre en mi vida ... que me ha hecho feliz. ¿Lo sabías? ¡Uno!

NICO: El... ¿cómo se llama?... ¿el jardinero?

MARTA: No; ya lo había olvidado. Pero cuando pienso en él me siento como un mirón. Curioso. No; no me refería a él; me refería a Jorge. (*No hay respuesta por parte de NICO.*) ... Jorge; mi marido.

NICO (*incrédulo*): Está bromeando.

MARTA: ¿Ah sí?

NICO: Tiene que estar bromeando. ¿Él?

MARTA: Él.

NICO (*como si fuera una broma*): Sí, claro.

MARTA: No me crees.

NICO (*burlándose*): Sí, sí, claro que le creo.

MARTA: ¿Siempre vas a lo superficial?

NICO (*despreciativo*): ¡Por favor!...

MARTA: ... Jorge que está ahí fuera en la oscuridad... Jorge que es bueno conmigo, y a quien yo insulto, que me comprende, y a quien yo rechazo; que me hace reír, e intento

evitar la risa; que me abraza, por la noche, para dar calor, y a quien yo muerdo hasta hacer sangrar; que aprende a jugar a nuestros juegos tan rápido como yo cambio las reglas; que puede hacerme feliz y yo no quiero ser feliz, y sí quiero ser feliz. Jorge y Marta: triste, triste, triste.

NICO (*haciendo de eco, sigue sin creérselo*): Triste.

MARTA: ... a quien no perdonaré por haber abandonado; por haberme visto y pensar: sí; esto me sirve; quien ha cometido el horrendo, hiriente y ofensivo error de amarme y debe ser castigado por ello. Jorge y Marta: triste, triste, triste.

NICO (*desconcertado*): Triste.

MARTA: ... que tolera, lo cual es intolerable; que es amable, lo cual es cruel; que comprende, lo cual está fuera de toda comprensión...

NICO: Jorge y Marta: triste, triste, triste.

MARTA: Un día... una noche... una noche estúpida y cargada de alcohol... voy a perder el control... y le voy a romper la espalda... o apartarlo para siempre... que es lo que me merezco.

NICO: No creo que le quede una vértebra intacta.

MARTA (*riéndose de él*): ¿Ah no? Crees que no. ¡Qué poco sabes! Te pasas todo el rato doblado encima del telescopio...

NICO: Microscopio...

MARTA: ... eso... y no ves nada. Lo ves todo menos las ideas; ves minúsculas partículas pero no ves lo que pasa a tu alrededor, ¿no?

NICO: Sé cuando un hombre tiene la espalda rota; eso puedo verlo.

MARTA: ¿Ah, sí?

NICO: Sí, seguro.

MARTA: Oh... ¡qué poco sabes! ¿Y tú vas a conquistar el mundo?

NICO: Mire...

MARTA: ¿Crees que alguien tiene la espalda rota porque hace el payaso y camina doblado, eh? ¿Es eso todo lo que sabes?

NICO: ¡Ya está bien!

MARTA: ¡Ohhh! El semental está cabreado, eh. El castratti se enfadó. ¡Ja, ja, ja, JA!

NICO (*en voz baja, herido*): ... embiste contra todo, ¿no?

MARTA (*triumfante*): ¡Ja! ¡JA! Soy una ametralladora. ¡Jajajajajajaja!

NICO (*asombrado*): Carnicería absurda... sin sentido.

MARTA: ¡Oh! Pobrecillo hijo de puta.

NICO: Tira a diestro y siniestro.

(*Suena el timbre.*)

MARTA: Abre la puerta.

NICO (*asombrado*): ¿Cómo dice?

MARTA: Que abras la puerta. ¿Que estás sordo?

NICO (*asegurándose de que está entendiéndolo bien*): ¿Quiere... que yo... abra la puerta?

MARTA: Eso es, cabeza hueca: abre la puerta. Tiene que haber algo que puedas hacer. ¿O también estás muy borracho para hacer eso? ¿Tampoco se te levantan las manos para abrirla?

NICO: Mire, no hace falta que...

(*Vuelve a sonar el timbre.*)

MARTA (*gritando*): ¡Que abras! (*En voz más baja.*) Puedes hacer de criado un poco. Puedes empezar ahora mismo.

NICO: Mire señora, yo no soy el lacayo de nadie.

MARTA (*contenta*): ¡Sí que lo eres! Eres ambicioso, ¿no? No me perseguías por la cocina y por las escaleras por una pasión loca y descontrolada. Estabas pensando un poco en tu carrera ¿me equivoco? Bueno, pues puedes empezar de criado y ya irás ascendiendo.

NICO: Para usted no hay límites, ¿eh?

(*Suena el timbre otra vez.*)

MARTA (*con calma y seguridad*): No, ninguno. Abre la puerta. (NICO *duda.*) Mira, nene, una vez que estás metido en el ajo, no lo puedes dejar cuando a tí te apetezca. Así que, ¡venga! ¡Abre la puerta!

NICO: Sin ningún sentido... sin ningún motivo...

MARTA: Venga, venga; haz lo que se te manda; muéstrame que eres capaz de hacer algo. Venga.

NICO (*se lo piensa, se rinde, se dirige a la puerta. Suena el timbre otra vez*): ¡Que ya voy, coño!

MARTA (*da una palmada*): ¡Ja, JA! Fantástico, genial. (*Canta*) “Soy un gigoló... la, la, la, la, la...”

NICO: ¡Cállese!

MARTA (*con una risita*): Perdona. Anda, abre la puerta.

NICO (*con gran pesar*): Joder.

(*Abre la puerta e irrumpe una mano con un gran ramo de bocas de dragón; se mantiene así un momento. NICO fuerza la mirada para intentar ver quién está detrás.*)

MARTA: Oh, ¡qué preciosidad!

JORGE (*aparece a la puerta, las bocas de dragón le tapan la cara; habla con un molesto falsete entrecortado*): Flores, flores para los muertos. Flores.

MARTA: ¡Ja, ja, JA!

JORGE (*da un paso hacia el salón; baja las flores; ve a NICO; pone expresión de alegría, extiende los brazos*): ¡Hijo mío! ¡Ya has llegado! ¡Por fin!

NICO (*retrocediendo*): No se me acerque.

MARTA: ¡Ja, ja, ja, JA! Pero si ese es el criado, Jorge.

JORGE: ¿Sí? ¿No es nuestro pequeñín? ¿No es nuestro retoño de pura cepa?

MARTA (*con una risita*): Bueno, espero que no; porque se ha portado de manera muy rara, como lo sea.

JORGE (*casi frenético*): ¡Oh! ¡Estoy seguro! ¡Malo, malo, malo! (*Finge estar avergonzado*) Marta... te traje... te traje unas flores... porque... bueno... yo... esto... joder.

MARTA: ¡Pensamientos! ¡Romero! ¡Violentas! ¡Mi ramo de novia!

