

EDWARD ALBEE

LETRAS UNIVERSALES

¿Quién teme a Virginia Woolf?

Edición de Alberto Mira

Traducción de Alberto Mira

EMINARIO MUL. DISCIPLINARI
JOSE EMILIO GONZALEZ
FACULTAD DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
RECINTO DE RIO PIEDRAS

CATEDRA
LETRAS UNIVERSALES

Bib No. 1259877

KMAC

U-04-11

INTRODUCCIÓN

De alguna manera, no muy precisa, no muy fácil de definir, mis padres siempre han estado, como un cristal de ámbar que deforma y deja ver, entre *¿Quién teme a Virginia Woolf?* y yo, desde que conocí el texto y George y Martha fueron para siempre parte del mundo. Este trabajo es para ellos.



Edward Albee en la época en que escribió *¿Quién teme a Virginia Woolf?*

ESTAS páginas pretenden ser una aproximación gradual a *¿Quién teme a Virginia Woolf?* Hemos pasado de lo material a lo formal y de ahí a lo temático. Se estudia, en primer lugar, la figura de Albee desde un punto de vista biográfico y se dan datos sobre su carrera. La segunda sección narra, de manera entre lo crítico y lo anecdótico (que también es teatro) los avatares del estreno de la misma (producción, reparto, críticas), así como describe aspectos relacionados con la versión cinematográfica, posiblemente la más fácilmente disponible al lector. La tercera sección sitúa el trabajo de Albee en una perspectiva canónica, dentro de la historia del teatro, relacionándolo concretamente con dos dramaturgos: Eugene O'Neill y Samuel Beckett. El cuarto apartado se refiere a la obra como artefacto estético, centrándose en la retórica de la ambigüedad. El análisis concluye con una discusión temática, que, tratándose de una obra que funciona a varios niveles, hemos limitado al desarrollo del tema de las relaciones entre realidad y fantasía. Por último, hay una breve nota sobre la edición y la traducción.

1. EL ESQUIVO EDWARD ALBEE: ANOTACIONES A UNA TRAYECTORIA

Reducir la biografía de un autor todavía vivo a una breve narrativa es un afán tan insensato como fascinante. Insensato porque «sabemos» que las conexiones causa-efecto que los biógrafos (provisionales en este caso) establecen no son más que simplificaciones lingüísticas de realidades complejas y difícilmente recuperables. Con el autor vivo, además, el bió-

grafo siempre depende de las opiniones de éste para su trabajo. Y si bien no siempre (aunque quizá «casi» siempre) el autor dará una versión falsa de su propia trayectoria, esa versión será sistemáticamente parcial, ceñida al «personaje» que el autor, voluntaria o involuntariamente, representa o, tratándose de dramaturgos, «pone en escena». La vida humana no es narrativa por naturaleza y cualquier narrativa la falsea, el observador siempre altera el fenómeno observado.

Fascinante porque es inevitable el juego de los paralelismos entre vida y obra, como si, de alguna manera, la una fuera, o pudiera ser, el reflejo de la otra. Paralelismos que el autor confirmará o negará, a veces desafiando cualquier concepto de verdad en este campo.

Nuestro Edward Albee es, por otra parte, un dramaturgo tan exhibicionista en lo que respecta a ciertas parcelas de su vida como reservado en otras. Dado que ambas zonas están en realidad profundamente imbricadas, es necesario todavía un biógrafo que rompa (como Ellmann hizo con Joyce o Wilde, como Kaplan hizo con Henry James, como nadie ha hecho de momento, por ejemplo, con Tennessee Williams), quizá tras la muerte del dramaturgo, esta conspiración de silencio y nos muestre la articulación entre ambas. Hasta entonces no podemos sino reproducir lo que Albee ha dejado ver, la versión Albee de su propia vida, sin poder librarnos de la incómoda sensación (producida por la homogeneidad de contenidos de las historias de la vida de Albee, homogeneidad *siempre* sospechosa) de que se trata de una biografía que imita a la ficción, una narrativa demasiado llena de paralelismos con situaciones dramáticas de su obra como para ser totalmente, por emplear la retórica del propio dramaturgo, cierta.

En marzo de 1928, un matrimonio de millonarios, Reed Albee y Frances Cotter Albee, cuya fortuna provenía del vodevil (la cadena Keith-Albee), adopta a un bebé nacido sólo un par de semanas antes. El retoño sería bautizado como Edward Franklin Albee III, en honor a su abuelo adoptivo, Edward Franklin Albee II, y se convertiría, treinta y cuatro años más tarde, en lo más parecido a «la gran esperanza blanca» del Broadway de los años 60. El matrimonio, en la

versión que describen las biografías, parece ser una combinación de imágenes de diversas obras de nuestro dramaturgo. La clase social no será irrelevante: *Un delicado equilibrio*, *Se acabó* y *Tres mujeres altas*, son sólo algunos ejemplos del tipo de atmósfera económico-social que aparece repetidamente a lo largo de su carrera. Se trata de familias cultas y, sobre todo, adineradas en cuya rígida moral hay siempre elementos de hipocresía y/o represión emocional. Reed se nos presenta como un padre distante, apenas preocupado por su retoño. Frances, por su parte, era una mujer alta, dominante, veintitrés años más joven que su marido. En George y Martha, protagonistas de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, puede haber un eco de esta relación, pero es concretamente la figura de su madre adoptiva la que aparecerá continuamente en el teatro de Albee. A lo largo de su carrera, Albee pondrá en escena diversas versiones de este mismo personaje con diversos énfasis emocionales y psicológicos: la Alice de *La minúscula Alice*, la Agnes de *Un delicado equilibrio*, la mujer que anuncia la muerte en *La dama de Dubuque* (que dice ser la madre de la protagonista), la esposa de *Se acabó*. El propio Albee nos dirige a una de sus obras más recientes, *Tres mujeres altas*, para encontrar un reflejo dramático más o menos fiel de esta mujer, con la que tuvo una relación profundamente conflictiva. En la introducción a la edición publicada, que apareció en el programa de la obra tanto en Broadway como en el West End londinense, nuestro dramaturgo es tan explícito en cuanto al referente de la protagonista como O'Neill lo había sido en su obra biográfica póstuma *Largo viaje hacia la noche*¹. Por otra parte, insiste en que no se trata necesariamente de un ajuste de cuentas:

Habíamos conseguido hacernos infelices el uno al otro durante muchos años, pero yo lo había superado, aunque

¹ Hay una diferencia importante que se relacionará con el distinto proceder de las estéticas de ambos: mientras que O'Neill intenta reproducir a su madre de manera casi fotográfica, hasta el último detalle, en las acotaciones, a través de descripciones que van del color del pelo al modo de moverse tal como el dramaturgo los recuerda, Albee, en cambio, llama a los tres personajes que «son» su madrastra en tres momentos de su vida A, B y C, respectivamente.

creo que ella no. No le guardo rencor; es cierto que no me caía muy bien, nunca pude soportar sus prejuicios, sus manías, sus paranoias, pero admiraba su orgullo, su sentido de la propia identidad.

En este texto se ponen en escena tres versiones (cuatro, si tenemos en cuenta el cadáver de una de ellas en el lecho) de una misma mujer en distintas etapas de la vida. La madrastra de Albee se representa como una mujer egoísta, mentirosa, adúltera y carente de principios, racista, homófoba e hipócrita, una mujer que echó a su hijo de casa al descubrir que era homosexual, un hijo al que nunca perdonó, pero al que se resistió a dejar independizarse. Cabe notar, sin embargo, que en una entrevista concedida en 1961, poco después del éxito Off-Broadway de *The Zoo Story*, el retrato que hace de su madrastra es bastante distinto: «Es una mujer excepcional. Una jinete excelente y entendida en hípica»². Estas aficiones recuerdan, de nuevo, a la protagonista de *Tres mujeres altas*, pero el tono es radicalmente distinto. Esto apunta a una constante que descubriremos en las declaraciones de Albee sobre su propia trayectoria vital: siempre trata de adaptar la narración a las demandas del momento. El joven dramaturgo oculta el conflicto, mientras que el autor veterano lo exhibe como fuente creativa.

La otra figura capital de la infancia de Albee sería la de su abuela materna: ecos de esta mujer aparecen en *The American Dream* y *The Sandbox*. En ambos casos se trata de ancianas más lúcidas de lo que su familia quiere creer; en ambos casos, los hijos parecen interesados en deshacerse de ella. Albee siempre recordó a su abuela Cotter con cariño. Sería el dinero de un legado de ésta en 1948, pequeño, según el dramaturgo, lo que le permitiría cierta independencia económica y, como consecuencia, sus primeros (y no muy afortunados, la verdad) escauceos literarios.

² Con otras muchas, esta entrevista puede encontrarse en un volumen que cubre toda la carrera del dramaturgo: Philip C. Kolin (ed.), *Conversations with Edward Albee*, Jackson (Mississippi), University Press of Mississippi, 1988. Véase pág. 4.

De nuevo nos remitimos a los biógrafos para señalar que este tipo de relación fomentaría el carácter rebelde del Albee adolescente. Entre 1938 y 1943 será expulsado de tres escuelas. Se trataba en cada caso de colegios para vástagos de familias adineradas; uno de ellos era una escuela militar en la que los muchachos se preparaban para West Point y se les imponía una férrea disciplina. Tras su graduación, se matricula en el Trinity College de Hartford, Connecticut, donde empieza a mostrar interés por el teatro apareciendo como actor, por ejemplo, en una obra de Maxwell Anderson, *Masque of Kings*. Sería expulsado de nuevo³. El motivo «oficial», según el propio Albee, es la falta de asistencia a las clases de matemáticas y, significativamente, por no acudir a la capilla, transgresión considerable en una institución tan conservadora.

Se inicia así un periodo agitado, al menos en apariencia (no olvidemos que una biografía puede hacer aparecer actos frenéticos en las acciones más plácidas), en la vida de Albee. Nuestro autor, todavía inseguro del curso de su carrera, se mudará al Greenwich Village neoyorquino y realizará varios trabajos que poco tendrían que ver con la literatura. Seguiremos su propia historia, aparecida en una entrevista con Lillian Ross en 1961:

Conseguí mi primer trabajo en la emisora neoyorquina WNYC, donde me pasé año y medio en continuidad escribiendo para programas musicales. Luego, un montón de trabajos: de oficinista por cuarenta dólares a la semana para la agencia de publicidad Warwick & Legler; vendedor en el departamento de discos de Bloomingdale's; vendedor en el departamento de librería de Schirmer's; mozo de cafetería en el hotel Manhattan Towers. Luego, desde 1955, trabajé por toda la ciudad como mensajero para la Western Union. No era un tipo de trabajo agotador mentalmente. Me gustaba caminar y conocí a mucha gente interesante⁴.

³ Este dato cuestiona la versión, fomentada por el propio Albee, de que fue sólo por eliminación como llegó a ser dramaturgo, y que *The Zoo Story* fue escrita porque no se sentía capaz de escribir novela o poesía.

⁴ También en *Conversations with Edward Albee*, pág. 5.

Desde 1949 contaba también con la pequeña pensión del legado de su abuela materna. Durante estos años escribe una novela y muchos poemas. Albee, a lo largo de su carrera, tiende a insinuar que *La historia del Zoo* es su primer esfuerzo dramático; de nuevo éste es el Albee creador de una imagen de niño prodigio tardío que conseguiría dar en la diana al primer intento. Como suele suceder, se trata de una afirmación con gran déficit en la columna de la verdad. Christopher Bigsby señala que también escribió cuatro o cinco obras teatrales, alguna de ellas inacabada, ninguna de ellas publicada⁵. Cuando, en 1985, durante una entrevista con el también dramaturgo Terrence McNally, se ve forzado a hacer comentarios sobre el mito de que *La historia del Zoo* es su primera obra, su lacónica respuesta es: «Dejemos que el mito se perpetúe.» Inmediatamente confiesa algún esfuerzo dramático juvenil, pero no llega a decir toda la verdad: que fue un largo periodo de maduración artística en el cual ensayó algunas de las estrategias y temas recurrentes en obras posteriores.

Nos encontramos en un punto de la biografía en que, de tratarse de casi cualquier dramaturgo heterosexual, de cualquier artista heterosexual, o simplemente de cualquier personalidad pública que, a falta de más información, y a veces sin demasiado fundamento, se asumiese como heterosexual, nos dispondríamos a describir los noviazgos, matrimonios e incluso ligues casuales de Albee. No hay biografía de O'Neill sin Louise Bryant (la más ilustre quizá entre cierto número de compañeras de lecho), no hay vida de Joyce sin Nora, no hay esbozo biográfico de Arthur Miller sin la aparición estelar de Marilyn Monroe. ¿Y Albee? Un vacío. Un vacío que se debe, hay que decirlo, a una incapacidad de enfrentarse al problema discursivo de la homosexualidad. No necesaria-

⁵ Bigsby menciona, por ejemplo, *Chism* (1940, publicada en 1946), un texto influenciado por O'Neill, *The City of People* (1949), sobre relaciones paterno-filiales, *In a Quiet Room* (1949), *The Invalid* (1952); y dos obras en las que aparecen personajes homosexuales de manera más explícita que en ninguna de sus obras hasta *Finding the Sun* (1984): *Ye Watchers and Ye Lonely Ones* (1950) y *An End to Summer* (sin fecha). Véase Christopher Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama. Volume Two: Williams/Miller/Albee*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, págs. 253-256.

mente por parte de Albee. Hay que decir que ni él ni otros muchos artistas, sin importar orientación sexual, gustan de revelar una parte de su vida que consideran íntima. Y hay mayor resistencia a ocultar la vida homosexual que la heterosexual. Pero existe una extraña falla psicológica entre los biógrafos, que si son aficionados a encontrar relevancia en (o a llenar cuartillas con) compañeros de lecho, cuando llega el momento de tratar de las relaciones homosexuales de sus biografiados. Puede tratarse de una noción histórica del respeto a la vida íntima: mientras que relatar las saludables épicas horizontales de O'Neill se considera casi una acumulación de laureles en el busto del poeta, el crítico todavía cree que discutir la homosexualidad puede resultar indigno; «“HOMOSEXUALIDAD”: Úsese sólo como arma arrojadiza», dice la etiqueta. El problema no está tanto en señalar el hecho, sino en que las relaciones homosexuales no se tratan al mismo nivel, son siempre lo vergonzante, lo anómalo, lo que es una debilidad, siempre «lo», «eso», ya se sabe. Así, un biógrafo cumple con su deber al señalar explícitamente que, en 1948, «Albee estuvo comprometido durante un breve periodo con una señorita de sociedad llamada Delphine»⁶. Ignoramos la importancia real de dicha «señorita» en la vida de Albee, aunque no debió ser mucha cuando automáticamente deja de hacer sentir su presencia. Ahora bien, cuando se trata de discutir las relaciones emocionales capitales en la vida del dramaturgo tenemos que conformarnos con el conocimiento de que nuestro autor «compartió piso durante nueve años con el compositor William Flannagan». Su relación con Terrence McNally ni se menciona en los libros académicos sobre Albee, y tenemos que remitirnos al cotilleo en la prensa gay para atisbar que sí pudo tratarse de una relación valiosa para ambos tanto personal como profesionalmente. Una obra como *Lips Together, Teeth Apart* (*Labios apretados, dientes separados*), de McNally, por ejemplo, tiene algunos paralelismos con *Encontrar el sol*, de Albee, mientras que en *The Lisbon Traviata* (*La Traviata de Lisboa*), Terrence McNally plantea un tema con resonancias de obras como *¿Quién teme*

⁶ Véase *Conversations with Edward Albee*, pág. xxii.

a Virginia Woolf?: las ilusiones (materializadas aquí en la ópera) como sustituto de la realidad.

El efecto de tales omisiones es producir la idea de que sólo la vida heterosexual del dramaturgo es digna de atención, mientras que la homosexualidad es un secreto que mejor ha de quedar entre sombras. Cuando se saca a la luz es «cotilleo irrelevante» que debe mantenerse a raya en compañía de gente civilizada. O profesores universitarios. En este sentido, los «Gay studies», los estudios sobre el género que han llegado como una oleada (algunos dirían «como una plaga») al mundo universitario anglosajón, proponen una serie de estrategias de recuperación de la historia de la mirada homosexual que tiende a cambiar el modo en que se escribe la crítica. A partir de ahora, la mirada gay es teórica y está arropada, con la bendición temprana de la Susan Sontag de *Against Interpretation*, quien habría podido predecirlo, con el postestructuralismo más abstruso.

Los biógrafos son responsables de sus silencios. En cualquier autor cabe pensar que el asumir conscientemente una identidad homosexual sería más importante que identificarse con modelos heterosexuales de comportamiento. No se trata de un enunciado esencialista: el homosexual vive (especialmente en los años 50), culturalmente, contra corriente, y su identidad debe forjarse casi a la fuerza, casi en sucesivos actos de voluntad consciente. El heterosexual puede no ser ni siquiera consciente de cómo se construye su identidad sexual. En Albee, la homosexualidad es, o puede ser, como veremos, base de ciertas reflexiones sobre las relaciones entre lenguaje y pensamiento, entre identidad y subjetividad. Además la experiencia homosexual de Albee suministra algunas claves para leer la letra pequeña de sus obras. Una obra como *La historia del Zoo*, incluso si ignoramos las lecturas que la construyen como una situación entre dos homosexuales, contiene constantes referencias, algunas explícitas (Jerry dice haber sido homosexual cuando tenía quince años), otras no tanto (el lugar de Central Park donde se encuentran Jerry y Paul está cerca de la zona de ligue al aire libre más importante de Nueva York).

Así pues, por resumir, Albee nunca contrajo matrimonio,

poco sabemos de su vida amorosa, y el resto de su trayectoria biográfica habrá de centrarse en su vida profesional.

Albee escribe *La historia del Zoo*, la primera obra que consiguió estrenar en 1958, como regalo de trigésimo cumpleaños. Tras varios intentos infructuosos de colocar su obra en el circuito Off-Broadway, finalmente se estrenará (como *Zoogeschichte*) en el Schiller Theater Berlin, el 28 de septiembre de 1959. El 14 de enero de 1960, la obra tendrá su estreno en Nueva York, en un pequeño teatro de Greenwich Village, en programa doble con *Krapp's Last Tape*, de Samuel Beckett; se trataba de una obra breve y «difícil», y se pensó que la combinación con Beckett la situaría en un contexto concreto y contribuiría a su comprensión. Dicho estreno supone por una parte una primera consagración de nuestro autor en los circuitos de teatro de vanguardia, así como el principio de una serie de malentendidos que hacen a los críticos esforzarse por encasillar este trabajo y otros posteriores dentro de la corriente del absurdo⁷. El resultado es que la crítica verá insistentemente el sinsentido en un texto que Albee concibió como coherente y realista, si bien utilizó una estética estilizada en su construcción. *La historia del Zoo* ganará el Obie (premio de la crítica para obras Off-Broadway) de ese mismo año. Muchos críticos, Harold Bloom entre ellos⁸, siguen considerando esta obra no sólo como la mejor de Albee, sino como uno de los textos capitales del teatro norteamericano.