NICO (*comienza a irse*): Bueno, si no les importa...

MARTA: Tú te quedas donde estás. Sírvele una copa a mi maridito.

NICO: No pienso hacerlo.

JORGE: No, Marta. Eso sería excesivo; es tu criado, no el mío.

NICO: Yo no soy el criado de nadie.

JORGE Y MARTA (*Cantando para burlarse de NICO*): Yo no soy el criado de nadie... (*Se ríen.*)

NICO: Son unos...

JORGE (*termina la oración por él*): ... niños salvajes. ¿No? ¿Es eso? Niños salvajes, con sus tristes juegos, jugando a la rayuela por el camino de la vida, etcétera, etcétera. ¿No es así?

NICO: Algo parecido.

JORGE: Métele caña, muchacho.

MARTA: No puede meterla. Está completamente pedo.

JORGE: ¡Qué penito! (*Le entrega a NICO las bocas de dragón*) Toma, ponlas en un poco de ginebra. (*NICO las coge, las mira y las tira al suelo.*)

MARTA (*fingiendo pena*): ¡Oooh!

JORGE: Pobres bocas de dragón.

MARTA: ¿Se llaman así?

JORGE: Sí. Salí a buscarlas bajo la luz de la luna para mi Marta y para nuestro pequeñín, que mañana es su cumple.

MARTA (*pasándole información*): Ya no hay luna. La he visto ponerse desde la habitación.

JORGE (*fingiendo alegría*): ¡Desde la habitación! (*Con tono normal*) Pues había luna.

MARTA (*demasiado paciente, riéndose un poco*): Es imposible.

JORGE: Había luna. Todavía la hay.

MARTA: No hay luna; se ha puesto.

JORGE: Que sí, que hay luna.

MARTA (*luchando por mantener la calma*): Estás equivocado.

JORGE (*demasiado alegre*): No, no lo estoy.

MARTA (*entre dientes*): Que no hay luna, coño.

JORGE: Martita mía... no cojí estas bocas de dragón en medio de las tinieblas. No me metí a oscuras en el invernadero de tu padre.

MARTA: Sí que lo hiciste. Eres capaz.

JORGE: Marta, yo no cojo flores a oscuras. Nunca he robado nada de un invernadero con nocturnidad.

MARTA (*con rotundidad*): Pues no hay luna; se ha puesto.

JORGE (*con lógica aplastante*): Puede que tengas razón, casta mía, puede que se haya puesto la luna... pero ha vuelto a salir.

MARTA: La luna no vuelve a salir; cuando se pone se pone.

JORGE (*poniéndose un poco desagradable*): No tienes ni idea. Si se puso, volvió a salir.

MARTA: ¡Menuda gilipollez!

JORGE: ¡Qué ignorancia!...

MARTA: ¡A ver a quién llamas ignorante!

JORGE: Una vez... cuando navegaba cerca de Mallorca, estaba en la cubierta tomando una copa con un corresponsal y la luna se puso, me quedé pensando en ello un momento... ya sabes, ¿no?... y de repente, PLOP, volvió a salir. Tal y como te lo estoy contando.

MARTA: ¡No es cierto! ¡Eso es mentira!

JORGE: No deberías andar diciendo que es mentira a todo, Marta. (*A NICO*) ¿A que no?

NICO: Yo qué coño sé si están mintiendo o diciendo la verdad.

MARTA: ¡Eso!

JORGE: Es que tú no tienes por qué saberlo.

MARTA: Exacto.

JORGE: A lo que iba, estaba navegando cerca de Mallorca...

MARTA: Nunca navegaste cerca de Mallorca...

JORGE: Marta...

MARTA: Nunca navegaste en tu puñetera vida... nunca...

JORGE: ¡Sí que lo hice! Hace muchos años, con mis padres.

MARTA: ¡Mentira!

NICO: ¿Eso fue después de matarlos?

(JORGE y MARTA *se dan la vuelta y le miran; hay una pausa breve, pero incómoda.*)

JORGE (*desafiante*): Puede.

MARTA: Sí, y puede que no, también.

NICO: ¡Joder!

(JORGE *se agacha, recoge el ramo de flores y se lo sacude a NICO en la cara como si fuera un plumero, y se aparta un poco.*)

JORGE: ¡Ja!

NICO: Estese quieto, coño.

JORGE (*A NICO*): Realidad e ilusión. ¿Quién sabe la diferencia, eh?

MARTA: Tú nunca navegaste... realidad o ilusión... de ninguna de las maneras.

JORGE: Pues si nunca navegué, ¿cómo llegué hasta el Egeo? ¿Eh?

MARTA: ¡POR TIERRA!

NICO: ¡Eso!

JORGE: No te pongas de su lado, criado.

NICO: Yo no soy el criado.

JORGE: ¡Mira! ¡Conozco este juego! Si no cumples en la cama, eres el criado.

NICO: ¡NO SOY EL CRIADO!

JORGE: ¿No? Bueno pues entonces has cumplido en la cama. ¿Es así? (*Respira un poco fuerte; se comporta de manera un poco frenética.*) ¿Es así? Alguien está mintiendo, aquí alguien no está siguiendo las reglas del juego. Venga, ¿quien está mintiendo? ¿Marta? ¡Venga!

NICO (*tras una pausa, a MARTA, en voz baja, suplicando*): Dígale que no soy el criado.

MARTA (*tras una pausa, en voz baja, con la cabeza gacha*): No, no eres el criado.

JORGE (*con gran alivio triste*): Que así sea.

MARTA (*suplicando*): Realidad o ilusión, Jorge; no sabes la diferencia.

JORGE: No, pero debemos seguir como si la supiéramos.

NICO: Amén.

JORGE (*blandiendo las flores*): ¡LAS FLORES HICIERON CHAS! (NICO y MARTA *se ríen tímidamente*) Salimos del escondite, ¿eh?

NICO (*con ternura, a MARTA*): Gracias.

MARTA: Nada.

JORGE (*en voz alta*): ¡SALIMOS DEL ESCONDITE!

MARTA (*impaciente*): Sí, ya lo sabemos; las flores hicieron chas.

JORGE (*coge una flor, se la lanza a MARTA, como si fuera una lanza, apuntando con el tallo*): ¡Chas!

MARTA: ¡Para, Jorge!

JORGE (*lanza otra*): ¡Chas!

NICO: ¡Pare!

JORGE: Tú a callar, semental.

NICO: ¡No soy un semental!

JORGE (*le lanza una a NICO*): ¡Chas! Entonces eres el criado. ¿En qué quedamos? ¿Cual de los dos eres? Decídetes. Seas lo que seas... (*Le lanza otra.*) ¡Chas!... me das asco.

MARTA: ¿Acaso te importa, Jorge?

JORGE (*le lanza una a ella*): ¡Chas! No, lo cierto es que no. Sea como sea... se acabó.