Se nos presenta un encuentro entre dos personajes, Peter y Jerry, en Central Park. Peter es un hombre de clase acomodada, burgués y padre de familia, que se encuentra leyendo un libro tranquilamente una tarde de domingo. Jerry, por su parte, vive en una exigua habitación en un edificio destartado que comparte con otros miserables y marginados. La trayectoria dramática nos presenta a Jerry tratando de establecer cierto tipo de contacto humano con Peter que vaya más allá

⁷ Albee siempre desconfió de la etiqueta de «estética del absurdo», especialmente aplicada a sus obras (véase su artículo *Which Theatre is the Absurd One?*), aunque cabe señalar que se sirvió de ella para «vender» su propia estética teatral en la institución crítica.

⁸ Véase la introducción a la colección de ensayos *Modern Critical Views: Edward Albee* (Nueva York, Chelsea House, 1987), de la que es compilador.

de las fórmulas que se imponen a las conversaciones entre extraños. Lo conseguirá sólo haciéndose acuchillar por Peter.

Muchas de las constantes de la obra de Albee están ya ahí: precisión lingüística (en términos de registro, por ejemplo, se ignora el hecho de que la baja extracción social de Jerry no se justifica en su modo de expresarse), utilización de parábolas narrativas dentro del texto (por ejemplo, el fragmento conocido como «La historia del perro»⁹, constantemente utilizado como material de audiciones y clases en escuelas de arte dramático) y ambigüedad en cuanto al significado final del texto (algo que comentaremos al discutir el problema de la interpretación en los textos de Albee).

Ese mismo año, Albee estrena otros tres dramáticos. El 21 de abril, en Berlín, tiene lugar la *première* de *The Death of Bessie Smith* (*La muerte de Bessie Smith*). En la Jazz Gallery, de Nueva York, Albee estrenará, el 15 de mayo, *The Sandbox* (*El cajón de arena*). Por último, casi como una charada, el 27 de agosto, en un pequeño escenario de Connecticut, se presenta *Fam Aná Yam* (*Fam y Jam*).

En la primera, la muerte de la extraordinaria cantante de color Bessie Smith (que se desangró tras un accidente de automóvil porque los hospitales para blancos del sur se negaron a admitirla) funciona como telón de fondo para la historia de una enfermera sin nombre¹⁰. Los críticos han señalado

⁹ No podemos detenernos en un análisis de este texto capital, pero una breve referencia a este fragmento era casi de rigor. Jerry cuenta en un largo parlamento cómo trata de establecer cierta relación con el agresivo perro de su patrona: primero se lo trata de ganar dándole comida; al fracasar, trata de envenenarlo; no lo consigue. La parábola introduce no sólo el tema de la desesperada necesidad de comunicación (y los extremos a que se puede llegar para obtenerla) y un tema que se apunta en el título: la «animalidad» de las relaciones entre los seres humanos.

¹⁰ El tema de los nombres (o la ausencia de los mismos) es digno de atención en la obra de Albee. Nótese cómo, por ejemplo, a menudo se recurre a llamar a los personajes por un apelativo que subraya o su profesión o cierta relación de parentesco (Enfermera, Abuela), en segundo lugar existe una categoría de «nombres intermedios» (és «Honey» un nombre o un apelativo), en tercer lugar algo que Albee ha subrayado, con pocas excepciones (Mayordomo, en *La minúscula Alice*) los personajes «carecen de apellido». Todo ello conduce a un énfasis en los elementos abstractos y/o generales en la construcción de los mismos.

cómo se trata de una primera aproximación al tipo de la «mujer al borde de un ataque de nervios», cuya encarnación más perfecta es la Martha de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* y que tendrá descendencia, por ejemplo, en la Jo de *The Lady of Dubuque* (*La dama de Dubuque*). La enfermera sufre toda una serie de presiones, sexuales, profesionales, o incluso el calor, que la hacen manifestarse como un ser egoísta e insolidario. Lo destacable de este texto en términos de historia literaria es cómo, en el momento álgido del movimiento de igualdad de derechos organizado por los negros, y a pesar de las claras simpatías liberales del autor (un «liberal» en los años 50 en los Estados Unidos era, es necesario recordarlo hoy, un «izquierdista»), se evita en todo momento, tanto en la trama como en el nivel simbólico, la identificación con una agenda política concreta: el personaje de Bessie Smith nunca aparece en escena, el personaje del ayudante negro no se trata exactamente como una víctima de la explotación de los blancos.

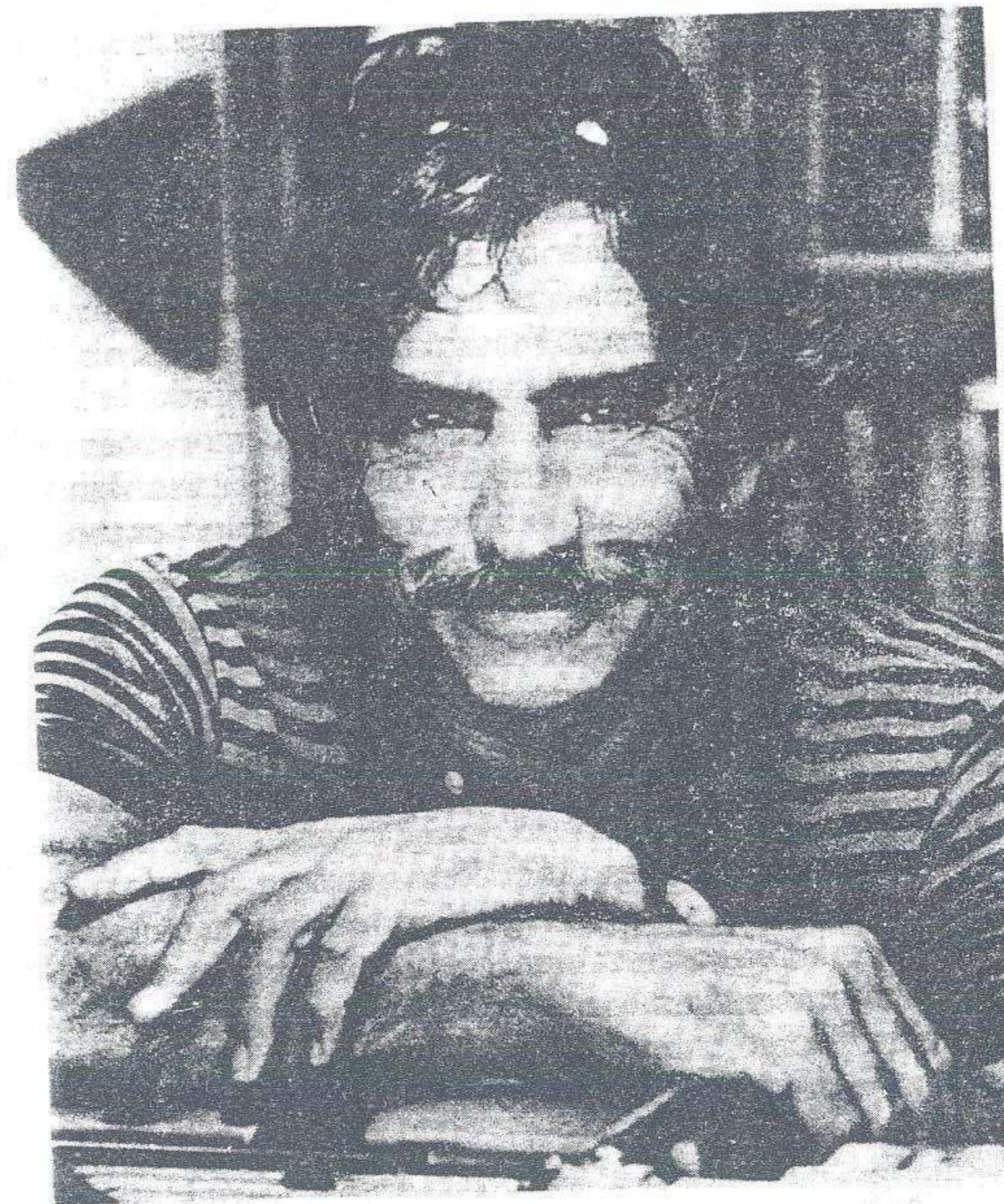
El cajón de arena es una metáfora de la muerte. Obra simbólica (que, sospechamos, no conmovería ahora como lo hizo en su estreno), presenta a un matrimonio que lleva a la madre de la esposa a morir en una playa. El «ángel de la muerte» está representado por un joven atleta en tanga que, hasta el final, hace ejercicios ante los espectadores. *FAM* y *JAM* es simplemente una entrevista imaginaria entre un *Famoso dramaturgo americano* (*FAM*) y un *Joven dramaturgo americano* (*JAM*), que es, o tiene muchos puntos en común con, el propio Albee (Fam es el dramaturgo establecido, probablemente William Inge). Se trata de un texto de poco valor en el que Albee juega a rebelde, antes de su gran éxito, antes de convertirse él mismo, quizá, en otro Fam.

Sigue, el 24 de enero de 1961, en el York Theatre, *The American Dream* (*El sueño americano*), que alcanzará las 360 representaciones. Se trata de uno de los textos en que más claramente puede verse la influencia de los absurdistas europeos, especialmente Ionesco. Asimismo, en el nivel temático, la presencia de un hijo adoptado sistemáticamente destruido por unos padres sin corazón que se presentan como una familia perfecta, puede leerse como una encarnación de ciertas

tramas paranoicas del autor sobre sí mismo. En este sentido, y junto con *Tres mujeres altas*, *El sueño americano* es el texto de Albee que guarda una relación más clara con la biografía emocional del dramaturgo, llegando a ser casi un reflejo paranoico (y, por supuesto, muy estilizado) de su propia situación.

Tras el éxito de público de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, Albee se convierte en un dramaturgo consagrado. Sin embargo, no puede decirse que aprovechara el éxito para encasillarse en cierto tipo de trabajo. *Virginia Woolf* sería siempre el texto con el que se identificaría al dramaturgo y el estándar con el que se mediría su trabajo posterior. Al comenzar su estudio sobre Albee, Christopher Bigsby señala certeramente que si Albee no existiese, habrían tenido que inventarlo. *¿Quién teme a Virginia Woolf?* convierte al dramaturgo, de la noche a la mañana, de un intelectual Off-Broadway, en una de las figuras incuestionables del teatro de su tiempo. Ni entonces ni después, Albee se ha presentado a sí mismo como una estrella, y el ser leído como tal ha perjudicado su reputación crítica en gran medida. Pero pocos dramaturgos de estatus «incuestionable» han sido tan cuestionados como Albee. Las críticas de la obra no fueron unánimemente positivas, como veremos, y no sería hasta el estreno de *Tres mujeres altas*, en 1994, cuando el dramaturgo volvería a conseguir algo parecido a un éxito comercial y crítico. En el ínterin, una carrera jalonada por la desaprobación o la indiferencia y, a menudo, con la nostalgia, por parte de los comentaristas, de *Albee-el-que-escribió-Virginia Woolf*. A favor de la integridad del dramaturgo (pero en detrimento de su sentido práctico) hay que decir que esto no sucedió. En los años 70, Albee insistiría socarronamente en que no pensaba escribir *El hijo de Virginia Woolf*, como sus críticos parecían esperar. En la sección siguiente incluiremos un relato de la producción, el estreno y las reacciones que provocó. Aquí nos limitaremos a un breve resumen de la trama, popularizada a través de una película de éxito protagonizada por Elizabeth Taylor y Richard Burton y dirigida por Mike Nichols en 1965.

Tras regresar a su casa, después de una fiesta, en el *campus* de una pequeña universidad americana situada en una ciu-



Edward Albee en 1984.

dad mítica que el dramaturgo denomina «Nueva Cartago», Martha, hija del presidente de la universidad, anuncia a su marido, George, profesor de historia en la misma, que tienen invitados. Se trata de una pareja de recién llegados al lugar, y se adivina que el atractivo del marido ha tenido algo que ver con esa invitación a altas horas de la madrugada. Entre George y Martha hay una relación muy especial; Martha parece obsesionada en acosar a su marido continuamente, como si no pudiera evitarlo. Esto se magnifica con la llegada de Nick y Honey, los invitados: Martha escenifica sus embestidas con garra, y George le sigue la corriente hasta que las embestidas se concentran en el fracaso profesional de George; entonces éste creará intencionadamente un momento de confusión y el acto terminará cuando Honey tenga que salir a vomitar. El segundo acto empieza con una conversación entre Nick y George, en la cual él primero habla de sus pocos elevados motivos para casarse con Honey, mientras que George cuenta una extraña historia sobre un muchacho que mató, sin desearlo, a sus padres. Martha y Honey regresan, y la primera hace más evidente su deseo de seducir al joven ante la mirada, algo indiferente, de George. Pero esta indiferencia no hace más que provocar un nuevo ataque: Martha revela que George mismo es el muchacho que mató a sus padres. La respuesta de George es brutal y trata de estrangular a su mujer. Cuando la situación se calma, propone un juego que terminará con la revelación del secreto de la relación entre Nick y Honey. Molesta, Honey abandona la habitación y Nick promete vengarse. La escalada de retos entre George y Martha se acelera. Martha se lleva a Nick al dormitorio y George decide coger al toro por los cuernos. A lo largo de la velada, Martha ha sacado a colación a un hijo del que George le había prohibido hablar: el hijo funciona como una suerte de arma arrojadiza que el matrimonio utiliza para lanzarse pullas. Ahora George ha decidido informar a Martha de que su hijo ha muerto. Lo que parece una broma cruel se convierte en algo distinto: el hijo era una fantasía de ambos a través del cual materializaban sus sentimientos, y al mencionarlos no podrán seguir utilizándolo. El hijo imaginario ha «muerto» mediante un acto de la imaginación, y George y Martha ten-

drán que seguir sin él a pesar del terror que produce vivir sin fantasías.

A esta obra sucedió una adaptación de la novela corta de Carson McCullers *The Ballad of the Sad Café* (*La balada del café triste*), estrenada el 30 de octubre de 1963. Se trata de un texto que fue bien recibido, aunque sin excesos, especialmente debido a su carácter «modesto». El gusto de Albee por lo grotesco queda bien servido por el material original (una solterona de un poblacho del Middle West se debate entre el atractivo caballero que la corteja y al que no ama, y un enano deforme, del que está perdidamente enamorada, pero que se siente atraído hacia el caballero), y Albee se muestra muy convencido del valor de su texto: una novela sin diálogo se convierte en una correcta obra teatral. Con todo, la fascinación que produce el texto es limitada: frente a los elementos que en los principios de su carrera habían contribuido a «abrir» el texto en el entorno de Broadway, *La balada del café triste* es una obra formalmente clásica.

Por entonces, fama y fortuna han llegado a la vida de Albee. Lejos de ser un mero dramaturgo que, desde su torre de marfil, suelta un chorro intermitente de cuartillas escritas para acaparar premios, se mantiene en la brecha, es constante foco de polémicas, invierte en una fundación para la puesta en escena de textos de nuevos dramaturgos y mantiene constantes batallas retóricas con la crítica (de esta época es su notable opinión de que «la mayoría de los críticos para lo que están más capacitados es para apagar incendios forestales en Nueva Jersey») que no le harán muy popular entre la profesión. Su fundación, Albarwild, entre cuyos socios estaba su productor, Richard Barr, dará lugar al Taller de la Unidad de Dramaturgos Neoyorquinos y, con el paso del tiempo, presentará trabajos de dramaturgos como Terrence McNally, Sam Shephard, Lanford Wilson, John Guare, LeRoi Jones y Mart Crowley, cuya obra *The Boys in the Band*, un hito en el teatro gay norteamericano, acusa cierta influencia, tan clara como superficial, de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*¹¹. Al mismo tiempo, nuestro dramaturgo lee conferencias en los cir-

¹¹ Es justo añadir que se trata de un texto que Albee odia especialmente.

cuitos universitarios y constantemente profiere opiniones tajantes ante quienes quieran oírle, tanto en estas conferencias como en diversos artículos.

El siguiente texto original de Albee no decepcionará ni a sus defensores ni a sus detractores: *Tiny Alice (La minúscula Alicia)*, estrenada de nuevo en Broadway (teatro Billy Rose) el 29 de diciembre de 1964, con un reparto que incluía primerísimas figuras como John Gielgud e Irene Worth, logró confundir a todos y no satisfizo prácticamente a nadie en el mundo del teatro (el mundo académico reaccionará de manera diferente), a pesar de lo cual, en una de esas paradojas tan corrientes en la carrera de Albee, la obra ganaría el premio Tony esa temporada. Hay motivos claros para defenderla, pero en su mayoría son externos: se trataba de una propuesta arriesgada en el contexto a que nos referimos; si bien otros dramaturgos habían presentado trabajos más radicales o más profundos, ninguno de ellos había empleado este tipo de estética en el ambiente aburguesado de Broadway.

En la obra, el lego Julian ha de comparecer ante una dama millonaria, miss Alice, en su castillo gótico, para concretar los aspectos legales de una donación que ésta tiene la intención de hacer a la Iglesia. Miss Alice seduce al inocente Julian, cuya fe ha atravesado momentos de crisis al sentirse incapaz de conciliar su propia imagen de Dios con el Dios de los hombres. Pronto se descubrirá que Julian ha sido atrapado por Alice como un insecto en una telaraña; no sólo eso, Alice no es realmente «Alice», sino una mera réplica de otro ser, algo así como una deidad ancestral, que habita lo que parece una réplica del castillo en que se encuentran, pero que es en realidad, como se apunta, el original del mismo. Si este resumen parece complicado, la obra lo es aún más. La ambigüedad entre el carácter alegórico del texto y su aparente envoltura realista constituirá la principal dificultad de lectura del mismo. Más adelante discutiremos la pertinencia de tales ambigüedades y la actitud adoptada por el dramaturgo. Aquí nos limitaremos a señalar que las acusaciones de oscurantismo llovieron sobre este texto, mientras que la crítica más académica hizo su agosto leyendo interminablemente niveles filosóficos y metafísicos.

Por si fuera poco, por entonces Albee se convierte en uno de los objetivos de los ataques homofóbicos de la institución crítica. Ya se habían alzado voces tras el estreno de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* sobre el supuesto carácter homosexual de sus textos. Nos referiremos a esto en otra sección y discutiremos su relevancia en el texto. Obviamente lo que se pretendía era la invectiva: las acusaciones no habrían aparecido si Artur Miller hubiera escrito un texto similar. Después de Thornton Wilder, Tennessee Williams y William Inge, la presencia de lo que los críticos identificaban, un tanto a la ligera, con cierta «sensibilidad homosexual» en los textos de Albee fue la gota que colmó el vaso. La pieza central de lo que se convirtió en un largo debate en los principales periódicos neoyorquinos de aquellos años fue un texto de Philip Roth en *The New York Review of Books* titulado «The play that dare not speak its name»¹². No es que la homosexualidad de Albee fuera un secreto. Nunca negó los ataques homófobos de los críticos a este respecto y autores como Christopher Bigsby han podido discutir con cierta franqueza los contenidos homosexuales en los textos. Pero esto es sólo parte de la historia. La homofobia entre los críticos de Broadway no se limitaba a un rechazo de la homosexualidad como estilo de vida, sino que la «reinterpretaba» en términos de abyección. Si un dramaturgo homosexual representaba la homosexualidad se le acusaba de sobrepasar los límites del buen gusto; si un dramaturgo homosexual no representaba la homosexualidad en el lenguaje institucional (homofóbico) se le achacaba el «ocultar» significados homosexuales en sus textos. En cualquier caso, hacer pública la propia homosexualidad se convertía, más que en un asunto de conciencia o de valentía personal, en un problema de discurso: al entablar una conversación en la que el otro ponía las reglas no había manera de ganar y muchos comprendieron que mejor no sacar el tema en absoluto. Al estudiar el tema del juego entre realidad y ficción en

¹² Un artículo aparecido en el *New York Review of Books*; el 25 de febrero de 1965. El debate fue largo y lleno de malentendidos y simplificaciones. Puede verse un resumen del mismo y sus implicaciones en mi *¿Alguien se atreve a decir su nombre?*, págs. 83-104.

¿Quién teme a Virginia Woolf? veremos cómo la retórica de la expresión homosexual guarda relaciones importantes con el desarrollo que el dramaturgo hace del tema en esta obra.

El resto de la carrera de nuestro dramaturgo no está ciertamente carente de interés. Pero sospechamos, y por supuesto no puede tratarse sino de una opinión personal, que sí carece de toda relevancia en términos de «cañon teatral» y que sus esfuerzos, quizá injustamente (pero, por otra parte, ¿qué tiene que ver la justicia con los cánones artísticos?), no pasarán a la historia. Albee no perdió el norte, y su voluntad de mantener un estilo personal sin buscar sólo el éxito económico es evidente en (casi) todas y cada una de sus obras. El dramaturgo ganaría el Pulitzer en tres ocasiones (*A Delicate Balance*, *Seascape* y *Tres mujeres altas*), pero, y es una objeción significativa, sus trabajos dejaron de ser «importantes» desde un punto de vista canónico, dejaron de discutirse, dejaron de ofender, dejaron de influir el trabajo de otros dramaturgos¹³. Quizá se tratase sólo de un cambio en los tiempos. Con la excepción del teatro musical, Broadway casi murió como marco adecuado del teatro serio a principios de los años 60. Cuando Albee llegó, el teatro serio comercial se encontraba en punto muerto: los costes empezaban a hacer el riesgo prohibitivo. Por muy seria que fuera la voz del dramaturgo, ya a nadie importaba lo que sucedía en Broadway. Off-Broadway siguió produciendo obras relevantes y provocando polémica. El regreso de nuestro dramaturgo al Off-Broadway en los años 70 poco alteraría la situación: el foco de atención, lo que se esperaba del teatro serio, había cambiado demasiado en diez años, el «absurdo» había quedado asimilado y de la «vanguardia» se esperaba un cariz político que Albee nunca incluiría en sus textos.

Cabe insistir, sin embargo, que, a pesar de la indiferencia con que fueron recibidos, los textos de Albee mantienen

¹³ Por poner un ejemplo, imitado pero muy claro, diremos que las críticas de *Tres mujeres altas* durante su estreno en Londres se centraban en dos temas: primero y sobre todo, en «lo bien que estaba» Maggie Smith en el papel principal, segundo en la cuestionable originalidad del recurso dramático de doblar a un personaje en tres actrices.

cierto interés. Por una parte, el dramaturgo pertinazmente continuará realizando adaptaciones del trabajo de otros autores. Dos de ellas, *Malcolm* (1966), basada en una novela de James Purdy, y *Lolita* (1981), basada en Nabokov, serán fracasos sonados, tanto críticos como, según admisión del propio Albee, artísticos. Debido a los cambios efectuados por los productores, Albee se negará a reconocer como suya la versión de la segunda que se llevó a escena. El trabajo de Albee en las otras dos es difícil de evaluar. En *Everything in the Garden* (*Todo en el jardín*, 1967), una obra teatral original de Giles Cooper, se limita a cambiar el lenguaje para adaptarla a su propio oído. En cuanto a *Breakfast at Tiffany's* (*Desayuno en Tiffany's*, 1966), basada en Truman Capote, su trabajo consistió en alterar un libreto de musical ya existente, y con su habitual claridad el dramaturgo reconoce que convirtió en basura lo que, antes de su intervención, sólo era un flojo musical.

Del resto de su *corpus*, probablemente *A Delicate Balance* (*Un delicado equilibrio*), estrenada en el Martin Beck el 22 de septiembre de 1966, y con la presencia en el reparto de Jessica Tandy, Hume Cronyn y Rosemary Murphy, sea su obra más conseguida. Es sin duda uno de los textos más (aparentemente) clásicos de Albee, en el que vuelve a combinar veladas alcohólicas con exhibición impúdica de trapos sucios. El centro de atención aquí es, como en *Largo viaje hacia la noche*, de O'Neill, la familia, «una» familia. Agnes y Tobias han llegado a un punto, en su vida y en su matrimonio, después del cual hay poco que esperar. Todo está bajo control. Su relación está mediatizada por fórmulas lingüísticas fijas, pétreas, heladas. La rigidez del lenguaje que les mantiene vivos se pondrá a prueba a partir de las intervenciones de unos personajes durante un fin de semana. En primer lugar, Claire, hermana de Agnes, que vive en la casa, alcohólica irredenta y de lengua acerada. Pronto hará su aparición Julia, la hija de Agnes y Tobias, que vuelve derrotada a casa después de su cuarto fracaso matrimonial. Por si fuera poco, la noche anterior, otra pareja madura, Edna y Harry, los mejores amigos de Agnes y Tobias, se han presentado en busca de refugio tras un ataque de terror que sintieron en

su propia casa. El lenguaje riguroso y preciso de Albee funciona como la superficie de un sistema de relaciones más cuestionables, más inestable, de lo que Agnes y Tobias quieren admitir. Así, la primera frase de Agnes es una retorcida parrafada llena de estructuras parentéticas de casi cinco minutos (dos páginas en la edición publicada de la obra). Una de las especulaciones que Agnes expresa con lenguaje riguroso, racional, barroco, es su miedo a volverse loca en un momento dado. El delicado equilibrio del título es una referencia a lo fácil que puede resultar pasar de la aparente cordura a la locura, y en un momento de la obra veremos a Julia cruzando ese límite. Hay claras conexiones con *¿Quién teme a Virginia Woolf?* No nos referimos sólo a la situación de partida, sino al tema omnipresente de la frágil relación entre el lenguaje (la necesidad de «entender», así como de controlar, el papel de los códigos, morales o sociales) y el mundo real, cruzado por las líneas del azar, el deseo y los terrores atávicos.

Pero en 1966, el «teatro de salón», que es el modelo formal de Albee en esta obra, no captaba la atención de los críticos. La obra fue un éxito, sí, y ganaría el Pulitzer ese año. En 1975 Tony Richardson dirigió una adaptación cinematográfica con Katharine Hepburn, Paul Scofield y Lee Remick. En 1996, Broadway vería una nueva producción estelar con Rosemary Murphy y Elaine Strich, y en el momento en que escribimos estas líneas la suerte de la misma es incierta, aunque será interesante ver qué tipo de reacciones despierta. ¿Se ha convertido en un clásico intocable, excusa para grandes interpretaciones, como sucedió con *Virginia Woolf*? ¿Provocará, simplemente, una reacción de cansancio, el reconocimiento de que «no era para tanto»?

El resto del *corpus* de Albee podemos dividirlo, a sugerencia del dramaturgo, entre «obras directas» y «obras oblicuas».

El segundo grupo lo constituyen obras experimentales, basadas en situaciones abstractas, en las que trama y personajes casi resultan redundantes. En este grupo incluiremos, cronológicamente, en primer lugar, el programa doble *Box and Quotations from Chairman Mao Tse-Tung*, estrenada el 6 de marzo de 1968; *Listening (Escuchar)*, un texto emitido

por la BBC en abril de 1976; *Counting the Ways (Contar las maneras)*, de nuevo sobre juegos matrimoniales, estrenada el 7 de diciembre de 1976 en el National Theatre, de Londres, con Angela Lansbury; *The Man who Had Three Arms (El hombre que tenía tres brazos)*, estrenada en junio de 1982, en la que puede leerse un subtexto sobre las relaciones entre crítica y artistas, un intento por parte del dramaturgo de romper la barrera entre público y representación, y «Walking», una obra en un acto estrenada el 22 de mayo de 1984 en California. Para Albee, la estética de estos textos es más cercana a la música que a la narración; especialmente en la primera, trata de conseguir sus efectos a partir de ritmos e inflexiones, lo cual no significa que las obras «no significasen nada». Pero de nuevo el supuesto significado surge más de la experiencia de ver la obra que del argumento que ésta construye. Así, en *Quotations* es la superposición casi abstracta de discursos, más que las tenues relaciones lógicas entre éstos, lo que construye cualquier significado.

Entre las obras «directas», encontramos los textos que mantienen formas clásicas: «personajes, trama, ilación lógica en los diálogos y en la sucesión de los hechos», etc. A pesar de eso, los contenidos no siempre son «realistas»: en *Marina (Seascape)*, dos lagartos marinos hablan con un matrimonio maduro, mientras que en *Tres mujeres altas*, tres versiones de una mujer en distintos momentos de la vida asisten a su propia muerte. De nuevo por orden cronológico, las obras de Albee son las siguientes: *Se acabó (All Over)*, estrenada con escaso éxito el 27 de marzo de 1971, sobre los recuerdos que un grupo familiar tiene de un patriarca que fallece; *Seascape* (26 de enero de 1975), en palabras de Albee, una obra que trata de «si la evolución ha tenido lugar» y que significó su segundo Pulitzer; *The Lady from Dubuque (La dama de Dubuque)*, 31 de enero de 1980), sobre la muerte y el modo en que una mujer, Jo, tendrá que negociarla; *Finding the Sun (Encontrar el sol)*, 1983, publicada en 1991), en la que, de manera característicamente distante y huyendo de lo que podríamos llamar «identidades políticas», Albee introduce por primera vez dos personajes homosexuales (o casi) en el

centro de su texto; *Obra matrimonial* (*Marriage Play*, 1 de octubre de 1993), de nuevo sobre un matrimonio en crisis, y *Tres mujeres altas*¹⁴ (estrenada en Viena en junio de 1991 y en Nueva York el 13 de febrero de 1994, significativamente Off-Broadway), que en Londres protagonizaron Maggie Smith, Frances de la Tour y Anastasia Hille y que significó una especie de extraño «regreso» de Albee a las críticas (en realidad nunca había desaparecido; su carrera como director o conferenciante se mantuvo viva) y un tercer Pulitzer. Hay una recurrencia de temas, especialmente la muerte y las relaciones interpersonales. La forma sigue siendo imprecisa, y a menudo estática. Obras como *Se acabó*, por poner un ejemplo, parecen poca cosa. Las viejas virtudes están ahí, y sin duda el texto comunica, especialmente en escena, enunciados complejos. Pero el empaque con que éstos se presentan parece excesivo, casi pedante, como si su creador hubiera perdido el contacto con su tiempo. Con todo, Albee no ha renunciado del todo al teatro comercial (aunque durante los años 80 así parecía), y es de prever que siga produciendo material regularmente.

Su estatus es difícil de definir en el momento presente. Mientras para algunos críticos sus (nunca muy abundantes) dotes se han esfumado en una serie repetitiva de textos, para otros ocupa un lugar canónicamente central en la tradición americana y cualquiera de sus textos tiene algo que aportar. La inteligencia de casi todos ellos es evidente, y sin embargo nos preguntamos si el ámbito en el que se producen no está contribuyendo a dotar a nuestro dramaturgo de cierta aura de santón canónico, algo apolillado, al que se representa casi como un homenaje; si sus obras tal como se difunden en los últimos tiempos no construyen el tipo de mirada pasiva que el dramaturgo siempre luchó por desarticular.

¹⁴ Entre *Obra matrimonial* y *Tres mujeres altas*, el programa de esta última incluye otros dos textos de los que no hemos encontrado otras referencias y que, en el momento de escribir estas páginas, no han tenido publicación: *The Lorca Play* (*La obra de Lorca*) y *Fragments -A Concerto Grosso* (*Fragmentos -un concierto grosso*).

2. EL ARTE NO ES SENCILLO:

SOBRE LA PRODUCCIÓN DE «¿QUIEN TEME A VIRGINIA WOOLF?»

Hemos señalado que el Broadway de Miller y Williams, el Broadway en el que había expectación por el nuevo material de dramaturgos americanos, apenas existía ya a principios de los años 60. Hay que añadir que, pese a momentos aislados de gloria y exceptuando los musicales, Broadway nunca fue cuna del teatro serio. O'Neill, Wilder, incluso Odets, son productos de circunstancias distintas que, como Albee, acabaron por llegar a Broadway. En cambio, gente como Philip Barry (autor, entre otras, de *Historias de Filadelfia*) o Neil Simon representan mucho mejor lo que Broadway sabe ofrecer. Por supuesto, Broadway era también Rodgers y Hart, Cole Porter, los Gershwin y, más tarde, Rodgers y Hammerstein, ellos son los artífices del único estilo de teatro americano que realmente aporta algo a la historia del teatro universal¹⁵: el musical.

Las razones de esta pobreza son endémicas: la idea de Broadway no tiene mucho que ver con la idea de «teatro serio»: se trata de un mundo propio, con una identidad que el público espera que se mantenga, un cruce entre la barraca de feria y un bar de comida rápida, a los que se puede ir a co-dearse con gente de postín. La historia del teatro «serio» oriundo de los Estados Unidos es breve, y, a diferencia de otras formas artísticas, el teatro puede «importarse» sin ser contemplado como producto extranjero: una producción en Broadway de *Macbeth*, dirigida, por ejemplo, por Orson Welles, será un espectáculo americano, al menos en parte. Una mirada rápida a las carteleras de los años 60 muestra que, si Broadway puede ser atrevido en cuanto a producciones, tiene un complejo de inferioridad en cuanto a dramaturgos.

¹⁵ El valor de *Pal Joey*, *Kiss Me Kate*, *Of Thee I Sing* o *Caroussel* puede ser discutible, su especificidad no. Se trata del único género teatral nacido en los Estados Unidos con una estética propia, que no depende de modelos o teorías europeas sobre teatro. Para algunos esto no es decir mucho sobre el teatro americano. Disiento.

Así, a pesar del florecimiento de Williams, Miller o Inge, del renacimiento de O'Neill en los 50, al llegar a los años 60, América seguía sin favorecer a una generación propia de dramaturgos en su foro más espectacular.

Un vistazo a las producciones más importantes entre 1961 y 1962, es decir, en los meses que preceden al estreno de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, confirma todo esto con creces. En 1961 cerraba *Gypsy*, junto con *Carousel* el mejor musical de libreto antes de la era Sondheim. El gran éxito era todavía *The Sound of Music*, de Rodgers y Hammerstein, con Mary Martin como Maria von Trapp, la novicia que cuelga los hábitos para cantar con un atajo de niños irritantes por las cumbres alpinas, mientras que otro musical, *Fiorello*, ganaba el Pulitzer de teatro en 1960, al introducir (no era la primera vez) la política como tema y una estética y temática *atrevidos* (era lo más cercano a un show *multimedia*, y se trataba de una biografía de Fiorello LaGuardia, controvertido alcalde de Nueva York en los años 20). Otro musical innovador se estrenaría en 1961, *How to Succeed in Business without Really Trying*, una sátira sobre el mundo de las grandes corporaciones, con música de Frank Loesser, que ganaría el Pulitzer y el Tony. Pero en 1961, el centro de las miradas de crítica y público en Broadway era Judy Garland: su concierto del 23 de abril causó una expectación que hoy se reservaría para Madonna y Take That (y tuvo público de inclinaciones similares).

Si en cuanto a musicales se trata de una buena cosecha, el teatro serio resulta menos brillante. Arthur Miller tenía problemas domésticos y, tras escribir el guión de *The Misfits* para su esposa, Marilyn Monroe, se divorció; por su parte, Williams había sido atacado por la crítica por una obra tan imperfecta como cautivadora llamada *Sweet Bird of Youth* (*Dulce pájaro de juventud*) en 1959, y no volvería al teatro hasta 1964. Desilusionado con el tipo de concesiones que Broadway le exigía tras verse obligado, por ejemplo, a *aligerar* el tercer acto de *Picnic* años antes, William Inge también pasaría una temporada en Hollywood, donde produjo su guión *Splendour in the Grass* (*Esplendor en la hierba*, dirigida por Elia Kazan en 1961). Con los dramaturgos «oriundos» en otros quehaceres (ninguno tenía nada bueno que decir sobre su experiencia neoyor-

quina), Broadway estrenaba material ajeno. *Rinoceronte*, de Ionesco, con Zero Mostel, no fue realmente entendida por la crítica. Además, un par de Shakespeares, el *Romeo y Julieta* de Zeffirelli y una producción de *La tempestad*. En cuanto a obras originales, sólo encontramos comedias ligeras, como *Mary, Mary*, de Jean Kerr, protagonizada por Barbara Bel Geddes o *Purlie Victorious*, de Ossie Davis, un ejemplo convencional de temprano «teatro negro». Además, un buen contingente de obras llegadas del otro lado del Atlántico con repartos de importación: los dos éxitos «serios» de la temporada fueron *A Man for All Seasons* (*Un hombre para la eternidad*, de Robert Bolt), con Paul Scofield, y *The Caretaker*, de Pinter, con Alan Bates.