MARTA: ¡Deja de lanzarme las flores, joder!

JORGE: Sea como sea. (*Le lanza otra*) ¡Chas!

NICO (*A MARTA*): ¿Quiere que... haga algo?

MARTA: ¡Déjalo en paz!

JORGE: Si eres el criado, chaval, puedes recoger cuando termine; si eres un semental, puedes proteger tu yegua. Sea como sea.

NICO: ¡Dios!

MARTA (*un poco asustada*): Realidad o ilusión, Jorge. ¿No te importa... nada?

JORGE (*sin lanzarle nada*): ¡Chas! (*Silencio.*) ¿Te sirve esa respuesta?

MARTA (*triste*): Sí.

JORGE: Ya puedes ir cubriéndote tus cargadas espaldas. (*Observa que NICO se dirige a la entrada.*) Bueno, nos queda un juego más. Se llama hablar del niño.

NICO (*más o menos entre dientes*): ¡Joder!

MARTA: Jorge...

JORGE: No quiero líos. (*A NICO*) No quieres armar ningún escándalo, ¿a que no? No quieres fastidiarla, ¿no? Quieres que funcione el plan, ¿no es así? Pues entonces, ¡siéntate! (*NICO se sienta.*) (*A MARTA*) Y a tí, señorita, a tí te gustan estos juegos, ¿no? Eres una buena jugadora, ¿no?

MARTA (*en voz baja, rindiéndose*): Muy bien, Jorge, muy bien.

JORGE (*ve que ambos están intimidados; ronronea*): Bueeeeno; bueeeeno. (*Mira a su alrededor.*) Pero no estamos todos. (*Chasquea los dedos un par de veces para llamar la atención de NICO.*) Eh, tú, eh... falta tu miniesposa.

NICO: Mire, ha tenido una mala noche. Está en el baño y...

JORGE: Bueno, pues no podemos jugar si no estamos todos. Eso está claro. Necesitamos a su mujercita. (*En voz alta, a la entrada.*) ¡RATITA! ¡RATITA!

NICO (*a la vez que MARTA suelta una risa nerviosa*): ¡Cállese!

JORGE (*se gira, le mira*): Pues entonces levanta el culo de ahí y trae a tu barbi. (*Al ver que NICO no se mueve*) Venga, perrito. Busca, perrito, busca. (*NICO se levanta, abre la boca como para decir algo, se lo piensa mejor, sale.*) Solo un juego más.

MARTA (*después de salir NICO*): No me gusta lo que va a pasar.

JORGE (*con sorprendente ternura*): ¿Ya lo sabes?

MARTA (*patética*): No. Pero no me gusta.

JORGE: Tal vez te guste, Marta.

MARTA: No.

JORGE: Es muy divertido, Marta.

MARTA (*suplicando*): No quiero más juegos.

JORGE (*triumfante con calma*): Sólo uno, Marta. Sólo uno y después a la camita. Todo el mundo recoge sus cosas y a casa. Y tú y yo, bueno, subiremos las viejas escaleras.

MARTA (*casi llorando*): No, Jorge, no.

JORGE (*calmándola*): Sí, cariño.

MARTA: No, Jorge. Por favor.

JORGE: Si se va a terminar antes de lo que tú piensas.

MARTA: No, Jorge.

JORGE: ¿No quieres subir las escaleras conmigo?

MARTA (*como un niño con sueño*): No quiero más juegos... por favor. No más juegos.

JORGE: Venga, Marta. Con lo que a tí te gustan.

MARTA: Son feos... feos. ¿Y ahora este otro?

JORGE (*acariciándole el pelo*): Te va a encantar.

MARTA: No Jorge.

JORGE: Te lo vas a pasar en grande.

MARTA (*con ternura, se acerca para tocarlo*): Por favor, Jorge, no quiero más juegos...

JORGE (*le pega un fuerte manotazo en su mano*): ¡No me toques! ¡Guarda tus garras para los jovencitos!

MARTA (*un grito ahogado de espanto.*)

JORGE (*agarrándole el pelo y tirando de él hacia atrás*): Escúchame, Marta; te has estado divirtiendo toda la noche y no vas a dejarlo siempre que te chorrea la boca de sangre. Vamos a seguir jugando, y voy a destrozarte, voy a hacer que tu numerito parezca una función de guardería. Así que despierta. (*Le abofetea un poco con la mano que tiene libre.*) Un poco de vida. (*Repíte.*)

MARTA (*forcejeando*): ¡Para!

JORGE (*otra vez*): ¡Espabilate! (*Otra vez.*) Te quiero firme y pegando fuerte, cariño, porque voy a acabar contigo y quiero que te prepares. (*Otra vez; se separa, la deja, se levanta.*)

MARTA: Muy bien, Jorge. ¿Qué quieres?

JORGE: Una pelea justa, cariño; eso es todo.

MARTA: ¡Pues la vas a tener!

JORGE: Quiero verte furiosa.

MARTA: ¡YA ESTOY FURIOSA!

JORGE: ¡Más furiosa!

MARTA: ¡YA VERÁS!

JORGE: Muy bien, ahora vamos a jugar hasta la muerte.

MARTA: ¡La tuya!

JORGE: Ya verás qué sorpresa. Aquí vienen los nenes; prepárate.

MARTA (*pega unos pasos, parece un luchador*): Estoy lista.

(*Entran NICO y CARI; NICO aguanta a CARI, que todavía tiene su botella de coñac y la copa.*)

NICO (*descontento*): Aquí estamos.

CARI (*alegre*): Jip, jop. Jip, jop.

NICO: ¿Eres un conejito, Cari? (*Cari suelta una carcajada, se sienta.*)

CARI: Soy un conejito, Cari.

JORGE (*a CARI*): Bueno, ¿como está el conejito?

CARI: ¡El conejito contentito! (*Suelta otra carcajada.*)

NICO (*entre dientes*): Dios.

JORGE: ¿El conejito está contentito? ¡Qué bonito!

MARTA: ¡Venga, Jorge!

JORGE (*a MARTA*): ¡El conejito bonito está contentito! (*Cari suelta una carcajada mayor.*)

NICO: Joder...

JORGE (*da una palmada*): ¡Muy bien! ¡Estamos listos! ¡El último juego! Sentaos. (*NICO se sienta.*) Siéntate, Marta. Es un juego civilizado.

MARTA (*le enseña el puño cerrado, sin moverlo. Se sienta.*) Empieza de una vez.

CARI (*a JORGE*): He decidido que no recuerdo nada. (*A NICO*) Hola, cariño.

JORGE: ¿Qué?

MARTA: Ya casi es de día, por favor...

CARI (a JORGE): No recuerdo nada, y usted tampoco. Hola, amor.

JORGE: ¿Cómo?

CARI (a JORGE. *Con cierto tono de irritación.*): Ya me ha oído. Nada. Hola, cariñín.