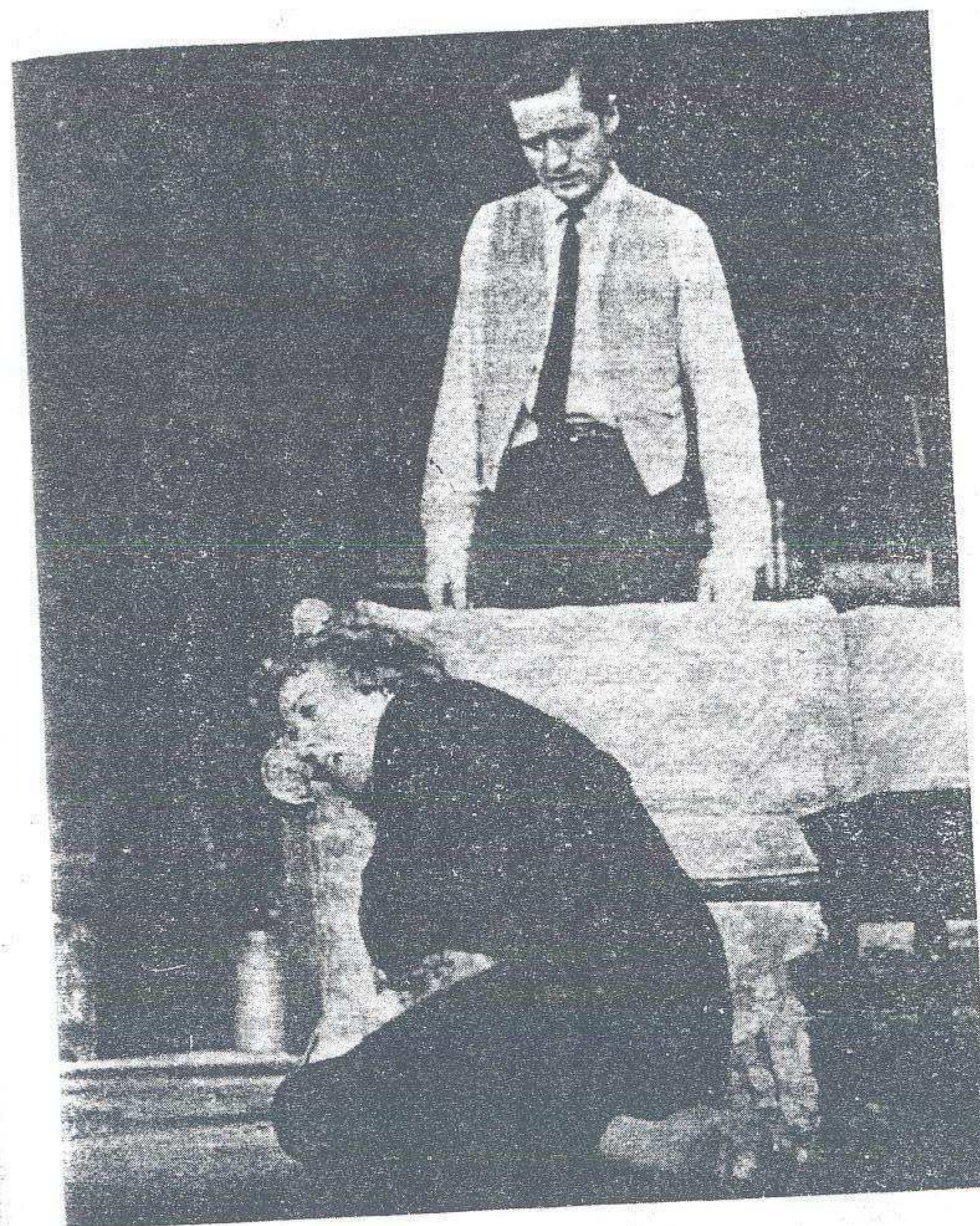
Albee llegó a Broadway cuando todos querían abandonarlo y la competencia del aspirante no era muy fuerte. En estas circunstancias, es fácil entender, por ejemplo, la hostilidad que durante años recibiría cada estreno de nuestro dramaturgo. La crítica tiene ciertas expectativas y desarrolla cierto tipo de hábitos de lectura, en ocasiones puede apreciar lo excepcional, pero no siempre sabe distinguir la paja del grano en este sentido: las reseñas se escriben en una noche, y en ese tiempo es difícil reflexionar hasta el punto de desarticular ciertos vicios o prejuicios. Una vez la fórmula de «la obra bien hecha» toma asiento en la mirada crítica, cualquier texto que, al menos, no se aproxime al modelo, se considerará un mal texto. Como veremos, «la obra bien hecha» no es más que una convención, y ya que estamos, se trata de una convención que Albee rechazaba. Por otra parte, Albee, en una serie de artículos (el más famoso sería «Which Theatre is the Absurd One?», publicado en el *New York Times* el 25 de febrero de 1962) se había ocupado de ganarse la desconfianza del estamento crítico con ataques salvajes a las estructuras adocenadas de Broadway que daban lugar a un teatro sin vida y, en el peor sentido de la palabra, «absurdo». Sus obras tempranas, utilizando una estética que trasladaba a un contexto americano algunos de los rasgos del absurdo europeo, le habían ganado una reputación de *enfant terrible* que el dramaturgo se esforzaba por mantener.

Como vemos, el terreno de la polémica estaba abonado.

La llegada de Albee a Broadway, sólo dos años después del estreno americano de *La historia del zoo*, tuvo que ver con una serie de circunstancias casi fortuitas. Una de ellas, lo hemos mencionado, era el triste estado de las carteleras; la otra, su colaboración con el productor Richard Barr¹⁶. Barr era uno de los escasos productores que concedía una importancia central al dramaturgo y fue responsable del estreno americano de *La historia del zoo*. Mientras que para gente como el mítico productor de la vieja escuela George Abbott, los autores del texto eran cantidades casi intercambiables, Barr creía que una buena producción necesitaba el soporte de un texto «fuerte». Los costes hacían esto imposible en Broadway: un texto mínimamente innovador era un riesgo que pocos se atrevían a afrontar y rara vez era el punto de partida de una producción.

¿*Quién teme a Virginia Woolf?* llegó a Broadway como un mero título. Y, de nuevo algo fortuito, si este título no hubiera parecido gracioso a Billy Rose, un productor y propietario de teatro que se hizo rico en los años 30 con espectáculos semicircenses, probablemente la obra no se habría producido en Broadway. Se trataba de un productor de la vieja escuela, especializado en espectáculos «de revista» (distintos a la forma que llamamos «musical») con cientos de chicas en diversos estados de (semi)desnudez nadando en piscinas burbujeantes. Rose había adquirido un teatro para justificar pérdidas que redujesen impuestos. Como vemos, el arte poco tenía que ver con la situación a la que nuestro dramaturgo se vería abocado. Se trataba de una obra relativamente «barata», de eso no había duda. Rose aceptó el texto de Albee sin leerlo, confiando en la opinión de un subordinado y con la intención de «venderlo» a su público habitual como una especie de obra «picante». Cabe preguntarse qué habría sucedido si Rose hubiera conocido la obra de Albee. Por supuesto,

¹⁶ El mejor resumen sobre las circunstancias que rodean a la producción de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* puede encontrarse en el libro de Andrew B. Harris *Broadway Theatre*, Londres, Routledge, 1994. Sigo de cerca a este autor en los datos sobre el estreno, cotejados con las opiniones de Albee en *Conversations with Edward Albee*, citado anteriormente.



Uta Hagen y Arthur Hill en la producción original estrenada en el Billy Rose Theatre de Nueva York (1963).

Rose también puso sus exigencias, que, dada la situación, eran bastante razonables: los productores debían contar con, al menos, una «estrella».

Y a buscarla fueron Albee, Barr y Clinton Wilder, el otro productor, al santuario de las estrellas desde finales de los 40 en Nueva York. Llegamos al «Actor's Studio» capital del «Método» gobernada casi despóticamente por Lee Strasberg y sus acólitos. Albee y Barr, como Williams, Miller e Inge antes de ellos, sentían cierta predilección por los actores entrenados en las clases de Strasberg. Productor y dramaturgo habían pensado en Geraldine Page, protagonista hacía unos años de *Verano y humo* de Tennessee Williams, para Martha. Pero en este momento, el «Actor's Studio», como sucede con toda institución que adquiere cierto poder, se asemejaba a una especie de estructura paraleninista de producción: había autoridades jerárquicas, conscientes de su papel de liderazgo, había códigos, reglas sagradas y había prejuicios. En resumen, la línea de la casa. El éxito de la institución fortalecía esos prejuicios. Los actores que trabajaban con Strasberg tenían una relación paterno-filial con la academia, que en los casos más extremos les impedía tomar decisiones propias sin consultar a los gurús del centro. El «Actor's Studio» finalmente negó su ayuda en la producción de la obra. Andrew Harris aduce el prejuicio: Cheryl Crawford, una importante productora del mismo, se oponía al lenguaje sucio y la brutalidad que destilaba el texto. La versión de Albee es distinta: Geraldine Page quería a Lee Strasberg en los ensayos; la idea de tener a dos directores en los ensayos pareció algo ridícula al dramaturgo, que conocía (y cuestionaba) el trabajo como director de Strasberg, así que Page se apeó del proyecto. Por entonces, Katharine Hepburn había rehusado también, alegando que *no era lo suficientemente buena*, lo cual en boca de esta actriz sólo podía leerse como un comentario ácido que ilustraba sus dudas sobre el texto; Henry Fonda, al que se envió el texto, ni lo leyó. Años después el actor reiteraría que se trató de un error, y en los años 70 propuso, junto con Richard Burton, una producción de su obra con un reparto íntegramente masculino. Warren Beatty y John Voight serían la «pareja joven». Albee, desafortunadamente, dado lo tentador

del proyecto, se opuso enérgicamente, algo molesto con las constantes insinuaciones de que su obra se escribió para cuatro hombres y dispuesto a no fomentarlas.

El papel de Martha, para satisfacción de todos, acabó yendo a parar a manos de Uta Hagen, respetadísima actriz de Broadway, inactiva en Nueva York, debido a la crisis de papeles interesantes, durante seis años. Hagen había sido una de las primeras Blanches en *Un tranvía llamado deseo* y era exactamente lo que la obra necesitaba. Arthur Hill, un reconocido actor canadiense, fue elegido para el papel de George (después de pensar en Richard Burton, que acometería el papel en la versión filmica). Melinda Dillon (que años después el público llegaría a conocer como la madre de Elliott en *E.T.*) fue seleccionada para interpretar a Honey, para desesperación de su cónyuge en la ficción, George Grizzard, de menor estatura que ella.

Una de las figuras más irritantes del sistema de producción de Broadway es la del inversor (*backer*). Se trata de gente, generalmente millonarios, que no sabe mucho de teatro, pero que quiere invertir en un espectáculo para desgravar a Hacienda y, por qué no, sacar algún beneficio. El inversor tiene mal oído y se deja engañar por cualquier cosa. Al menos esto es lo que la sabiduría popular del mundo del teatro gusta pensar. Quizá se trate de una especie de venganza, porque lo cierto es que, sin el inversor, no habría modo de producir teatro en Broadway. Hay que convencer al inversor. En caso contrario no hay obra. Y el texto que nos ocupa no tenía, a los ojos de estos individuos, el aspecto de un éxito. Los inversores no acudieron como moscas a la miel, pero esto hizo el porcentaje de los beneficios (la obra recuperó treinta veces la inversión) que iría a parar a manos de Albee mayor de lo que podría haber sido. Hubo que recortar costes, lo cual no fue difícil, tratándose de decorado único y cuatro actores. Pero, por ejemplo, los derechos de la música de la canción «¿Quién teme al lobo feroz?» de *Los tres cerditos* no pudieron ser adquiridos, así que en el último momento, el reparto tuvo que conformarse con la música de una canción popular «Here We Go Round the Mulberry Bush».

El periodo de ensayos se describe en todas las fuentes

como dominado por la serenidad y un gran sentido del profesionalismo por parte de todos. Albee cooperó con los cortes que parecían inevitables y accedió a bajar el tono del lenguaje. Los tacos siempre fueron un escollo en Broadway, lo cual tiene su importancia desde el punto de vista del modelo estético al que la obra se aproxima, el teatro abierto. El dramaturgo parecía enfatizar constantemente cuestiones de musicalidad y ritmo, mientras que Uta Hagen y el director preferían aproximaciones más pragmáticas al texto. Al director Alan Schneider debemos la siguiente viñeta que muestra el modo en que se enfocaba el trabajo con los actores:

[T]odos pensaban que la escena inicial del segundo acto con los dos hombres era demasiado larga y tenía que cortarse. A mí me parecía como una especie de partida de ajedrez —todas las escenas que comparten eran partidas de ajedrez en las que los hombres que se despreciaban mutuamente se mataban peones— y estructuramos la escena en torno a este hecho¹⁷.

El estreno tuvo lugar el 13 de octubre de 1962. Los preestrenos ante un público de gente del teatro habían producido una opinión favorable, que probablemente tuvo que ver bastante con el éxito que rodeó la obra. Estas sesiones para la comunidad teatral pueden ser veneno puro. La crítica estuvo mucho más dividida. La mayoría de los colosos de la crítica (Walter Kerr, Howard Taubman, Harold Clurman y Alan Watts, Jr.) manifestaron sus fuertes objeciones contra la construcción del texto, el lenguaje sucio y la credibilidad del final, pero, y esto es fundamental, todos incluían lo que Harris califica de «palabras mágicas en las reseñas teatrales: Esta obra debe verse». Por ejemplo, aquí presentamos un párrafo característicamente ambiguo de la reseña de Taubman en la posición más influyente del oficio: la de crítico del *New York Times*:

Quizá ustedes no sean capaces de tragarse del todo los personajes del señor Albee; yo no puedo. Quizá sientan, como yo, que uno de los pilares de la trama es demasiado en-

¹⁷ En Harold Bloom (ed.), *Modern Critical Views: Edward Albee*, Nueva York, Chelsea House, 1987, pág. 73.

clenque como para aguantar el clímax. Sin embargo, les urjo a ir corriendo al Billy Rose, donde la primera obra larga del señor Albee se estrenó el pasado sábado. Porque «¿Quién teme a Virginia Woolf?» está llena de demonios furiosos.

Otros se mostraron en enfático desacuerdo. Hubo objeciones no sólo de carácter estético, sino de carácter moral. Para algunos se trataba de un texto plagado de inmundicia, para otros alimentaba los bajos instintos de mujeres lascivas. Un recorrido por las críticas aparecidas en prensa constituye un catálogo escalofriante de prejuicios y bloqueos mentales que si la profesión crítica tuviera poder sobre los archivos que documentan su historial probablemente se harían desaparecer de la memoria pública. La sospecha de que se trataba de una mascarada homosexual (una obsesión recurrente en el Broadway de los años 50) se enunció inmediatamente después del estreno y no desaparecería nunca por completo. Esta acusación utilizaba construcciones psicoanalíticas integradas de la homosexualidad, que se ofrecía como «otredad». Se discute más adelante en este mismo trabajo. El uso de lenguaje «fuerte» se resaltó en varias ocasiones, a pesar de que la versión final contenía pocos tacos, por mucho que Barr declarase que estaba decidido a «llevar un "joder" a Broadway». Pero en general era lo que las palabras sugerían, más que lo que decían, lo que irritó a la «mayoría moral». La primera frase fue leída como una blasfemia, y Albee se vio obligado a cambiarla para la producción de Boston: Dios pasó a ser, jocosamente, María Magdalena. El censor en la producción londinense se opuso en particular a la utilización de la palabra «escroto» (demasiada anatomía no podía ser buena y el juego de los médicos debía reservarse para los niños) en el primer acto y obligó a cambiarlo a un desagradable (a la vez que inconscientemente hilarante) «partes pudendas» («privacías», en el original). En general, como suele suceder, estas acusaciones, más que perjudicar, beneficiaron a la obra.

¿Quién teme a Virginia Woolf? ganó varios premios Tony esa temporada. Por supuesto el de la mejor producción y mejor obra no musical, pero también al mejor director, mejor actor y a la mejor actriz. Sin embargo, hubo problemas con el Pu-

litzer. Mientras que el llamado «jurado artístico» decidió sin duda que el galardón debía ser para Albee, en el panel de miembros del consejo de la Columbia University (institución responsable de los premios), un compacto frente de oposición liderado por los sectores más conservadores del consejo de administración (banqueros), que poco o nada tenían que ver con el teatro y cuyas opiniones partían del prejuicio, consiguió negárselo tras una votación de ocho miembros contra siete¹⁸. Se originó un cruento debate en el que el propio sistema de adjudicación de premios fue cuestionado. Albee, años más tarde, recalcaría que siempre consideró que el Pulitzer era suyo ese año y la derrota como un modo de censura. Lo ganaría en 1966 con *Un delicado equilibrio*, lo cual siempre se consideró una suerte de compensación por la derrota de 1962.

En 1966 se estrenó una versión cinematográfica del texto de Albee, dirigida por Mike Nichols para la Warner Bros, y protagonizada por Elizabeth Taylor, Richard Burton, George Segal y Sandy Dennis. La película fue un éxito crítico y comercial, y, al igual que la obra de teatro, posiblemente debido al momento en que apareció, fue un texto clave para romper tabúes lingüísticos y de comportamiento en el modelo de cine de Hollywood. Los diálogos de la obra teatral se reproducían con toda fidelidad, aunque se realizaron varios cortes de importancia. Ernest Lehman, guionista reputado en aquellos años (*Con la muerte en los talones*, *West Side Story*, *Sonrisas y lágrimas*), la produjo y recibió crédito por el guión cinematográfico. Se trata de una decisión que Albee siempre criticó: para el dramaturgo, el «guión» era su obra, y siempre restó importancia a los cortes. En unas declaraciones de ese mismo año, el dramaturgo señala que «Ernest Lehman escribió unas veinticinco palabras, que me parecieron terribles; así que no había un guión propiamente dicho, lo cual me pareció estupendo»¹⁹. Como tan a menudo sucede con Albee, se trata de una verdad a medias. Es cierto que los cambios lingüísticos de Lehman fueron mínimos. Pero, como productor, Lehman fue responsable del enfoque de la pelícu-

¹⁸ Cito a Albee en *Conversations with Edward Albee*. pág. 92.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 50.



George Segal y Elizabeth Taylor en la versión cinematográfica dirigida por Mike Nichols.