JORGE (a CARI, *refiriéndose a NICO*): Pero recuerdas que ese es tu marido, ¿no?

CARI (*con gran dignidad*): Pues claro que lo recuerdo.

JORGE (*cerca del oído de CARI*): De lo que puedes acordarte es de algunas cosas nada más, ¿no?

CARI (*una carcajada para disimular; después en voz baja y con intensidad a JORGE*): Que no puedo acordarme no, que no recuerdo. (*Alegre, a NICO*) ¿Qué tal?

JORGE (a NICO): Bueno, dígame algo a su miniesposa, a su conejito, ¿no?

NICO (*en voz baja, avergonzado*): Hola, Cari.

JORGE: ¡Oh, qué bonito! Creo que ha sido... una noche estupenda... en general... Hemos tomado unas copas y nos hemos conocido mejor, hemos jugado... nos hemos acurrucado en el suelo, por ejemplo...

CARI: ... en las baldosas...

JORGE: ... en las baldosas... a lanzar flores...

CARI: ... a arrancar la etiqueta...

JORGE: ¿a qué?

MARTA: A arrancar la etiqueta.

CARI (*disculpándose, enseñando la botella de coñac*): Es que arranco las etiquetas.

JORGE: Todos arrancamos etiquetas, tesoro. Y cuando ya atravesaste la piel, las tres capas, y los músculos, y apartas los órganos (*Un aparte para NICO*), los que se puedan, (*otra vez a CARI*) llegas a los huesos... ¿y sabes qué viene después?

CARI (*interesadísima*): No.

JORGE: Pues cuando llegas a los huesos la cosa no termina ahí. Queda algo dentro de los huesos... el tuétano... y es ahí a donde tienes que llegar. (*Una sonrisa extraña a MARTA.*)

CARI: ¡Ah!

JORGE: El tuétano. Pero los huesos son muy resistentes, especialmente los de los jóvenes. Nuestro hijo, por ejemplo...

CARI (*extrañada*): ¿Quién?

JORGE: Nuestro hijo... ¡nuestro chiquitín!

NICO (*se dirige al bar*): ¿Le importa que...?

JORGE: No, no; adelante.

MARTA: Jorge...

JORGE (*muy amable*): Dime, Marta.

MARTA: ¿Qué estás haciendo?

JORGE: ¿Qué voy a estar haciendo, cariño? Estoy hablando de nuestro hijo.

MARTA: No lo hagas.

JORGE: Bueno, Marta. ¿No es todo un caso? Aquí estamos, en la víspera del decimoctavo cumpleaños de nuestro hijo, de su mayoría de edad... y Marta dice que no hable de él.

MARTA: No sigas.

JORGE: ¡Pero quiero hablar de él, Marta! Es muy importante que hablemos de él. Mira, el conejito este... y ese lo que sea... no lo conocen, y creo que deberían saber algo de él.

MARTA: No lo hagas.

JORGE (*chasqueando los dedos para llamar a NICO*): Tú. ¡Eh, tú! Quieres jugar a hablar del niño, ¿a que sí?

NICO (*casi perdiendo la compostura*): ¿Eso iba por mí?

JORGE: Sí. (*Dándole instrucciones*) Quieres que te hable de nuestro pequeñín.

NICO (*pausa; después, escueto*): Claro.

JORGE (*a CARI*): ¿Y tú? A que tú también quieres que te hable de nuestro hijo.

CARI (*haciendo como que no lo entiende*): ¿De quién?

JORGE: De nuestro hijo.

CARI (*nerviosa*): Ah, ¿pero tienen un hijo?

(MARTA y NICO *se ríen incómodos.*)

JORGE: ¿Que si tenemos un hijo? ¡Vaya si lo tenemos! ¿Quieres hablar tú de él, Marta, o hablo yo?

MARTA (*con una sonrisa de desprecio*): No, Jorge.

JORGE: Muy bien. Bueno, vamos a ver. Es un buen chico, a pesar del ambiente familiar. La mayoría de los niños se volverían neuróticos, con Marta comportándose como se comporta: durmiendo hasta las cuatro de la tarde, siempre encima del cabroncete, intentando tirar abajo la puerta del baño para lavarlo cuando tenía dieciséis años, trayendo a casa a extraños a cualquier hora...

MARTA (*se levánta*): ¡Cállate!

JORGE (*fingiendo preocupación*): ¡Marta!

MARTA: ¡Basta ya!

JORGE: Bueno, ¿quieres seguir tú, entonces?

CARI (*a NICO*): ¿Por qué iba a querer nadie lavar a un joven de dieciséis años?

NICO (*golpea con el vaso al posarlo*): ¡Joder, Cari!

CARI (*un susurro*): ¿Por qué?

JORGE: Porque es su pequeñín.

MARTA: ¡MUY BIEN!

(*De memoria; recita casi llorando*)

Nuestro hijo. ¿Quieres que hable de nuestro hijo? Pues hablo.

JORGE: ¿Un trago, Marta?

MARTA (*patética*): Sí.

NICO (*a Marta, amable*): No tiene por qué hablar... si no quiere.

JORGE: ¿Quién lo dice? ¿Eres tú el que fija las reglas?

NICO (*pausa, apenas abriendo la boca*): No.

JORGE: Buen chico; llegarás lejos. Muy bien Marta, tu discurso, por favor.

MARTA (*ausente*): ¿Qué, Jorge?

JORGE (*apuntando*): "Nuestro hijo..."

MARTA: Nuestro hijo. Nuestro hijo nació una noche de septiembre, no muy distinta a ésta, aunque mañana y hace... dieciocho años.

JORGE (*comienza unos apartes en voz baja*): ¿Veis? Ya os lo había dicho.

MARTA: Fue un parto fácil...

JORGE: No, Marta, no. Te costó... te costó mucho.

MARTA: Fue un parto fácil, una vez que se aceptó, que se calmó la cosa.

JORGE: Así... mejor.

MARTA: Fue un parto fácil una vez que se aceptó. Yo era joven.

JORGE: Y yo era más joven... (*Se ríe en voz baja para sí mismo.*)

MARTA: Yo era joven, y él era un bebé sano, coloradote y chillón, con piernas y brazos gordos y suaves...

JORGE: ... Marta cree que lo vio al nacer...

MARTA: ... con piernas y brazos gordos y suaves, y con la cabeza llena de pelo fino y moreno, pelo que después se puso rubio, rubio como el sol, nuestro hijo.

JORGE: Era un bebé sano.

MARTA: Y había deseado tanto tener un hijo... lo había deseado tanto.

JORGE (*pinchándola*): ¿Un niño o una niña?

MARTA: ¡Un hijo! (*Más tranquila*) Un hijo. Y ya tenía a mi hijo.

JORGE: Nuestro hijo.