Elizabeth Taylor (Martha) y Richard Burton (George) en la versión cinematográfica.

la, del aspecto de la misma (incluyendo la decisión de rodar en blanco y negro) y de los numerosos cortes en el diálogo, que, como el propio Albee reconoce, influyen en el significado del texto. Lo más importante: Lehman es responsable de que, en general, la obra se entienda mejor en su versión cinematográfica que en cualquier producción, por detallada que ésta sea; para el dramaturgo, por supuesto, se trata de *simplificaciones* que hacen el texto más fácil de leer. Estas simplificaciones se relacionan con el rechazo de las ambigüedades en las posibilidades de lectura a varios niveles que hay en el texto y que Alan Schneider se ocupó de mantener en la representación teatral. Para Albee, «cuando algo ocurre en la obra, tanto a nivel intelectual como emocional, creo que en la película sólo se percibe el nivel emocional». Por ejemplo, los juegos del matrimonio se muestran como combates emocionales, y se elude el disfrute intelectual de ambos. Un poco más adelante, en la citada entrevista, el dramaturgo añade: «Al final de la película, por ejemplo, con la revelación del niño inexistente y su descripción, la importancia del aspecto intelectual de la ficción no se enfatiza tanto como debería»²⁰. Se trata de algo que resulta evidente al espectador del film: hay un énfasis en las torturas psicológicas de los personajes, que se materializa a través de abundancia de planos centrados en el actor, especialmente en el rostro, en lugar de, por ejemplo, utilizar los valores simbólicos del espacio, a través del decorado o el montaje, o jugar la carta de la distancia. El lenguaje cinematográfico obliga a tomar ciertas decisiones en las que el teatro no hacía pensar, y en este caso, dado que se trataba de una película comercial, éstas tenían que insertarse en los cánones del clasicismo: la obra filmada es más «cerrada» (es decir, reduce las lecturas) que la versión teatral de Schneider, pero quizá no mucho más que «cualquier otra» versión teatral.

Esto potencia aún más, si cabe, la importancia de los actores en el éxito de la adaptación. Albee se muestra favorablemente impresionado con el trabajo de Taylor y Burton, aunque años más tarde confesará que, quizá debido a estas simplifica-

²⁰ *Ibid.*, pág. 51.

ciones a que se refería, sigue prefiriendo las interpretaciones de Hagen y Hill²¹. Después de todo, y dado el estado de Hollywood, el dramaturgo, tras vender los derechos, llegó a esperar lo peor: Rock Hudson y Doris Day y una versión mucho más plana y menos dura que lo que finalmente se vio en la pantalla. Nos quedaremos con la curiosidad de saber qué habría pasado si se hubiera conseguido el reparto deseado por Albee: Bette Davis y James Mason.

El estilo es casi exquisitamente realista, ayudado por la fotografía de Haskell Wexler basada en los contrastes fuertes y una dirección de Nichols que hace uso de una cámara flexible, a veces llevada a mano. La localización y el tratamiento del espacio también son explícitamente realistas, así como algún cambio: la edad del hijo se reduce de veintiún años a dieciséis, quizá porque el desenlace resultaba más creíble si la mentira se mantenía durante menos tiempo. Un corte importante se produce al eliminar los escarceos eróticos entre Nick y Martha hacia el final del segundo acto. Otros cortes de importancia se refieren al tratamiento demasiado explícito de la sexualidad: la historia de Martha en la academia de Miss Muff está reducida, y la referencia de George a las «pendejas» mexicanas ha desaparecido. También el monólogo de Martha sobre la educación del hijo imaginario se encuentra bastante reducido. A pesar de todo, la amargura del texto original se encuentra casi intacta, y si los críticos han visto un excesivo optimismo en ese final en que George y Martha se cogen de la mano mientras amanece, no podemos ignorar que se trata de una de las lecturas que el texto hace posible.

Taylor acometió el desafío con particular dedicación. Jamás volvería a realizar una interpretación tan impresionante. Como apunta Albee, su interpretación muestra más energía que cerebralidad, pero en el contexto del film es extraordinaria: quien esto escribe nunca olvidará los escalofríos que acompañaron a su confesión de que George es el único hombre a quien ha amado. La vulnerabilidad después de la rabia

²¹ La opinión de Albee parece transformarse con los años: de las favorables opiniones, rayanas en el entusiasmo, expresadas en torno a cada aspecto del film en 1966 se pasa a una frialdad algo desdenosa en 1981.

volcánica de que hemos sido testigos es descorazonadora. Burton está simplemente perfecto: el modo en que «lee» sus frases, las miradas que expresan dureza y vulnerabilidad, el modo de desplazarse, casi como si le pesasen los pies, por la habitación, la riqueza de su voz le convierten en el centro de la película.

Hemos apuntado que la acogida crítica fue excepcionalmente positiva. Tres Óscars (para Taylor, Wexler y Sandy Dennis) y otras seis nominaciones fueron la ratificación. La decepcionante carrera posterior de Mike Nichols (su último trabajo es *La jaula de los grillos*) hace el film incluso más excepcional y da fe del poder de la obra.

3. EL LUGAR CANÓNICO DEL TEATRO DE ALBEE EN LA TRADICIÓN TEATRAL

Ciertas nociones críticas caen sobre el autor como una sentencia judicial, y a los autores se les conoce por sus *padres* literarios. Edward Albee, al menos el Albee autor de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, está condenado, teatralmente, a ser el resultado de un quimérico cruce entre Eugene O'Neill y Samuel Beckett, con August Strindberg y Tennessee Williams como padrinos. Ya las reseñas del estreno apodaron el texto «El largo viaje de la noche hacia el día», como referencia a la similitud de la situación que presentaba el dramaturgo con la que ofrece O'Neill en *Long Day's Journey into Night* (*El largo viaje hacia la noche*, 1947)²². En cuanto al parentesco con el autor de *Esperando a Godot*, quedó sellado por Martin Esslin, in-

²² Recordemos que la obra pone ante el espectador el proceso de descomposición, reducido a menos de veinticuatro horas, de una familia: el padre, James Tyrone, es un actor, autoritario pero con gran poder de seducción, que ignora las necesidades de quienes le rodean; la madre no puede enfrentarse a una realidad que le niegan todos y cada uno de sus sueños de juventud; uno de los hijos, Jamie, es un alcohólico que no consigue enderezar su vida a pesar de que ya pasa de los treinta, mientras que su hermano, Edmund, que representa al propio dramaturgo a los veintitrés años, ve aparecer la sombra de la muerte. Hay una excelente traducción al castellano de Ana Antón-Pacheco, *Largo viaje hacia la noche*, Madrid, Cátedra, 1986.

ventor de la efímera categoría «teatro del absurdo»²³. Eran los años 70, y todavía era fácil distinguir lo absurdo de lo que no lo era, envolver lo absurdo de existencialismo y teñir el existencialismo de absurdo. Pronto *el absurdo* se asimiló a la cultura popular (¿acaso no había estado «siempre» ahí, precisamente ahí? En Rabelais, en Shakespeare, en Carroll...) y las manifestaciones más importantes en nuestros días las encontramos en ciertos «shows» televisivos. Nuestro autor ha expuesto sardónicamente su opinión sobre la facilidad con que los comentaristas encasillan su trabajo, aceptándola con cierto cinismo²⁴. En una importante discusión de la obra del dramaturgo, Christopher Bigsby reacciona contra el encasillamiento y hace una lectura antiabsurdista de obras como *The Zoo Story*²⁵.

Con todo, imaginar la estética de Albee situada en una suerte de ejes de coordenadas que serían, por una parte, el «componente O'Neill» y, por otra, el «componente Beckett» constituye un punto de partida para descifrar el lugar canónico del texto que nos ocupa, así como para leer los textos a partir de los sistemas estéticos que los subyacen: si bien estos autores no son los únicos «padres» del sistema dramático de Albee, sí que son sus antecedentes canónicos en el orden de la tradición literaria. Además, el parentesco contribuye a construir una lectura del texto acotando una suerte de *centro*, así como los «márgenes» de éste: trataremos en esta sección de describir, a modo de mapa, los modelos de significación literaria que lo recorren.

Eugene O'Neill es el primer «gigante» del teatro norteamericano. Para algunos críticos se trata también del último: ni

²³ Se trata de un libro seminal, y todavía está por hacer un trabajo que detalle el daño que dicho texto ha hecho al modo en que se ve y se escribe teatro desde los años 50. Véase Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Londres, Eyre & Spottiswoode, 1962.

²⁴ Véase, no obstante, su artículo *Which Theater Is the Absurd One?* [«¿Qué teatro es el absurdo?»], publicado en *New York Times Magazine*, el 25 de febrero de 1962, meses antes del estreno de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, una apropiación de la categoría «absurdo», con la que se le había asociado, para emplearla contra el *establishment* de Broadway.

²⁵ Véase Bigsby, 1985 (b) en la bibliografía.

Williams, ni Miller, ni Shepard, sus sucesores canónicos, alcanzarían su altura, versatilidad, intensidad, ni ejercerían una influencia tan poderosa. Es, en consecuencia, el único dramaturgo norteamericano con un lugar más o menos seguro en el canon de la historia teatral²⁶. En O'Neill llaman la atención tanto la monotonía de su voz dramática (se trata de un estilo verbal reconocible y fácilmente parodiable, a menudo parodiado) como la sorprendente variedad de su estética. En el mundo de «la obra bien hecha», O'Neill destaca por una serie de textos que, como los de Albee, están llenos de «imperfecciones» de gran creatividad. Desde obras tempranas expresionistas, como *The Hairy Ape* (*El mono velludo*), pasando por dramas rurales (*Desire Under the Elms* [*Deseo bajo los olmos*]), comedias burguesas psicológicas (*Strange Interlude* [*Extraño interludio*]), relecturas de los clásicos (*Mourning Becomes Electra* [*A Electra le sienta bien el luto*]) y trabajos cuasiabsurdistas (*Hughie*), entre otros, hasta esas tardías épicas de la amargura, monumentos a la recriminación como estética, que son, en distintos sentidos, *The Iceman Cometh* (*La llegada del hielo*²⁷) y *Largo viaje hacia la noche*, O'Neill fue, si no un innovador absoluto, sí un gran catalizador de estéticas y corrientes teatrales en boga en Europa y su trasplante a los Estados Unidos entre la segunda década del siglo y los años 40. Hay varios «O'Neill» como hay infinitos «Shakespeare» y hay más de un «Albee». El punto de referencia confeso para Albee, el O'Neill del que Albee se manifiesta deudor, es el hombre enfermo, insatisfecho con su vida, que escribió *The Iceman Cometh*. Como en *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, el centro explícito de esta obra de O'Neill (materializado en el referente del

²⁶ En lo que sigue vamos a utilizar el concepto de canon en un sentido nada polémico: se trata de un apriorismo con algunos aspectos inconvenientes, pero cuyo significado tiene gran importancia en la lectura de textos dramáticos. Por supuesto, la propuesta definitiva sobre el concepto clásico de canon (junto con algunos atisbos del debate que rodea al término en la postmodernidad) puede encontrarse en *El canon occidental*, de Harold Bloom, publicado en España por Anagrama en 1995.

²⁷ Para los títulos de O'Neill, y por no crear confusión, utilizo las traducciones de Ana Antón-Pacheco en su edición de *Largo viaje hacia la noche* en esta misma editorial.

título) es la relación entre las ilusiones privadas, íntimas de los individuos, mentiras que mediatizan nuestra existencia en el mundo, y la propia realidad, incontrolable, difícil, que, desde el punto de vista de ambos autores, apenas ofrece resquicio para la esperanza. *The Iceman Cometh* se desarrolla en un bar-pensión donde un grupo de fracasados y despojos humanos apuran su último trago... una y otra vez, *ad infinitum*. Cuando no pueden lograr mucho del mundo, siempre les quedan sus sueños del pasado: ideales e ideologías, anarquismo, comunismo y otras batallas perdidas, grandes amores y grandes decepciones. Un hábil vendedor que acaba de pasar por un momento de crisis llega con el fin de «salvarles de sus sueños», devolverles al mundo real y, por utilizar la retórica del propio O'Neill, hacer que todos los «mañanas» se transformen en «hoy». Pocas obras como ésta pueden reclamar con tanta justicia el título de «Gran Obra Teatral Americana», aunque sólo sea por lo representativo del tópico que presentan. Finalmente, se descubrirá que los sueños de los protagonistas deben respetarse porque se trata de modos de «estar en el mundo».

Como indicamos, Albee era consciente de esta relación temática con la obra de O'Neill, y en una entrevista la utilizaba, tanto para distanciarse del dramaturgo en cuanto al desarrollo como para señalar lo que consideraba su principal contribución a la representación de la misma sobre el escenario:

Creo que probablemente me hice dramaturgo sólo con el fin de refutar esa argumentación de O'Neill, expresada de manera más poderosa en *The Iceman Cometh*. Sí, creo que la gente tiene necesidad de engañarse y de engañar. Pero la distinción que yo introduzco es que la gente debe ser consciente de que se engañan a sí mismos.

La gente tiene «la necesidad» de engañarse. Las mentiras son el único modo de vida posible. Mentiras sobre las cosas en las que debemos creer, sobre lo que somos, nuestro papel en el mundo. Cualquier otra alternativa lleva a la parálisis emocional o ideológica. El salto que Albee dará en *¿Quién teme a Virginia Woolf?* respecto al tratamiento de O'Neill es cualitativo y se enraiza de manera profunda con la actitud de

nuestro dramaturgo hacia el lenguaje como código que no nos pertenece, pero sin el que no es posible la existencia social. Entre la realidad y el yo, siempre está el lenguaje, un lenguaje que no puede sino construir narrativas. Mentiras. En otras palabras, mientras que O'Neill hace un uso clásico de la palabra, donde «verdad y mentira» son términos absolutos, donde el significado de la palabra es fijo, sólidos como una losa funeraria, Albee cuestionará e invertirá los valores de ambos términos a través de una serie de estructuras de distanciamiento que convierten el lenguaje en objeto de la mirada, en espectáculo.

La relación con *Largo viaje hacia la noche* sería para nuestro autor más superficial; y sin embargo, ésta es la obra que más explícitamente parece imitar *¿Quién teme a Virginia Woolf?* En particular, al cotejar ambos textos, llegaremos a conclusiones interesantes para diferenciar «la obra bien hecha», un modelo en el que la obra de O'Neill encaja con cierta incomodidad, y la respuesta de Albee a esta fórmula convencional.

Recordemos que el texto póstumo de O'Neill, considerado por muchos críticos (para quienes no resulta difícil el etiquetado) como su «obra maestra», nos presenta, como hemos apuntado, a una familia («típica?») en la cual iremos descubriendo, a partir de una serie de enfrentamientos verbales a lo largo de menos de veinticuatro horas y en una sola habitación, cómo cada uno de sus miembros es causa de las frustraciones, amarguras y fracasos del resto. La catarsis es casi inexistente: como mucho, los personajes al final de la obra quedan frente a su amargura y pueden mirarla cara a cara, no se encuentran mejor equipados para hacerle frente y no parece que ya vayan a intentarlo. En esta obra, O'Neill instituye en el teatro americano una fórmula que contará con una fructífera tradición, importando y adaptando lo que podríamos llamar el «modelo Strindberg»: la frustración como espectáculo, la recriminación como estética, el ayer como causa irrecuperable de un presente repulsivo, intolerable. El teatro realista americano de los años 50 mira abismado al pasado, llora de rabia ante los fracasos insuperables.

El personaje dramático en estas obras se construye según los patrones de lo que podemos llamar «modelo de profun-

dididad» en la construcción de la identidad; es decir, el concepto de personaje operante se basa en la noción de que la «verdad» del ser humano está en su interior (no importa si denominamos a esa interioridad «alma», «conciencia» o «inconsciente») y no siempre se manifiesta, pero el proceso de la obra supone una experiencia que «lo sacará a la luz»²⁸. El modelo de profundidad fue el favorito de directores y profesores de interpretación dramática en el Broadway de los años 40 y 50, especialmente a partir de las enseñanzas de Stanislavsky canalizadas a través de Strasberg y el Actor's Studio. No es de extrañar, por tanto, el éxito de las obras que lo utilizaban. Es algo que une al Tennessee Williams de obras como *A Streetcar Named Desire* (*Un tranvía llamado deseo*) o *Suddenly, Last Summer* (*De repente, el último verano*) y al Miller de *After the Fall* (*Después de la caída*), *Death of a Salesman* (*La muerte de un viajante*) o incluso *All My Sons* (*Todos eran mis hijos*).

El teatro que sigue la tradición representada por la obra póstuma de O'Neill resulta estructuralmente una copia de la terapia psicoanalítica (un mecanismo que queda totalmente al descubierto en un texto como *De repente, el último verano*, que es una «auténtica» terapia psicoanalítica). El pasado y la culpa, las rencillas privadas que se hacen públicas, el amor y el odio reprimidos son elementos que vertebran la estructura dramática de todas estas piezas.

¿Quién teme a Virginia Woolf? tiene una lectura inmediata que la identifica precisamente con este tipo de obra: la mirada más superficial describirá una trama que gira en torno a un grupo de personajes con diversos problemas forzados a permanecer juntos, lo cual resulta en diálogos lacerantes y cierto tipo de catarsis (bastante limitada, como veremos); conflictos que permanecían ocultos salen a la luz y descubrimos cierta «verdad». Ésta era, por ejemplo, la lectura más común que realizaron los críticos de la obra. La escaramuza ha servi-

²⁸ Sobre el modelo de profundidad y su relación con el teatro de Broadway y el West End londinense en los años 50 y 60 puede consultarse el segundo capítulo de mi trabajo *¿Alguien se atreve a decir su nombre? Enunciación homosexual y la estructura del armario en el texto dramático*, Valencia, Departamento de Publicaciones de la Universitat de València, 1994.

do para algo y, si quizá los personajes no acaban mejor que empezaron, sí se ha producido un cambio en el modo en que tendrán que enfrentarse al mundo, y especialmente en el modo en que «el espectador» contempla la relación entre éstos y el mundo que habitan. Por supuesto, de nuevo Albee ha dado su vuelta de tuerca particular al modelo Strindberg-O'Neill. Sí, tenemos a un personaje, Martha, de cordura dudosa y palpable intoxicación etílica que recrimina a su marido, obsesivamente, como si su vida dependiera de ello, hasta el insulto, que saca a relucir una y otra vez el pasado y lo exhibe para escarnio del cónyuge como si se tratase, no ya de mera «ropa sucia», sino, en palabras de George, de «una parte más íntima de la anatomía», flácida, ensangrentada, insertible, patética. Pero se deben tener en cuenta dos aspectos que marcan la distancia de lo que llamamos *modelo de profundidad*.

En primer lugar, este exhibicionismo no sólo tiene lugar ante el espectador, poniendo en evidencia su «perverso voyeurismo», una de las claves del género que nos ocupa, sino que también se desarrolla ante los ojos de otra pareja, «los invitados», que, lejos de permanecer al margen, serán inevitablemente fagocitados por la ceremonia de la confusión que tiene lugar, proporcionando así una imagen especular del mecanismo de la representación dramática: podemos fingir ser meros espectadores a quienes no les gusta, como dice Nick, «involucrarse», pero de alguna manera la representación se convertirá en peligrosa si nos dejamos arrastrar por ella, George y Martha tienen algo de nosotros mismos y su exhibicionismo afectará nuestras relaciones con el mundo. Se trata, en este sentido, de un ejemplo de «teatro dentro del teatro».