MARTA (*con gran tristeza*): Nuestro hijo. Y lo criamos... (*Se ríe, brevemente, de manera amarga.*) Sí, lo criamos.

JORGE: Con ositos de peluche y un moisés austriaco... y sin niñera.

MARTA: ... con ositos de peluche y pececitos hinchables transparentes, y una cama con cabecera de mimbre azul pálido cuando creció, cabecera que deshizo... finalmente... con sus manitas... mientras dormía...

JORGE: ... mientras tenía pesadillas...

MARTA: ... mientras dormía... Era un niño inquieto...

JORGE: ... (*Ahogando la risa, negando con la cabeza asombrado.*) ... Dios mío...

MARTA: ... mientras dormía... y la tienda para la difteria... una tienda de color verde pálido, y la jarra de agua que brillaba en la esquina aquella vez que estuvo enfermo... aquellos cuatro días... y las galletitas, y el arco y las flechas que guardaba debajo de la cama...

JORGE: ...las flechas con ventosa en la punta...

MARTA: ...que guardaba debajo de la cama...

JORGE: ¿Por qué, Marta? ¿Por qué?

MARTA: ... por miedo ... por miedo de...

JORGE: Por miedo. Sólo eso: por miedo.

MARTA (*con un pequeño gesto de desdén con la mano, continúa*): ... y... y los domingos por la noche sándwiches, y los sábados... (*recuerdo alegre*) el barquito de plátano, un plátano entero, abierto a la mitad, con uvas verdes que imitaban a la tripulación, una fila doble de uvas, y a los lados, clavados, palillos, y gajos de naranjas... los escudos.

JORGE: ¿Y para el remo?

MARTA (*dudando*): ¿Una... zanahoria?

JORGE: O una paja, lo que resultara más fácil.

MARTA: No. Una zanahoria. Y sus ojos eran verdes... y si mirabas profundamente en ellos... muy profundamente... tenían una especie de paréntesis de bronce alrededor del iris... ¡qué verde!

JORGE: ...azul, verde, marrón...

MARTA: ...¡y le encantaba el sol! ... estaba moreno antes y después que los demás... y al sol, su pelo parecía... seda pura.

JORGE (*haciendo de eco*): ...seda pura...

MARTA: ... hermoso, un niño hermoso.

JORGE: Absolve, Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculo delictorum.

MARTA: ...y el colegio... y el campamento de verano... y el trineo... y la piscina...

JORGE: Et gratia tua illis succurente, mereantur evadere iudicium ultionis.

MARTA (*riéndose, para sí misma*): ... y cómo se rompió el brazo... qué gracioso fue... ¡le dolió!... pero fue tan gracioso... fue en el campo, al ver una vaca por primera vez... corrió por el campo... para ver la vaca, que estaba pastando, con la cabeza hacia abajo,

a lo suyo, y él le dijo "múúú" (*Se ríe*) Le dijo "múúú" y la vaca, sorprendida, levantó la cabeza y le mugió en toda la cara, y entonces corrió asustado, con sus tres añitos, corrió y tropezó... se calló... y se rompió el brazito. (*Se ríe*) Pobre.

JORGE: Et lucis aeternae beatitudine perfrui.

MARTA: ¡Jorge lloró! El muy inútil... Jorge lloró. Y yo cojí al pequeñín. Jorge iba lloriqueando a mi lado. Lo llevé en brazos después de hacerle un cabestrillo... por todo el campo.

JORGE: In Paradisum deducant te Angeli.

MARTA: Y a la vez que crecía... a la vez que iba creciendo... ¡era tan listo!... caminaba entre los dos... (*Estira las manos.*)... una mano a cada uno para que le ofreciéramos apoyo, cariño, comprensión e incluso amor... y esas manitas nos separaban, para protegernos mutuamente, para protegernos de Jorge y su... debilidad y mi... necesaria fuerza... para protegerse él... y nosotros.

JORGE: In memoria aeterna erit justus: ab auditione mala non timebit.

MARTA: Tan listo. Tan listo.

NICO (*a JORGE*): ¿Qué dice? ¿Qué está haciendo?

JORGE: Chssss.

CARI: Chssss.

NICO (*encogiendo los hombros*): Vale.

MARTA: Tan bonito. Tan listo.

JORGE (*se ríe en voz baja*): Toda verdad es relativa, claro.

MARTA: ¡Es verdad! Bonito; inteligente; perfecto.

JORGE: Palabras de auténtica madre.

CARI (*de repente, casi llorando*): ¡Quiero un hijo!

NICO: Cari...

CARI (*con más fuerza*): ¡Quiero un hijo!

JORGE: ¿Por una cuestión de principios?

CARI (*llorando*): Quiero un hijo. Quiero un bebé.

MARTA (*esperando a que CARI termine, sin prestarle atención*): Pero, por supuesto, esa situación perfecta... no podía durar. No... con Jorge a nuestro lado no podía durar.

JORGE (*a los otros*): ¿Veis? Sabía que lo iba a hacer.

CARI: ¡Cállese!

JORGE (*fingiendo temor*): Perdona... mamá.

NICO: ¿Es que no puede callarse?

JORGE (*haciendole una seña a NICO*): Dominus vobiscum.

MARTA: No podía durar con Jorge a nuestro lado. Cuando un hombre se ahoga arrastra consigo a los que están más cerca. Jorge lo intentó, pero, ¡Dios!, ¡cómo me resistí!, ¡cómo me resistí!

JORGE (*riendo con satisfacción*): Ja, ja, ja.

MARTA: La inferioridad no soporta a los superiores. La debilidad, la imperfección se oponen a la fuerza, la bondad y la inocencia. Y Jorge lo intentó.

JORGE: ¿Cómo lo intenté, Marta? ¿Cómo?

MARTA: ¿Que cómo... qué? ... ¡No! No... nuestro hijo creció; se hizo mayor, y está en la universidad. Está bien, todo está bien.

JORGE (*burlándose*): ¡Vamos, Marta!

MARTA: No. Ya está.

JORGE: ¡Un momento! No puedes cortar la historia así de repente, cariño. Ibas a decir algo... ¡ahora tienes que seguir!

MARTA: ¡No!

JORGE: Bueno, pues sigo yo.

MARTA: ¡No!

JORGE: Como veis, Marta lo deja cuando viene lo mejor... cuando la cosa se pone caliente. Bueno, Marta es una incomprendida, de verdad. No solo tiene un marido que es un fracasado... aunque más joven que ella... no solo tiene un marido fracasado, sino que también tiene un problemilla con la bebida. Siempre quiere más.

MARTA (*sin energía*): No sigas, Jorge.

JORGE: ... pero además, pobrecita, además de tener un padre al que no le importa un carajo si está viva o muerta, que no le importa lo más mínimo lo que le pase a su única hija, además de todo eso tiene un hijo. Un hijo que siempre se opuso a ella, que no quería convertirse en un arma contra su padre, ¡que no quería que lo utilizara como garrote cada vez que a Marta no conseguía lo que quería!

MARTA (*reaccionando a sus palabras*): ¡Mentira! ¡Mentira!

JORGE: ¿Mentira? De acuerdo. Un hijo que no quería renegar de su padre, que acudía a él para recibir consejo, información, amor que no estuviera mezclado con perversión, ¡ya sabes a lo que me refiero Marta! Que no podía soportar ese engendro chillón y destructor que se llamaba a sí mismo MADRE. ¿MADRE? ¡JA!

MARTA (*fría*): Ahora verás. Un hijo que se avergonzaba tanto de su padre que una vez me preguntó si no sería verdad lo que había oído decir a unos compañeros, que quizás no era hijo nuestro; que no podía soportar al penoso fracasado de su padre...

JORGE: ¡Mentira!

MARTA: ¿Mentira? Que no traía a sus amigas a casa porque...

JORGE: ... porque se avergonzaba de su madre...

MARTA: ... ¡de su padre! ¡Que sólo me escribía cartas a mí!

JORGE: ¡Eso es lo que te crees tú! ¡Me escribía a mí! ¡A la oficina!

MARTA: ¡Mentiroso!

JORGE: ¡Tengo un montón!

MARTA: ¡NO TIENES NINGUNA!

JORGE: ¿Y tú?

MARTA: No tiene ninguna. Un hijo... un hijo que se pasa los veranos fuera... lejos de su familia... CON CUALQUIER EXCUSA... porque no puede soportar la sombra de lo que fue un hombre apagándose por las esquinas...

JORGE: ... que pasa los veranos fuera... ¡efectivamente!... que pasa los veranos fuera porque no encuentra sitio en una casa llena de botellas vacías, mentiras, hombres desconocidos, y una bruja que...

MARTA: ¡Mentiroso!

JORGE: ¿Mentiroso?

MARTA: ... Un hijo al que crié lo mejor que pude a pesar de toda... adversidad, de la degradante debilidad y las pequeñas rencillas...

JORGE: ... Un hijo que en el fondo lamenta haber nacido...

(AMBOS A LA VEZ)

MARTA: Lo he intentado, Dios, ¡cómo lo he intentado! Lo único... la única cosa que he intentado sacar sana y salva de la cloaca de este matrimonio; de las repugnantes noches y de los días estúpidos y patéticos, de la risión... Dios, la risión, fracaso tras fracaso, cada fracaso seguido de otro fracaso más, cada intento más desesperado, más degradante que el anterior; la única cosa, la única persona que he intentado proteger y salvar del lodazal de este miserable y agobiante matrimonio; la única luz entre tanta desesperación y... oscuridad... nuestro HIJO.

JORGE: Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda: Quando caeli movendi sunt et terra: Dum veneris judicare seculum per ignem. Tremens factus sum ego, et timeo, dum discussio venerit, atque ventura ira. Quando caeli movendi sunt et terra. Dies illa, dies irae, calamitatis te miseriae; dies magna et amara valde. Dum veneris judicare seculum per ignem. Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis.. Libera me Domine de morte aeterna in die illa tremenda: quando caeli movendi sunt et terra; Dum veneris judicare saeculum per ignem.

(Terminan a la vez.)

CARI *(se tapa los oídos con las manos)*: ¡BASTA! ¡BASTA!

JORGE *(con un gesto de la mano)*: Kyrie, eleison. Christe, eleison. Kyrie, eleison.

CARI: ¡BASTA!

JORGE: ¿Por qué? ¿No te gusta?

CARI *(bastante histérica)*: ¡No... puede... hacer...esto!

JORGE *(triumfante)*: ¿Quién lo dice?

CARI: ¡Yo! ¡Lo digo yo!

JORGE: A ver, dinos por qué.

CARI: ¡No!

NICO: ¿Se acabó el juego ya?

CARI: ¡Sí! ¡Se acabó!

JORGE: Ja, ja. Ni por asomo, vamos. *(A MARTA)* Tenemos una pequeña sorpresa para ti, cariño. Está relacionada con nuestro pequeñín.

MARTA: Jorge, no sigas.

JORGE: ¡Sí!

NICO: ¡Déjela en paz!

JORGE: ¡AQUÍ MANDO YO! (A MARTA) Cariño, creo que tengo malas noticias para tí... para nosotros dos, vamos. Noticias tristes.

(CARI comienza a llorar, apoya la cabeza en las manos.)

MARTA (*asustada, sospecha*): ¿Qué pasa?

JORGE (*con muchísima paciencia*): Bueno, verás Marta, cuando te fuiste del salón, cuando... los dos os fuisteis juntos... no sé a donde, pero tuvisteis que ir a algún sitio (*Se ríe un poco*)... pues mientras os fuisteis... bueno, aquí la señorita y yo charlamos un poquito, me entiendes, ¿no? , le dimos al palique... y llamaron al timbre.

CARI (*todavía con la cabeza apoyada en las manos*): Sonó.

JORGE: Sonó el timbre... y... bueno, es difícil decírtelo, Marta...

MARTA (*con voz rara y ronca*): Dímelo.

CARI: No... por favor.

JORGE: ... era alguien con un telegrama para nosotros. Y tengo que decírtelo.

MARTA (*como si estuviera ausente*): ¿Y por qué no llamaron por teléfono?

JORGE: Porque algunos telegramas hay que entregarlos en mano, Marta.

MARTA (*levantándose*): ¿Qué quieres decir?

JORGE: Marta... me falta valor para decírtelo...

CARI: No lo diga.

JORGE (a CARI): ¿Quieres decírselo tú?

CARI (*defendiéndose contra un ataque de abejas*): No no no no no.

JORGE (*suspirando profundamente*): Está bien. Bueno Marta, ... me temo que nuestro hijo no va a venir a casa por su cumpleaños.

MARTA: Claro que sí.

JORGE: No, Marta.

MARTA: Claro que sí. ¡Lo digo yo!

JORGE: No... puede.

MARTA: Sí que puede.

JORGE: Marta... (*Una pausa larga.*) ... nuestro hijo está... muerto. (*Silencio.*)
Se mató... esta tarde... (*Silencio.*) (*Intentando no reirse.*) Fue en una carretera de campo, aprendiendo a conducir, pegó un volantazo para evitar atropellar a un erizo y estrelló el coche contra ...

MARTA (*con furia rígida*): ¡NO... PUEDES... HACER... ESTO!

JORGE: ... un árbol.

MARTA: ¡NO PUEDES HACER ESTO!

NICO (*en voz baja*): ¡Dios mío! (*CARI llora más alto.*)

JORGE (*tranquilo, desapasionado*): Creí que deberías saberlo.

NICO: ¡Dios! ¡No!

MARTA (*temblando de rabia y sentimiento de pérdida*): ¡NO! ¡NO! ¡NO PUEDES HACER ESTO! ¡NO PUEDES DECIDIRLO TÚ SOLO! ¡NO TE LO VOY A PERMITIR!