En segundo lugar, si en los textos mencionados se aspiraba a descubrir la verdadera esencia de los protagonistas, el texto de Albee, en su conclusión, saca a la luz la mentira en que éstos viven. Recordemos de nuevo el mecanismo de obras de Williams: *Un tranvía llamado deseo*, *La gata sobre el tejado de cinc* o *De repente, el último verano*, se construyen en torno a un momento climático de revelación, no sólo (pero por supuesto también) para el espectador. La vida disipada de

Blanche DuBois en la primera, la (cuestionable) impotencia de Brick en la segunda, el canibalismo que acaba con el homosexual Sebastian Venable en la tercera, se revelan ante nosotros en la catarsis. La catarsis, si es que de catarsis se trata, insistimos, de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, por su parte, sólo descubre que el elemento que centraba las vidas de los protagonistas es en realidad una ficción. El exorcismo no conduce a una verdad última, el lugar que la verdad ocupaba en las obras anteriores queda reemplazado por una fantasía. Implícitamente, el modelo Albee se contrapone a la fe psicoanalítica de O'Neill, Miller o Williams: no hay una verdad superior a la que llegar, sino muchas mentiras para sobrevivir.

Ambos aspectos hacen el mundo de George y Martha teatralmente complejo socavando el modelo de profundidad, el teatro de enunciados solemnes y parlamentos sentenciosos que todavía encontraremos en Williams y O'Neill. Más que en las obras de estos autores, el mundo en que habitan George y Martha es un mundo de representaciones, de mentiras. Y ellos lo saben, a pesar de lo cual se aferran a estas fantasías como si sus vidas dependieran de ello. De este conocimiento, como señala el propio Albee, surge el elemento de autoafirmación. O, lo que es lo mismo, el movimiento de la obra presupone que toda verdad del ser humano es precaria y transitoria; no hay un «núcleo duro» esencial que pueda equipararse a su «autenticidad». Es un mundo en el que «hacer teatro» es condición de vida y es un mundo que postula que es difícil ser «meros» espectadores. La experiencia de «presenciar» *¿Quién teme a Virginia Woolf?* pone en juego nuestra relación con nuestras propias ilusiones de un modo que no sucedía en el teatro tradicional.

Hay una frontera rígida entre espectador y escenario que diversos autores han tratado de subvertir a lo largo del siglo xx. Una frontera creada a través de convenciones culturales y económicas que van desde códigos de «buena conducta» hasta lo meramente económico: quién paga (i.e. el espectador), y por tanto, quién tiene derecho a la pasividad, y quién cobra (i.e. el actor), y, por tanto, quién ha de trabajar. Artaud y Brecht intentan, a través de textos para la representación o escritos teóricos, modificar esa relación. En diversos niveles,

su influencia ha cambiado lo que significa ir al teatro. Pero Broadway, en los años 60 como ahora, era un bastión de la tradición decimonónica. La importancia canónica de un dramaturgo como Albee reside especialmente en haber introducido mecanismos que cuestionan esta situación. La relación segura, regulada, entre el patio de butacas y el escenario, postulada en las obras mencionadas, recibe un golpe que la desestabiliza. En palabras de Anne Paolucci, una de las primeras y más influyentes lectoras de Albee, nuestro autor «nos atrae hacia la obra y poco a poco desmonta el andamiaje que nos separa de la experiencia, convirtiéndonos en parte del drama»²⁹. El tratamiento que Albee hace de la situación básica del modelo O'Neill conduce a una «apertura» del texto clásico, a poner en evidencia la debilidad de los presupuestos que lo sustentan, a cuestionar el carácter absoluto de los mismos.

Por supuesto, al intentar proyectar sobre el texto una lectura meramente clásica, en la que la motivación de los personajes ha de ser plausible y el ingenio de los intercambios es lo que prima, como hicieron y siguen haciendo los críticos de la obra, el sistema resulta insatisfactorio: los personajes de Nick y Honey se nos antojan poco desarrollados, y el truco de presentar un niño fantasma, una catarsis pobre y una solución insatisfactoria. Pero de nuevo lo que no funciona aquí es la mirada crítica que así trata de limitar el texto: se aplicó a la obra una lectura que se cuestionaba en diversas estrategias internas; la obra no pone elementos como la veracidad psicológica o la plausibilidad del desenlace en el centro de sus preocupaciones y el autor no basa su texto en el «golpe de efecto» final. Cómo se llega ahí es lo importante.

Como vemos, el modelo realista en Albee se ve sometido a una serie de presiones que lo subvierten. Hubo una tendencia importante en la crítica para remitir las inestabilidades creadas a la estética de Samuel Beckett; de nuevo se trata de una influencia que el dramaturgo confirmará no sólo a partir de declaraciones, sino en trabajos como *Box*, *Listening* o

²⁹ En *From Tension to Tonic: The Plays of Edward Albee*, véase Bibliografía.

Waiting for Godot. Beckett es el único dramaturgo que Albee admira sin reservas. Pero ¿qué elementos de la estética de Beckett se integran en la obra que nos ocupa? Hay que decir que la relación entre ambos dramaturgos a partir de este texto no se nos antoja inmediata o necesaria. Sin embargo, ello se debe a que la propia noción de «absurdo» se interpone entre Beckett y su obra; es decir, desde el momento en que encasillamos al dramaturgo irlandés como el carismático «inventor» de una corriente, tendemos a concentrar nuestra atención en los elementos que lo hacen «absurdo», y así, al buscar en Roma a Roma, en Roma a Roma no hallamos. Lo que Beckett (con Ionesco y otros) introduce en la literatura canónica no es meramente un sentido del absurdo (que, huelga decir, está ya en Villon, en Shakespeare, en Büchner y en Dostoievski, por poner sólo algunos ejemplos), sino una nueva experiencia de la obra dramática que la saca del rígido encasillamiento a que la había conducido el «credo» del Realismo.

El Realismo, recordémoslo, no tiene nada que ver con la representación bruta de la realidad, sino con una representación «clásica», i.e. clausurada, y por tanto, parcial e interesada de cierta «lectura» de la realidad. La realidad representada es representación, no realidad. Representación de una representación, en realidad. Beckett prescinde, casi de manera sistemática, de los lastres de la obra realista y crea un teatro en el que el mecanismo de representación se hace concreto y los elementos que «automatizaban» el ilusionismo en la mirada del espectador desaparecen: la construcción de una trama rígida, teleológica, la economía narrativa, la plausibilidad y la psicología de los personajes, elementos que se habían convertido en requisitos esenciales del teatro canónico de calidad pierden su centralidad estética. En cierto sentido, las obras tempranas de Beckett parecen meros contraejemplos de «cómo no hacer teatro a la manera clásica»; hay una decidida intención por romper cada una de las reglas del juego del teatro burgués. A partir de *Esperando a Godot* empezará a hacerse difícil para el crítico serio (lo cual excluye, y entiéndase que sólo nos proponemos establecer una diferencia entre dos tipos de comentario, al crítico medio de la prensa,

que informa sobre un espectáculo o un acontecimiento y no sobre un texto literario) defender una obra por estos motivos y pronto se llegará al extremo, tan cerril, arrogante y destructivo como el anterior, de que una obra clásica, una obra «de tema» o una obra en la que las motivaciones se encuentran astutamente construidas y coherentemente insertadas en el todo, ya no *puede* considerarse como canónicamente ejemplar, sino como una mera pirueta, todo técnica, nada arte. La evolución del teatro de Beckett marca la evolución del teatro postmoderno en el terreno de la «alta cultura». En realidad, lo que Beckett hace es recuperar en el canon dramático del siglo xx el valor del teatro abierto.

«Recuperar» es un término operativo en este contexto: la visión de la representación teatral como obra abierta era hasta el siglo xviii aproximadamente condición del espectáculo teatral; el teatro medieval, el teatro isabelino, por mencionar dos tradiciones, proponen textos y escenificaciones típicamente «abiertas», el clasicismo introducirá toda una serie de restricciones y les adjudicará un valor esencial. A partir de entonces, la obra sería necesitará de un «tema», y progresivamente los personajes de la obra sería tenían que construirse según intrincados patrones filosóficos o, por lo menos, psicológicos. Todo lo contrario era «melodrama» o puro pasatiempo. La importancia de Beckett consiste en catalizar un cambio en la forma de percibir el teatro. Que una trama «no lleve a ningún sitio», que la psicología de los personajes no sea realista, dejarán de ser «defectos» para convertirse en objetos de interés y de estudio. El teatro de Beckett se presenta como teatro puro precisamente porque la representación confiesa el cariz de representación. Es difícil revivir el sentimiento de libertad que el teatro de Beckett representó en su tiempo, tan difícil como resucitar sin esfuerzo arqueológico algunos de sus textos: se nota recientemente, al menos en el contexto anglosajón, la tendencia a convertir *Esperando a Godot* en andamiaje de «grandes interpretaciones», subapartado de comedia. El teatro de Beckett ignora escandalosamente el viejo concepto de clímax con revelación, por no hablar, *Godot* nos libre, de *catarsis*, ignora también la centralidad del «tema», la construcción de identidades a partir de un histo-

rial, de un pasado, el realismo del espacio, la coherencia de los comportamientos. Tratar de seducir al espectador con el humor de Beckett es, en cierto modo, intentar «cerrar» (y por tanto, «domesticar») sus textos.

Pero hay otro aspecto, a menudo olvidado en las discusiones de cariz existencialista del «absurdo» en el que Beckett afirma su valor canónico. Beckett devuelve el cuerpo al escenario, el cuerpo en su versión anticlásica, un cuerpo como el que parecen reclamar autores que nunca alcanzaron un estatus canónico, como Antonin Artaud y don Ramón del Valle-Inclán. El cuerpo clásico no defeca, no vomita, el decoro en ciertos modelos clásicos rechaza incluso la presencia de sangre en escena, ya desde Aristóteles se cuestiona la aparición de cadáveres. El cuerpo clásico es un receptáculo del alma, su verdad es la encarnación de la idea. Hay que insistir en que, por supuesto, muchas han sido las estéticas teatrales que se han opuesto radicalmente a esta idea: no sólo Shakespeare (pensemos, por ejemplo, en *Titus Andronicus*), sino sus coetáneos (el John Webster de *La Duquesa de Amalfi*, el John Ford de *Un corazón roto*), presentan el cuerpo como amasijo de vísceras que sólo será alimento para gusanos; en pleno siglo xix, un autor «anómalo» como Büchner haría algo similar. Y no son los únicos. Samuel Beckett recontextualiza el cuerpo anticlásico en el siglo xx, cuando casi íbamos a olvidar que existía: para autores como Coward, el cuerpo era un figurín para el «smoking»; para Eliott o Pirandello, figurines para la especulación metafísica. Y no sólo lo saca a colación, sino que lo materializa sobre el escenario, con todas sus inadecuaciones y limitaciones. Los cuerpos de Beckett, fatigados, atrapados, fragmentados, lisiados, flatulentos, atenazados, babeantes, sangrantes, desaliñados, moribundos, constituyen una respuesta a esta visión ideológica de un cuerpo espiritualizado, esencializado. Se trata de reintroducir las cualidades «mundanas» que Artaud echaba de menos en el teatro. Y esto sólo puede realizarse a partir de la presencia de la violencia, una violencia física, carnal, basada en el cuerpo y no en la mera tortura del alma.

Sin llegar a estas declaraciones explícitas de la condición humana, Albee, siguiendo también en esta línea a Tennessee

Williams, hace uso prominente de imaginería en torno al cuerpo ya en obras como *La historia del zoo* y *El sueño americano*. En la segunda, el cuerpo se construye lingüísticamente como vísceras y sangre. Este aspecto es el que resalta la importancia de la influencia de Beckett en una obra como *¿Quién teme a Virginia Woolf?* El teatro comercial de Broadway era, como hemos apuntado, un paradigma de los prejuicios decimonónicos: el decoro impedía la mención de ciertas partes del cuerpo que nos recordaban, inevitablemente, no sólo que «polvo somos», sino que aquellas figuras en escena podían ser la parte más física de nosotros mismos. Un momento paradigmático en este sentido lo tenemos cuando, al descubrir que Honey ha estado provocándose abortos, George la interroga violentamente:

¡Hey! ¿Y cómo lo haces? ¿Eh? ¿Cómo llevas a cabo en secreto tus pequeños... asesinatos para que el sementaloide no se entere? ¿Pastillas? ¿Pastillas? ¿Tienes un almacén secreto de pastillas? ¿Cómo entonces? ¿Compota de ciruela? ¿Fuerza de voluntad?

El aborto se representa aquí como excreción: la compota de ciruelas es un laxante, y al sugerir su uso para deshacerse de los embriones, George está equiparando escatológicamente ambos actos en una metáfora grotesca. En el mismo sentido funcionan las referencias de Martha a la anatomía de Nick o las grotescas deformaciones del cuerpo de Martha que George propone. Si a ello añadimos la franqueza sexual de algunos pasajes (durante la segunda parte del acto segundo) y la importancia que se da a su soporte físico (el sexo entre Nick y Martha no se equipara al adulterio, sino que es mero frotamiento de cuerpos), empezaremos a entender por qué una obra así cayó como un obús en la pacífica comunidad teatral neoyorquina. El problema es que lo que en realidad servía para construir teatralmente una nueva noción del individuo se leyó como mera voluntad de escándalo.

O quizá no; quizá había algo realmente revolucionario en presentar esa visión del cuerpo. No fue Edward Albee el primer autor que introdujo el retrete en el teatro americano, no

que el primero que utilizó la blasfemia, el insulto sexual, las imágenes de castración, el adulterio crudo, el vómito. Pero sí fue el primero en materializarlo sobre los escenarios de Broadway. En 1962, Tennessee Williams ya había introducido homosexualidad (de manera soterrada), ninfomanía, violaciones, drogas y canibalismo en sus textos. Pero no siempre en escena. La violación de Blanche DuBois sería la excepción, pero había una lectura de este momento dramático que sugería que se trataba de un castigo a su promiscuidad: «quien a hierro mata, a hierro muere». Dejando de lado la auténtica intención de Williams, era fácil leer el final como moralizador.

Albee no toma de Beckett estos rasgos, sino la concepción del ser humano que hace a los personajes portadores de estos rasgos. Broadway, colonizado por los musicales de Rodgers & Hammerstein y comedias de Philip Barry, tenía motivos para escandalizarse.

También de Beckett hereda Albee cierta flexibilidad lingüística que ni Tennessee Williams ni Eugene O'Neill habían logrado alcanzar. De nuevo, es Beckett quien rompe el «clasicismo» del lenguaje, privilegiando la lógica interna del mismo frente a la lógica de los referentes, es decir, frente a la lógica del mundo. En Beckett, el lenguaje construye su propio mundo, con unas reglas que no siempre coinciden con nuestra experiencia del mismo. Williams y O'Neill, que a veces trabajan en concepciones del sujeto similares a las que aquí desarrollamos, nunca se despojan del retoricismo excesivo tradicional del lenguaje clásico; la sintaxis es «clara» en el sentido de reproducir las condiciones del mundo; incluso en los casos en que aparece retorcida hasta el límite, cada frase significa algo bien codificado; rara vez abandonan la corrección sintáctica a no ser que se trate de imitar el habla regional. En un momento de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, Martha nos ofrece, sin aparente motivación, una parodia inconfundible de O'Neill: lo que resulta hilarante es el abismo entre el pensamiento expresado y la chabacanería de la expresión. El uso del lenguaje en esta obra carece de la solemnidad de los portavoces de Williams y O'Neill. El lenguaje tiene un elemento exhibicionista que actúa no sólo entre el texto y el espec-

tador, sino, lo que es más importante, «dentro del propio texto». George y Martha gozan con los juegos de palabras, retruécanos y dobles sentidos, y hay una voluntad de ofrecer este tipo de lenguaje. En las conversaciones de los protagonistas, el doble sentido deja de ser la excepción en la comunicación para convertirse en la regla.

Es más, Albee no duda en ofrecer frases inacabadas, agramaticales, carentes de un sentido claro, perfectamente integradas en la atmósfera confusa a que ha dado lugar el alcohol. El insulto y uso de los tacos era lo suficientemente inusual como para que en 1962 la mirada del espectador quedase anclada en el soporte lingüístico del texto. Las reacciones que la obra produjo son una demostración de que la palabra importa. Continuamente, el lenguaje llama la atención sobre sí mismo; la univocidad del lenguaje se cuestiona cuando éste se hace concreto, lo que, de nuevo, ocupará un lugar central en las intenciones del dramaturgo.

El principio que subyace en el énfasis lingüístico de Albee es algo que la crítica ha señalado repetidamente en torno a un modelo lingüístico que se asocia con la literatura barroca: cuanto más se enfatiza el carácter concreto del lenguaje, más nos alejamos del mundo, menos creemos en él, más fácil nos es aceptar el sinsentido del mismo. Las consecuencias de este «olvidarse del mundo» se mostrarán con toda su fuerza cuando más adelante pasemos a discutir el desarrollo del tema de las relaciones entre realidad y fantasía. El lenguaje pierde la relación unívoca con el mundo y el individuo no puede contar con la palabra como fuente de razón.

El tercer elemento que la estética de Albee incorpora del teatro del absurdo tiene que ver con la organización del material dramático. Ya nos hemos referido a esto al hablar de la relación entre nuestro dramaturgo y el mundo de la «obra bien hecha». En términos clásicos, *¿Quién teme a Virginia Woolf?* es una obra «mal construida». Y así debe ser. También lo son, añadimos, obras como *Esperando a Godot*, *Endgame* o *Días felices*. El clásico integrista Samuel Johnson las habría odiado. Cada minuto, cada frase parecen pensadas para molestar a la ortodoxia académica. La «trama» en estos casos apenas avanza, el clímax apenas sorprende o produce la ne-

cesaria impresión de clausura. Entre las críticas más insistentes que se han hecho al texto que nos ocupa, no pocas mencionan el problema del final, en especial su debilidad. Era la principal objeción del todopoderoso crítico Howard Taubman en una reseña con aspectos positivos. Algunos críticos académicos, sin embargo, han defendido el valor de la imagen del asesinato de un niño inexistente como una metáfora poderosa que cierra la obra. Esto resulta especialmente cierto en las lecturas «religiosas» de la obra, según las cuales el texto propone la necesidad de matar los dioses y los absolutos para vivir en el mundo como seres humanos. No es así. Hay que estar con los antagonistas de Albee y proclamar a los cuatro vientos que como clausura clásica, el tema del niño inexistente es un desastre: no consigue focalizar los conflictos ni la energía que hemos presenciado. «Pero ése es precisamente su valor.» Es posible que Albee pensase que su clímax cerraba los problemas de la obra. Pero Albee, creemos, no inserta esta mirada clásica en su texto, con lo cual el final de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* se beneficia de la pura inadecuación de la solución dramática. El final, de nuevo, abre el texto y lo deja oportunamente inacabado.