JORGE: Tendremos que salir a eso del mediodía, supongo...

MARTA: ¡NO PUEDES DECIDIR ESAS COSAS!

JORGE: ... porque está la cuestión de la identificación, y, claro, habrá algo de papeleo...

MARTA (*lanzándose a por JORGE, pero inutilmente*): ¡NO PUEDES HACER ESTO!
(NICO *se levanta y agarra a MARTA, le sujeta los brazos detrás de la espalda.*)
¡NO TE LO VOY A PERMITIR, SUÉLTAME!

JORGE (*mientras NICO la sujeta; justo a la cara*): Parece que no lo entiendes, Marta. Yo no he hecho nada. Así que contrólate. ¡Nuestro hijo está MUERTO! ¿No te entra en la cabeza?

MARTA: ¡TÚ NO PUEDES DECIDIR ESO!

NICO: Por favor.

MARTA: ¡SUÉLTAME!

JORGE: Escucha, Marta. Escúchame con atención. Llegó un telegrama; hubo un accidente y está muerto. ¡PUF! Tal y como te lo cuento. ¿Qué te parece?

MARTA (*un aullido que termina en quejido*): NOOOOoooo.

JORGE (*a NICO*): Suéltala. (*MARTA se deja caer al suelo, queda sentada.*) Se le pasará.

MARTA (*patética*): No; no, no está muerto. No está muerto.

JORGE: Está muerto. Kyrie, eleison. Christie, eleison. Kyrie, eleison.

MARTA: No puedes. No puedes decidir eso.

NICO (*inclinándose sobre ella; con ternura*): No ha decidido nada. No es cosa suya. Él no tiene la capacidad...

JORGE: Exacto, Marta; yo no soy Dios. No tengo la capacidad de dar vida o muerte, ¿no?

MARTA: ¡NO PUEDES MATARLE! ¡NO PUEDES HACER QUE MUERA!

CARI: Por favor...

MARTA: ¡NO PUEDES!

JORGE: Llegó un telegrama, Marta.

MARTA (*de pie, enfrentándose a él*): ¡Enséñame! ¡Enséñame el telegrama!

JORGE (*una pausa larga; luego, con expresión seria*): Me lo comí.

MARTA (*una pausa; luego con la mayor incredulidad posible, con visos de histeria*): ¿Qué has dicho?

JORGE (*casi sin poder evitar explotar de risa*): Que... me lo comí.

(MARTA *se queda mirándole fijamente, luego le escupe a la cara.*)

JORGE (*con una sonrisa*): Estupendo, Marta.

NICO (*a JORGE*): ¿Cree que ese es el modo más adecuado de tratarla en un momento como éste? Gastando bromas de mal gusto como esa, ¿eh?

JORGE (*chasquea los dedos para dirigirse a CARI*): ¿Me comí el telegrama o no me lo comí?

CARI (*aterrorizada*): Sí, sí, se lo comió. Yo lo ví... se lo comió... entero.

JORGE (*apuntando*): ... como un buen chico.

CARI: ... como un buuueeen... chico. Sí.

MARTA (*a JORGE, fría*): No te vas a salir con la tuya.

JORGE (*indignado*): ¡YA CONOCES LAS REGLAS, MARTA! ¡CONOCES LAS REGLAS, COÑO!

MARTA: ¡NO!

NICO (*comienza a darse cuenta de algo a lo que no quiere enfrentarse*): ¿De qué están hablando?

JORGE: Puedo matarlo si quiero, Marta.

MARTA: ¡ES NUESTRO HIJO!

JORGE: ¡Ah, sí! Y tú lo pariste...

MARTA: ¡ES NUESTRO HIJO!

JORGE: ¡Y YO LO HE MATADO!

MARTA: ¡NO!

JORGE: ¡SÍ!

(*Un silencio largo.*)

NICO (*en voz baja*): Me parece que ya lo entiendo.

JORGE (*también*): ¿Sí?

NICO (*en voz baja*): Joder, ya lo entiendo.

JORGE (*también*): Muy bien, chaval.

NICO (*violento*): ¡JODER, YA LO ENTIENDO!

MARTA (*con gran tristeza y sentimiento de pérdida*): No tienes derecho... no tienes ningún derecho...

JORGE (*con ternura*): Tengo derecho, Marta. Nunca hablamos sobre eso; nada más. Podía matarlo cuando quisiera.

MARTA: ¿Pero por qué? ¿Por qué?

JORGE: Rompiste una de las reglas, cariño. Hablaste de él... hablaste de él con otras personas.

MARTA (*llorando*): No. No lo he hecho nunca.

JORGE: Sí, lo has hecho.

MARTA: ¿Con quién? ¿Con quién?

CARI (*llorando*): Conmigo. Habló de él conmigo.

MARTA (*llorando*): ¡Se me olvidó! A veces... a veces cuando es de noche, cuando es tarde y... todo el mundo está... hablando... se me olvida y ... quiero hablar de él... pero me AGUANTO... me aguanto... pero quise hacerlo tantas veces... Jorge, te has pasado... no era necesario... no hacía falta. Hablé de él... sí... pero no hacía falta ir tan lejos. No tenías por qué... matarlo.

JORGE: Requiescat in pace.

CARI: Amén.

MARTA: No tenías por qué matarlo.

JORGE: Requiem aeternam dona eis, Domine.

CARI: Et lux perpetua luceat eis.

MARTA: No hacía... falta.

(*Un largo silencio.*)

JORGE (*suave*): Ya va a amanecer. Creo que se ha terminado la fiesta.

NICO (*a JORGE; en voz baja*): ¿No pudieron tener... ninguno?

MARTA (*con un toque de comunión entre los dos*): No pudimos.

JORGE: (*a NICO y a CARI*): A la cama, niños; que ya pasó la hora.

NICO (*le extiende la mano a CARI*): ¿Cari?

CARI (*se levanta, se acerca a él*): Sí.

JORGE (*MARTA está sentada en el suelo al lado de una silla*): Marchaos.

NICO: Sí.

CARI: Sí.

NICO: Quería...

JORGE: Buenas noches.

NICO (*pausa*): Buenas noches.

(*NICO y CARI salen; JORGE cierra la puerta; mira a su alrededor; suspira, recoge uno o dos vasos, los lleva al mueblebar. Toda esta última parte en voz baja, muy despacio.*)

JORGE: ¿Quieres algo Marta?

MARTA (*todavía mirando para otro lado*): No... nada.

JORGE: Muy bien. (*Una pausa*) Hora de acostarse.

MARTA: Sí.

JORGE: ¿Estás cansada?

MARTA: Sí.

JORGE: Yo lo estoy.

MARTA: Sí.

JORGE: Mañana, domingo; todo el día.

MARTA: Sí.