4. EQUILIBRIOS DELICADOS: LA INESTABILIDAD COMO ESTÉTICA EN «¿QUIÉN TEME A VIRGINIA WOOLF?»

El resultado de este cabalgar entre el modelo de profundidad, procedente de Ibsen y O'Neill, y el modelo beckettiano que, a falta de mejor término, llamaremos «de superficies» (por centrarse en el lenguaje y no en los objetos), será, como venimos apuntando, una especial dificultad en la fijación de una lectura de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* He aquí algunos ejemplos que pueden encontrarse en diversos trabajos críticos. La simplificación es necesaria, y sin duda todos ellos parecerían más sólidos con un desarrollo más riguroso.

Hemos mencionado ya una lectura religiosa que también ha surgido en torno a *La historia del zoo*: los seres humanos han de matar los dioses para relacionarse entre sí sin intermediarios, la religión es, efectivamente, un «opio»; el hijo inexis-

tente sería una imagen de Cristo, que en el contexto de la obra «siempre» habría sido una ficción, George y Martha son imágenes de la condición humana, que necesita de esas fantasías religiosas, pero que ha de aprender a vivir sin ellas; *¿Quién teme a Virginia Woolf?* reconoce la centralidad de la religión, negándole toda naturaleza esencial. No hay que insistir en que muchos aspectos de la obra que han fascinado a los espectadores quedan en segundo plano en esta lectura: el personaje de Martha resulta poco específico, el énfasis en el lenguaje se antoja innecesario. Al tratar de leerla exclusivamente a través de esta óptica, la obra se nos antoja un ejemplo de «mucho ruido y pocas nueces», y nos preguntamos por qué, si de eso se trataba, el dramaturgo tuvo que hacerlo como lo hizo.

Además, los críticos, con la complicidad de Albee, han señalado la posibilidad de una lectura *histórico-política*, según la cual George y Martha, cuyos nombres coinciden con los del primer presidente americano y su consorte, representarían el destino de los principios de la Revolución Americana de 1776. Nick y Honey representan, en cierto modo, «la nueva América». Es cierto que los parlamentos de George apuntan constantemente al curso de la historia, y es cierto que la relación entre los campos de especialización de los hombres, historia y biología, no pueden sino tener resonancias simbólicas. De nuevo, como lectura del texto, resulta insuficiente: los personajes de las esposas quedan como mero contrapunto a la problemática histórica y quedan reducidas a clichés misóginos.

En tercer lugar, habría una lectura *filosófica* sobre la realidad y la fantasía como aspectos constituyentes de la experiencia humana y el lenguaje como única materia prima para la construcción de ambas: la introducción de ilusiones enriquece la vida humana, pero éstas nunca deben tomarse como absolutos. A éstas hay que añadir la que hemos apuntado en la sección anterior: una lectura *realista-psicológica* siguiendo el modelo de O'Neill, que puede resumirse brevemente diciendo que George y Martha están, simple y llanamente, locos (el «estatus» de esa locura requiere discusión detallada, pero aquí nos limitaremos a sugerir que quizá para

Albee, la locura es un *modo de vida* no menos despreciable que otros).

Todas y cada una de ellas resultan equivocadas, o al menos insatisfactorias. El motivo radica en las distorsiones del modelo clásico que mencionábamos más arriba, que acaban saboteando toda posibilidad de lectura unívoca. Y añadimos que por «modelo clásico» entendemos una estética, y no la ideología política conservadora del texto en cuestión. Una obra como *Waiting for Lefty* de Clifford Odets, por ejemplo, se propone explícitamente hablar de la necesidad de la huelga para solucionar la opresión del proletariado. Ello se lleva a cabo mediante la utilización de la estética «clausurada» del teatro burgués (personajes, trama, mensaje, etc.). La trama pone en escena, a partir de símbolos y personajes, esa necesidad, de la misma manera que una *Morality* se proponía ilustrar un pasaje de la *Biblia* o que el *Everyman* es una imagen de la singladura del Hombre por el mundo y los peligros que acechan a su parte inmortal. No siempre el referente del texto será una idea o un programa político. *Largo viaje hacia la noche*, de O'Neill, por ejemplo, tiene un contenido autobiográfico que, en 1912, pone en escena las tensiones concretas entre los miembros de una familia muy cercana a la del propio dramaturgo. Lo importante es que se trata de obras «centripetas»; todos sus elementos refuerzan un mismo significado que se encuentra en una suerte de *centro*, a veces la insistencia es excesiva. Sería demencial añadir que *hay una sola lectura posible* en los textos así contruidos, por mucho que ésa sea la intención del autor. El acto de escribir no puede ejercer control sobre la mirada del espectador (o sí puede, limitadamente, a través de la crítica, pero eso es otro problema) y las lecturas, de nuevo, pueden variar de un individuo a otro. Pero autores como O'Neill, Coward o Ibsen se esfuerzan, de distintos modos, por producir obras coherentes y utilizar estrategias que refuerzan ciertos significados. Albee no favorece esta mirada. Las múltiples lecturas clásicas posibles de la obra aparecen y desaparecen, como vemos, y ninguna da cuenta de la totalidad del texto.

La actitud de nuestro autor hacia esta pluralidad de lecturas de su obra no es fácil de describir: a veces las califica de

trivialidades, otras las acepta, casi con cinismo, como apoyos para la lectura, *a posteriori*, pero nunca identificándolas con el texto, sin confesar nunca si existe alguna de ellas que el autor tuviera en mente al escribir el texto. Albee, en un acto que es a un tiempo humilde y arrogante, renuncia a ser el garante del significado de su obra, renuncia a la última palabra en la lectura, sabedor de que, de no hacerlo así, su opinión adquiriría un singular estatus crítico que fijaría el sentido de su obra de manera casi autoritaria.

En Albee hay una resistencia casi heroica a la interpretación. La interpretación autoral se convierte en un obstáculo entre el texto y su recepción, ya que «pre-dice» lo que la obra «quiere decir». Estar «expuesto» a la obra significa «leerla» por primera vez. Albee no puede evitar lecturas críticas, pero no las favorecerá con su posición. Ante todo, el texto debe mantener sus ambigüedades como parte de un modelo significativo dialógico. Una resistencia que le ha llevado, por ejemplo, a la no clarificación de puntos confusos o «incomprensibles» de una obra como *La minúscula Alicia*, obra que, mejor que *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, pero de manera similar, nos servirá de ilustración a este problema.

La historia de este texto es paradigmática. Hemos mencionado que fue en su estreno un gran fracaso. La crítica señaló especialmente que se trataba de un texto oscuro que nadie conseguía interpretar. En diversas ocasiones, se pidió tal explicación a Albee. La versión de Albee, tal como se encuentra en una entrevista de gran interés con William Flannagan en 1966, dos años después del estreno, es la clave de su actitud hacia el problema de la lectura de su trabajo:

Sigo recordando que al público del preestreno, antes de que los críticos de *La minúscula Alicia* fueran a ver la obra, no le costó trabajo alguno entender sobre qué iba la obra; eso no sucedió hasta que los críticos les informaron de que era demasiado difícil. También creo que habría estado más clara si no hubiera tenido que hacer algunos cortes en el tercer acto³⁰.

³⁰ Véase *Conversations with Edward Albee*, pág. 56.

No obstante, los editores de la versión publicada (sin los cortes mencionados) insistieron en un prefacio. Albee accedió en un primer momento, pero finalmente se mantuvo en sus trece: «He decidido que no escribiré esa explicación que me pide, porque —tras una nueva lectura— me parece que comparto el punto de vista de muchos espectadores: que la obra está muy clara»³¹. La misma cantilena se encuentra en varias entrevistas, referida a ésta u otra obra. Incluso un crítico como Bigsby, para quien Albee es uno de los dramaturgos centrales en el canon americano, la postura de nuestro autor es muestra de testarudez: «La obra fue foco de considerables batallas críticas, y, en último término, de pedantería académica, mientras que la palmaria creencia de Albee en el carácter evidente de su texto resultaba poco convincente»³². Más adelante, este crítico añade:

Está claro que ni el director de la obra ni John Gielgud, que, sorprendentemente, dada su edad, interpretaba el papel del protagonista Julian estaban satisfechos con el tercer acto. [...] No debe sorprendernos que su confusión acabase por transmitirse al público, especialmente a quienes esperaban una repetición del poder y la pirotecnia verbal de su primer éxito en Broadway³³.

Y sin embargo, esto no hace sino ilustrar la relación que Albee pide entre espectador y público en sus textos. En pocas palabras, Albee supone que ciertos significados nunca quedarán definitivamente fijados. Cuando el dramaturgo insiste en que su texto «está claro», lo hace teniendo en cuenta esta idea. Cuando Bigsby y otros críticos lo consideran un texto oscuro o ambiguo se refieren también precisamente a esto. Pero parecen olvidar que es un efecto buscado.

De la misma manera, al preguntársele, en diversas entrevistas, cuál es el tema de su próxima obra, nuestro autor siempre lleva las evasivas hasta el extremo de la agresividad. Para

³¹ De la nota del autor a la edición de *Tiny Alice* publicada por Penguin en 1971.

³² Pág. 280.

³³ *Ibid.*, pág. 287.

Albee, la lectura no puede ni debe sustituirse con una explicación; debe haber siempre elementos en ésta que sean irremplazables. El autor resume su actitud en una frase que se lee como una letanía: «Si la obra puede describirse en una sola frase, eso es lo que debería durar.»

En franca contradicción con lo anterior, en algunas ocasiones el dramaturgo no hará esfuerzos por rechazar las lecturas de otros. Una anécdota narrada por el dramaturgo ilustra perfectamente este motivo:

Dos meses después del estreno de *La historia del zoo* recibí un artículo de una monja de Brooklyn. Una chica muy simpática y un artículo muy interesante. Analizaba la estructura de simbolismo cristiano en la obra: Peter era San Pedro, y de hecho negaba a Jerrys que era Jesucristo, tres veces, y todo eso. Que había gran cantidad de fantástico simbolismo cristiano en la obra. Me crié en el seno de la Iglesia Episcopaliana, que abandoné, en mi cabeza por lo menos, cuando cumplí los seis años. Y no me extrañaría que el simbolismo cristiano se hubiera colado en la obra. Pero cuando leí el artículo me sentí tan inteligente. Y lo que hice, quizá conscientemente, fue, cada vez que la gente me hacía preguntas sobre el texto, fingía que el simbolismo era intencional. Me hacía sentirme bien y me daba buena fama³⁴.

El interés de la anécdota justifica, creemos, su longitud. Lo que Albee cuestiona aquí, no sin cierta ironía, es el papel del autor como autoridad en la interpretación. El autor escribe, el espectador lee. Los temas que este debate sacan a la luz contribuyen a encuadrar a Edward Albee en las coordenadas del texto postmoderno. Pero antes de meternos en este tema, es necesario explicitar sus limitaciones. La etiqueta *postmodernismo* debe manejarse con infinita cautela. Siempre. Ha sido utilizada en tan diversos contextos, para tan diversas cosas y de modos tan diferentes que ya carece de especificidad y su valor se encuentra muy maltrecho. Postmodernismo es, por una parte, simplemente, «contemporaneidad»; por otra, una serie de estrategias estéticas que, según la crítica, reflejan la

³⁴ Véase *Conversations with Edward Albee*, pág. 114.

condición de dicha contemporaneidad. No existe un acuerdo en cuanto a cuáles son. Albee no es un dramaturgo postmoderno en el sentido de Robert Wilson, por ejemplo, Samuel Beckett, ni siquiera Tom Stoppard. Nuestro dramaturgo no rompe por completo el sentimiento de continuidad espacio-temporal en la mayoría de sus obras. Al menos no en la obra que nos ocupa. Y, sin embargo, sí produce un cuestionamiento de la realidad que la sustenta. Ni siquiera las obras en las que utiliza estrategias más claramente postmodernas (*La minúscula Alice*, *Tres mujeres altas*) resultan satisfactorias desde este punto de vista (quizá con la excepción de experimentos como *Caja y Citas del camarada Mao*), ya que el peso del realismo clásico se convierte en el principal impulso de lectura de sus textos. Lo que sí hará a Albee un dramaturgo postmoderno será la introducción de estrategias anticlásicas, como hemos apuntado, dentro de ese entramado realista.

El postmodernismo en *¿Quién teme a Virginia Woolf?* se manifiesta en el énfasis en el concepto de realidad como representación, que subvierte constantemente el clasicismo del lenguaje. Esta tendencia se encuentra en tres estrategias «destabilizadoras» que el dramaturgo emplea en el texto: una en el plano de la trama (representación dentro de la representación), la segunda en el plano de la referencia externa (intertextualidad, que apunta a la inestabilidad del texto como un todo independiente), la tercera en el plano de la forma (inestabilidades en el significante).

En lo que respecta a la primera estrategia, se trata de un efecto recurrente en el texto: a lo largo de la representación, George y Martha conciben sus discusiones como un espectáculo para sus invitados; esto se hace explícito sobre todo en la felicitación de Martha cuando su marido contesta con una sofisticada réplica a las insinuaciones de que no es el padre de su hijo. Martha es en ocasiones agresiva, en ocasiones voluble, sus balbuceos infantiles pueden convertirse en cuestión de minutos en un infierno desbocado. Por su parte, durante el último acto, George habla como un maestro de ceremonias; el parlamento de Martha que concluirá con la revelación de la muerte del hijo se plantea como un recitado, como algo

que se pone en escena. Los cambios de nivel entre representación exhibicionista y sentimientos sinceros se suceden rápidamente; en ocasiones resulta difícil distinguir entre ellos. Pero lo importante es que no se hallan «razonados» psicológicamente: no parece haber una motivación subyacente a ambos tipos de expresión que los articule y adjudique a lo que podemos llamar «representación» un papel subordinado a los progresivamente menos frecuentes momentos en la obra que pueden tildarse de sinceros. El espectador «aprende» a no dejarse engañar: después de las primeras escaramuzas, después de creer en diversas ocasiones que los «verdaderos» sentimientos de los protagonistas se ponen en juego, sólo para comprobar que, una vez más, sólo se trataba de representación, después de tanto desengaño, el espectador aprende la fórmula. Sus intercambios «siempre» son representación.

Como hemos señalado, uno de los rasgos que distingue a Albee es el papel que otorga a la relación cambiante texto-espectador. Mientras que un autor como O'Neill habría tratado este problema monológicamente (por ejemplo, presentando un personaje que explicitase, quizá en tono de solemne fatiga, lo que sucede: «Amigo mío, en este mundo no hay grandes verdades, las grandes verdades murieron en las grandes guerras, sólo mentiras sobre mentiras», algo así), en *¿Quién teme a Virginia Woolf?* se hace al espectador llegar a tal conclusión. Desarrollaremos las implicaciones de esta opción al estudiar el tratamiento del tema del juego en la obra.

La segunda de las estrategias que sitúan el teatro de Albee en una tesitura postmoderna es la intertextual riqueza. Las alusiones a otros textos culturales se imbrican en el mundo de George y Martha para hacerlo más complejo. Algunas resultan explícitas; en otros casos, el espectador necesita conocimientos específicos; un tercer grupo de referencias externas, por otra parte, lo constituyen chistes privados de Albee. Entre las primeras podemos citar la referencia a Bette Davis en el primer acto, las referencias a George y Martha Washington en los nombres de los protagonistas, la cita al estilo de Eugene O'Neill en la conversación entre Martha y Nick al

principio del tercer acto; poco antes, Martha hace una referencia a *The Poker Night*, primer título de lo que sería *Un tran-tran llamado deseo*, de Tennessee Williams, mientras que en ese mismo acto, George cita literalmente a un personaje de la obra con su «Flores para los muertos». El propio título es una elaboración de una tonadilla («¿Quién teme al lobo feroz?») que aparece en *Los tres cerditos*, un cortometraje Disney de los años 30. En algunos casos, la referencia es más oscura: el nombre de Nick es, según el autor, una referencia a Nikita Krushev que trata de enfatizar el carácter totalitario de las ideas del primero; «No soy el recadero de nadie», una canción que George y Martha entonan a coro al principio del tercer acto, puede ser una referencia a «Nobody's Baby», una canción que Judy Garland hizo popular en los 40. Por último, entre las del tercer tipo, sólo podemos contar con las palabras del autor para encontrar la clave, pero, por ejemplo, Albee ha señalado que el nombre del supuesto repartidor de telegramas que trae noticias de la muerte del hijo, Crazy Billy, es una referencia a su amigo íntimo el compositor William Flannagan.

Por supuesto, nada de esto es gratuito. La intertextualidad es una de las claves del impulso post-moderno en el arte, porque contribuye a difuminar el carácter absoluto del discurso, presentándolo como resultado de otros discursos. Si bien la literatura siempre se ha hecho de literatura, la época del realismo, especialmente en un periodo que alcanzaría su momento más intenso en torno a las décadas centrales del siglo XIX, considera el principal cometido del trabajo textual la reproducción de un referente concreto, absoluto y, por supuesto, existente en un ámbito que se consideraba indiscutiblemente «real». El uso continuo de citas enfatiza lo contrario: los materiales que construyen cualquier texto son lingüísticos. La intertextualidad pone énfasis en el orden del discurso en lugar del orden de lo concreto; es más, enfatiza el carácter lingüístico (i.e. «discursivo») de la realidad, supeditando ésta al lenguaje. En otras palabras, el lenguaje no refleja realidad, la produce.

Se trata aquí de mostrar una realidad que está hecha de fragmentos de lenguaje, o, en otras palabras, de fragmentos

de ficción. Por supuesto, en el texto que nos ocupa las estrategias intertextuales no se aplican de manera radical: lo intertextual queda subsumido en un marco realista. Pero esta limitación no niega cierta cualidad discursiva en el mundo que habitan George y Martha, cualidad que, además concuerda (casi podríamos decir que «rima») con uno de los temas centrales de la obra: las difíciles relaciones entre «realidad» y «representación». De nuevo se trata de establecer un eco formal en un motivo temático; el material de la obra muestra su naturaleza discursiva, mientras que en la trama la ilusión y la narración son motivos centrales.