(*Un silencio largo.*)

¿Tenías... tenías que... hacerlo?

JORGE (*pausa*): Sí.

MARTA: ¿Hacía... falta?

JORGE (*pausa*): Sí.

MARTA: No sé.

JORGE: Ya era... hora.

MARTA: ¿Sí?

JORGE: Sí.

MARTA (*pausa*): Tengo frío.

JORGE: Es tarde.

MARTA: Sí.

JORGE (*silencio largo*): Será mejor así.

MARTA (*silencio largo*): No sé...

JORGE: Será mejor... quizás.

MARTA: No estoy... segura.

JORGE: No.

MARTA: ¿Sólo... nosotros?

JORGE: Sí.

MARTA: Supongo que, a lo mejor, podríamos...

JORGE: No, Marta.

MARTA: Sí. No.

JORGE: ¿Estás bien?

MARTA: Sí. No.

JORGE (*coloca suavemente la mano sobre su hombro; ella inclina la cabeza hacia atrás y él le canta en voz baja*):

¿Quién teme a Virginia Woolf,
Virginia Woolf,
Virginia Woolf,

MARTA: Yo... Jorge...

JORGE: ¿Quién teme a Virginia Woolf...

MARTA: Yo... Jorge... yo... la temo.

(JORGE *asiente con la cabeza, despacio.*)

(*Silencio, cuadro.*)

TELÓN

REFERENCES

- Aaltonen, S. 2000. *Time-sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Bassnett, S. 1998. Still trapped in the labyrinth: Further reflections on translation and theatre. In Bassnett, S. & Lefevere, A. (eds.) *Constructing Cultures*. Clevedon: Multilingual Matters. 90-108.
- Bassnett, S. 1991. Translating for the theatre: The case against performability. *TTR: Traduction, Terminologie, Redaction* 4/1: 99-111.
- Bassnett, S. 1990. Translating for the theatre: Textual Complexities. *Essays in Poetics* 15: 71-84.
- Bassnett, S. 1985. Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. In Hermans, T. (ed.) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London and Sydney: Croom Helm. 87-102.
- Bigsby, C.W.E. 1984a. *A Critical Introduction to Twentieth-century American Drama. Volume 1*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bigsby, C.W.E. 1984b. *Modern American Drama, 1945-1990*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bigsby, C.W.E. 1985. *A Critical Introduction to Twentieth-century American Drama. Volume 3*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Corrigan, R. W. 1961. Translating for actors. In Arrowsmith, W. & Shattuck, R. (eds.) *Craft and Context of Translation*. Austin: University of Texas Press. 95-106.
- Espasa, E. 2000. Performability in Translation. Speakability? Playability? Or just Saleability?. In Upton, C. (ed.) *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester: St. Jerome. 49-62.
- Espejo Romero, R. 1999. Trayectoria Española del Teatro de Edward Albee. *Anales de Literatura Española Contemporánea. Drama* 24/3: 453-471.
- Esslin, M. 1994. *The field of drama*. London: Methuen.
- Farrell, J. 1996. Servant of many masters. In Johnston, D. (ed.) *Stages of a translation*. Bath: Absolute Classics. 45-55.
- Gooch, S. 1996. Fatal Attraction. In Johnston, D. (ed.) 1996. *Stages of a translation*. Bath: Absolute Classics. 13-21.
- Jänis, M. 1996. What translators of plays think about their work. *Target* 8/2: 341-364.
- Jocanović, M. 1990. On translating titles. *Babel* 36/4: 213-222.

- Johnston, D. 1996. Theatre pragmatics. In Johnston, D. (ed.) *Stages of a translation*. Bath: Absolute Classics. 57-66.
- London, J. 1990. Theatrical Poison: Translating for the Stage. In Fawcett, P. & Heathcote, O. (eds.) 1990. *Translation in Performance. Papers on the theory and practice of translation*. Bradford: University of Bradford. 141-167.
- Mateo, M. 1995. Constraints and possibilities of performance elements in drama translation. *Perspectives: Studies in Translatology*. 3/1: 21-33.
- Mateo, M. 2000. La representabilidad como eje de las decisiones y discusiones sobre la traducción teatral. (Lecture given in Universidad de Vic, Barcelona.)
- Merino, R. 1994b. *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-1990*. León: Universidad de León.
- Mira, A. 1997. *¿Quién teme a Virginia Woolf?*. Madrid: Cátedra.
- Nord, C. 1997. *Translating as a Purposeful Activity*. Manchester: St. Jerome.
- Pérez de Olaguer, G. 1987. *¿Quién teme a Virginia Woolf?* vuelve a Barcelona. *El Periódico*. 10 de junio de 1987.
- Ridder, M. de. 1985 (1965). *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rozhin, S. K. 2000. Translating the Untranslatable. Edward Redliński's *Cud Na Greenpoince* [Greenpoint Miracle] in English. In Upton, C. (ed.) *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester: St. Jerome. 139-149
- Santoyo, J.C. 1989. Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología. *Traducir a los clásicos. Cuadernos de teatro clásico* 4: 95-112.
- Schultze, B. 1991. Problems of Cultural Transfer and Cultural Identity: Personal Names and Titles in Drama Translation. In Kittel, H. & Frank, A.P. (eds.) *Interculturality and the Historical Study of Literary Translation*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Selerie, G. 1988. *Who's afraid of Virginia Woolf?*. In Handley, G. (ed.) 1988. *Broadie's Notes*. London: Macmillan.
- Serrano, M. 2001. *Estudio descriptivo de traducciones al español de 'Who's afraid of Virginia Woolf?' de Edward Albee*. (Postgraduate dissertation Universidad de Oviedo.)
- Shaked, G. 1989. The play: gateway to cultural dialogue. In Scolnicov, H. and P. Holland (eds.) *The Play out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge: Cambridge University Press. 7-24.

Snell-Hornby, M. 1998. *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins.

Totzeva, S. 1999. Realizing Theatrical Potential. The Dramatic Text in Performance and Translation. In Boase-Beier, J. and M. Holam (eds.) *The Practices of Literary Translation. Constraints and Possibilities*. Manchester: St. Jerome. 81-90.

Toury, G. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamin.

Van den Broeck, R. 1986. Translating for the Theatre. *Linguistica Antwerpiensia*: 96-110.

Veltrusky, J. 1977. *Drama as literature*. Lisse: The Peter de Ridder Press.

Venuti, L. 1995. *The translator's invisibility: A history of translation*. London and New York: Routledge.

Vermeer, H. J. 1996. *A skopos theory of translation. (Some arguments for and against)*. Heidelberg: TEXT con TEXT.

Vivis, A. 1996. The stages of a translation. In Johnston, D. (ed.) *Stages of a translation*. Bath: Absolute Classics. (pp. 35-44)

Weber, M. 1990. Dramatic communication and the translation of drama. *CILA* 52: 99-114.