Por último, el propio lenguaje muestra en todo momento inestabilidades. Las palabras se hacen concretas, al tiempo que su significado se hace incierto. A veces porque hay dos significados posibles, otras porque se activan de maneras privadas. Se trata de algo que hemos apuntado en la sección anterior al hablar de paralelismos con el uso del lenguaje que propone Samuel Beckett en sus obras mayores. Observamos aquí de nuevo un efecto de rima con otros niveles de la obra. Pero los juegos de palabras no son la única manifestación de inestabilidad lingüística. En esta obra de Albee, el lenguaje tiende a perder su lógica y su coherencia, y a menudo encontramos, en contraste con la precisión que rige los momentos más lúcidos de los personajes, frases rotas, inacabadas, gritos e interrupciones. En obras posteriores, el dramaturgo continuará socavando las características definitorias del lenguaje «clásico», acentuando aspectos «musicales» frente a la férrea lógica de los significados y los referentes. De nuevo, el orden del discurso gana terreno al orden de la realidad. El lenguaje se hace concreto, pero esto es el resultado de un soltar amarras con el mundo.

Las estrategias comentadas producen un texto abierto y resultan relevantes al estudiarlas en el contexto del entramado temático de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* Las mismas incertidumbres que producen ambigüedades en la lectura funcionarán en un nivel temático para corroborar la idea que desde el título se propone como central al discurso de la obra: los límites borrosos entre la realidad y la ficción en nuestras vidas.

5. POBRE GEORGE, POBRE MARTHA: ILUSIONES Y REALIDAD COMO TEMA DE LA OBRA

MARTHA (*Una súplica.*).—Fantasía o realidad, George; no conoces la diferencia.

GEORGE.—No; pero tenemos que actuar como si la conociéramos.

MARTHA.—Amén.

Estas líneas del tercer acto de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* parecen ser un remanso de claridad en medio de una tormenta de enunciados inciertos; en cierto modo, resumen y justifican lo que hemos presenciado a lo largo de la velada. La solemne y extraordinaria (por lo inusual) aquiescencia de Martha a las palabras de George enfatiza la importancia del momento. En esta sección nos alejamos de los materiales, canónicos o formales, que construyen la obra para estudiar la articulación y el desarrollo de uno de sus temas: las relaciones entre realidad y ficción. Para ello comenzaremos por establecer la centralidad del tema en el texto, y a continuación pasaremos a estudiarlo en dos vertientes: la introducción de historias en la representación y los juegos entre los personajes que jalonan la trama.

El texto es muchas cosas, pero sobre todo pone al espectador en la tesitura de descubrir dos tipos de realidad que nunca alcanzan una síntesis: una realidad «discursiva» y una realidad «objetual». El autor ha dicho en varias ocasiones que *¿Quién teme a Virginia Woolf?* significa «¿Quién teme al lobo feroz?», lo cual, a su vez, significa «¿Quién tiene miedo de vivir sin ilusiones?». No se trata de una cadena significativa lógica, y quizá no se deduzca unívocamente del texto, pero ése es el significado que subyace en tan ambigua expresión. Es importante establecer el origen del título para justificar el análisis que sigue, y su centralidad viene dada por el carácter de encabezamiento de la obra. Ahora bien, para tratarse de una importante fuente de información sobre el tema de la obra, se trata de un enunciado algo oscuro, hasta el punto de que, para quienes no sean conscientes de la referencia intertextual, no significa nada. En principio, la obra iba a llevar el

título que ahora se reserva para el tercer acto, *The Exorcism* (*El exorcismo*). El centro de atención se dirigía hacia la conclusión diegética y acentuaba la clausura del texto. Pero, como hemos visto, hay en este texto un cuestionamiento de la clausura, y probablemente, a medida que la obra tomaba forma, Albee quedó convencido de que había otro tema que merecía mayor atención: el exorcismo podía no ser tan importante como aquello que se exorcizaba. El nuevo título condensará el proceso que se pone en escena, en lugar de enfatizar la conclusión del mismo. Su significado cambiará en las sucesivas apariciones explícitas, confirmando ese aspecto procesual. El título y su historia constituyen una suerte de telegráficas *Instrucciones de lectura*.

Como tantos otros aspectos de la obra de Albee, la motivación que subyace en el título es más superficial de lo que muchos críticos han querido ver. Así tuvo que confirmarlo al entrevistador, que llegó a sugerir erróneamente un paralelismo entre un episodio oscuro de la vida de la escritora inglesa y una frase de diálogo. «Virginia Woolf» no añade más que una rima con «Big Bad Woolf», o sea, «El lobo feroz». Sólo el sonido de la palabra es relevante. El resto de la frase, por otra parte, resulta fundamental a varios niveles. En uno de sus escasos pronunciamientos sobre cuestiones de interpretación, el dramaturgo insiste que ninguna de las características del estilo o la biografía de la escritora son relevantes en la lectura de la obra. El origen está en una frase escrita con jabón en un espejo que Albee dice haber visto en los retretes de un bar del Greenwich Village, y se sintió atraído por el juego de palabras, por el barroquismo intelectualizante que supone la yuxtaposición entre una canción infantil³⁵ y una escritora de vanguardia³⁶.

³⁵ Procedente, como se ha señalado, del film Disney *Los tres cerditos*. La canción tiene otras resonancias: a finales de los años 30, cuando empezaba a atisbarse el final de la Gran Depresión en Estados Unidos, la canción se convirtió en una suerte de himno nacional, materialización del nuevo clima de esperanza; en este caso, el significado era: *La depresión ha terminado, no hay nada que temer*. La implicación, de nuevo, sería que lo había, que problemas graves seguían ahí y que sólo la ignorancia o la insensibilidad habían creado ese clima de optimismo.

³⁶ *Conversations with Edward Albee*, pág. 52. Nuestro autor añade: «Y me pareció un chiste universitario bastante típico.»

En el desarrollo de la trama, la frase aparece por primera vez como una broma en una fiesta: los participantes, se nos dice, se partieron de risa al cantar *¿Quién teme a Virginia Woolf?* Por una parte, la risa venía del juego de palabras. Pero, simbólicamente, la risa implica que los participantes, entre ellos, muy especialmente, Martha, afirman que *no temen al lobo feroz*, a Virginia Woolf. «El lobo feroz», aquello a lo que los protagonistas consideran irrisorio temer, no es una entidad única en la obra, ya que no se encuentra especificada: depende de lo que produce mayor terror a cada individuo, depende de aquello que a cada individuo le interesa decir que no teme, quizá porque confesar el temor destruiría algo muy importante, quizá creyendo que ha logrado, como los cerditos del cuento infantil, crear defensas al respecto. Este momento se cita dos veces, la primera cuando George y Martha se hallan a solas, la segunda tras la llegada de los invitados, que coinciden con Martha en que se trataba de algo graciosísimo. George lo encuentra simplemente divertido, pero hay cierta ironía en sus palabras: de alguna manera, George parece «saber» algo más, algo que Nick, Honey, Martha y, por supuesto, el espectador desconocen de las implicaciones de la canción. Por otra parte, esta segunda vez que oímos la canción incluye a los invitados en su radio de implicaciones: sí, «también» Nick y Honey se permiten reírse a carcajadas de «Virginia Woolf», reforzando así la apariencia de no temerla. Veremos cómo, de manera menos desarrollada que en el caso de George y Martha, ambos tendrán sus fantasmas particulares. La tercera aparición de la cancioncilla, al final del primer acto, se produce cuando Martha está hablando con corrosiva amargura del fracaso de George. Éste no quiere hablar de ello, no quiere ni oírlo una vez más, y, dispuesto a distraer la atención, coge a Honey y la hace bailar al son de la canción, tratando de borrar con sus palabras las hirientes acusaciones de Martha. Eso es la canción para George: pregonar que no se tiene miedo es algo que sólo hacen los que lo tienen. Aquí el motivo temático de la canción se ha desprendido del contexto diegético (la fiesta, el chiste entre universitarios) en que surge y afianza sus valores simbólicos. También George enunciará la canción durante el segundo

acto: mientras Martha y Nick se revuelcan en el sofá, George, que ha salido a por hielo, anunciará su regreso con las palabras de la misma. El valor emocional de la canción se afianza y así se convierte en un comentario, tanto de la actitud de Martha (como veremos, hace lo que hace para demostrar que no teme a la realidad) como de la de George (que niega que lo que ve pueda afectarle). Escucharemos la cancioncilla una vez más. Al final de la obra, cuando el torrente lingüístico se ha convertido en un mero gotear de palabras, sólo queda una cosa por decir: «Quién teme a Virginia Woolf». Sólo que aquí aparece una respuesta que había sido negada sistemáticamente: *George, yo*. Cada aparición de la canción aporta una nueva perspectiva sobre la misma y la sucesión de perspectivas refleja el desarrollo del tema de las ilusiones y la realidad en la obra.

Esa fingida actitud desafiante no es inmotivada en la obra. Hay algo que, para los personajes, la justifica. George y Martha han conseguido construir un entramado lingüístico que fija su relación. Parapetados tras sus juegos, palabras y estrategias pueden dedicarse a aparentar que nada importa *en realidad*, que no temen la mayor ofensa, el insulto más lacerante, la herida más íntima. Ello se debe a que todo se integra en una estructura discursiva en la cual *todo es teatro*, una estructura que funciona como *red de salvación*. Así pueden fingir que no temen a una vida sin fantasías, del mismo modo que los cerditos se sentían seguros en sus casas de palitos y de paja: continuamente se echan en cara fracasos y sacan a la luz la intimidad; la presencia de espectadores sólo potencia este comportamiento, en lugar de aminorarlo y exacerba el hiperrealismo de sus intercambios.

Ahora bien, el juego que aguanta el entramado depende de sus reglas, y cuando éstas se rompan y el juego acabe, los viejos terrores, que quedaban encubiertos, volverán a salir a la superficie y aparecerán ante los personajes. ¿Cuáles son estos terrores? Si hacemos nuestra propuesta anterior más específica, tratando de integrarla no sólo en las apariciones de la canción, sino en el conjunto de la obra, es fácil concluir que en la obra se asocian principalmente a enfrentarse a una vida en la que las relaciones no están mediatizadas por el juego.

Al final de la obra, Martha confesará que, a pesar de toda su agresividad, ella sí teme al «lobo feroz», que es quizá ese temor el origen de la pirotecnia verbal a que hemos asistido.

Esta «explicación» del tema central de la obra ratifica la lectura de la estética de la misma que hemos realizado y cuestiona algunas concepciones críticas esgrimidas en relación con la misma. Por ejemplo, el texto no trata específicamente sobre relaciones matrimoniales, sino sobre relaciones entre individuos: el énfasis es lingüístico, no sexual; discursivo, no de roles. De ahí que la lectura de George y Martha como matrimonio homosexual resulte tan poco apropiada: tal como la que quiere ver la obra como una radiografía de la relación heterosexual. Es evidente que este enfoque que ve la obra como combate retórico *puede* haber surgido en Albee a partir de su experiencia como homosexual, y no hay duda de que algunos de los referentes intertextuales (Bette Davis, Judy Garland, Tennessee Williams) pueden remitirse a figuras prominentes de la cultura gay en los últimos 60. El procedimiento dramático de Albee tiene relaciones canónicas (que no hemos descrito) con la estética de otros autores cuya homosexualidad es material de creación. Pero no es esto lo que harían decir los críticos como Philip Roth cuando señalaba la homosexualidad como base del texto de Albee.

No conviene olvidar que discurso y deseo pueden tener senderos muy distintos, y que el discurso no tiene por qué presentar el deseo del autor: es otro de los errores que comete la crítica al (so)juzgar la obra artística a partir de la identidad sexual del artista. Es muy posible que la homosexualidad de Albee le haya puesto directamente frente a ciertas relaciones entre ficción discursiva y realidad, y esto sería algo a analizar, pero, hay que enfatizarlo también, se podría haber hablado a esas mismas reflexiones por otros caminos. *El punto de vista puede ser homosexual, no el tema*. En este sentido, tener en cuenta la homosexualidad del autor puede contribuir a una lectura más precisa de la obra o encontrar los orígenes de las imágenes que utiliza. Nada más (y también *nada menos* diría Martha). Por ejemplo, el personaje de Nick se convierte como objeto de la mirada. Como en Inge o Williams, de Calvin Klein, el físico masculino tiene poder casi n

tico sobre la mirada³⁷. En esta obra, además, el objeto del deseo masculino es utilizado y se presenta como casi impotente, en una especie de venganza de las pautas heterosexuales, mientras que George, un varón menos sexualizado, acaba impulsando la trama. Algo parecido a cierto deseo hacia el hombre joven recorre el sistema de miradas y atracciones de la obra. De ahí a sugerir, como quisieron muchos críticos, que la obra «se escribió teniendo en mente personajes homosexuales»³⁸ hay un buen trecho que sólo se cruza con una buena provisión de homofobia.

Efectivamente, esa lectura presupone que George y Martha son una pareja frustrada por la falta de hijos, que necesita insultarse sin cesar para contrarrestar ese vacío; los críticos que ven aquí necesariamente a una pareja homosexual lo hacen porque *la pareja homosexual* es para ellos una imagen de la pareja fracasada. Esta visión atribuye y limita la necesidad de ilusiones a los marginados de cierto tipo, exonerando a los críticos, supuestamente hombres y heterosexuales. En otras palabras, había más que mera homofobia en estas opiniones críticas: se trataba de no darse por enterados, de tratar a George y Martha como monstruos de feria que nada tienen que ver con nosotros³⁹. Para Albee se trata de algo mucho

³⁷ No es irrelevante insistir, como hace John Clum en su *Acting Gay* (véase bibliografía), que esa mirada puede identificarse con la del espectador. Es decir, es importante que el actor que interprete a Nick seduzca al público, que se trate de un hombre que pueda ser deseable, no sólo como personaje. Es parte del proceso de la obra: el público cae en la trampa de ficciones de George y Martha; también puede caer en la trampa de desear a Nick, sólo para ser informado, en el tercer acto, de que «no era para tanto». Real como la vida misma.

³⁸ Albee tiene una respuesta a esto: «Si hubiera querido escribir una obra sobre una pareja homosexual, lo habría hecho» (en Kolin [ed.], 1988, página 52). Unas precisiones: la obra no habría sido la misma, y puede que no hubiera tenido el mismo tipo de eco; seguro que el cambio de énfasis hubiera dificultado su lectura, etc. El cambio de un solo sema (la sexualidad de uno de los protagonistas) habría cambiado las posibilidades de lectura.

³⁹ Hablamos de principios de los años 60, cuando la ciencia (o el psicoanálisis de los freudianos ortodoxos en los Estados Unidos en representación de ésta) todavía se obcecaba en representar la homosexualidad como una enfermedad que producía seres abyectos que podían «ser observados». El homosexual no era quien hablaba, sino aquel que se describía, como una ficción.

menos extravagante, mucho menos excepcional. No es de extrañar que Albee se opusiese con tanta energía a este intento de marginalización de sus personajes que alteraba la implicación del público en la representación. Nuestro autor no rechazaba específicamente el origen homosexual del texto: simplemente era reacio a hablar de orígenes y consideraba dicho origen irrelevante para dar sentido a la «experiencia de la obra». Lo que rechazaba era el modo en que ese origen se utilizaba. De una mirada que presupone cierta identificación, los críticos estaban construyendo una mirada distanciada que permanece fuera y a salvo de un mero espectáculo, como si se tratase de un combate de dinosaurios en realidad virtual: *se trata de algo portentoso, sí, pero no nos afecta*. De hecho, el dramaturgo se identifica con la posición de los personajes y trata su constante teatralización como una lúcida estrategia de supervivencia. Para Albee, George y Martha son una pareja inteligente que juegan porque *saben* jugar.

En *¿Quién teme a Virginia Woolf?* la articulación entre realidad y fantasía se resuelve en dos campos distintos. Por una parte, hay una insistencia en la puesta en escena de la fantasía a partir de narraciones insertas en los diálogos de la obra. Son narraciones cuyo frágil estatus de realidad contribuirá a reforzar el valor del discurso, el valor de la mentira. La narración, tal como aparece en el texto, «crea» una realidad; a través de narraciones con dosis de ficción y verdad, conoceremos no sólo la vida del niño, sino la carrera profesional de George, algunos momentos de su adolescencia, los primeros años de su matrimonio con Martha (y el combate de boxeo), sus ambiciones literarias fallidas; de Martha sabemos menos, pero se nos informará de su primer matrimonio; aparece también la historia de los (¿supuestos?) matrimonios del padre de Martha, cuyo estatus como realidad es bastante dudoso; por último, Nick, sin saber que se mete en la boca del lobo, confesará a George el cariz de sus relaciones con Honey y las poco elevadas motivaciones tras su matrimonio. Hay otras historias de menos peso: el viaje por Mallorca de George, las aventuras sexuales de Martha, narradas por ella misma y por George, el cortejo de ambos, etc.

La narración de carácter parabólico es uno de los estilemas

de Edward Albee, ya desde *La historia del zoo*. Encontramos narraciones, reales o ficticias, también en *La minúscula Alice* (la «seducción» del hermano Julian durante su estancia en un sanatorio), en *Un delicado equilibrio*, muy especialmente en *Se acabó* (una obra casi construida a partir de un mosaico de anécdotas de quienes esperan la muerte de un hombre) o *Marina* (los recuerdos de la vida matrimonial en el primer acto).

En general, el modelo de profundidad hace uso de la narración para encontrar las causas del presente. Por ejemplo, los parlamentos de cada miembro de la familia Tyrone en *Largo viaje hacia la noche* forman una suerte de rompecabezas que al completarse constituye una imagen del pasado que explica las tensiones a que los personajes están sometidos, mientras que el relato de Catherine, en *De repente, el último verano*, que describe la muerte de Sebastian Venable, revela la verdad que Violet quiere que permanezca oculta. La narración verbal complementa la estrategia, mucho más específicamente teatral, de mostrar en escena los acontecimientos. Dos características podemos señalar en el uso clásico de estas narraciones: en primer lugar, flexibilizan la estructura temporal de la obra realista, ya que permiten introducir hechos que la verosimilitud no permitiría que sucedieran en los estrechos límites del decorado realista que la obra pide; en segundo lugar, se trata de historias reales. Albee subvierte estos rasgos en el uso que hace de la narración inserta, y dicha subversión socavará el concepto de realidad en el texto.

La relación entre narración y tiempo presente es distinta en *¿Quién teme a Virginia Woolf?* Las historias narradas por los cuatro personajes (incluso Honey narra un sueño al final del tercer acto) no siempre son historias verdaderas: lo que se propone explícitamente como ficción (la historia del «burgon», al principio del segundo acto, o la versión que George propone del matrimonio de Nick y Honey) resulta ser verdad y las historias que se nos ofrecen como «reales» (el ejemplo más claro es la historia del hijo de George y Martha) son mentiras. El efecto sobre el espectador es el de retirar las garantías de realidad como quien retira una alfombra mientras nos encontramos sobre ella.

Uno de los momentos que mejor ilustra esta idea, a la vez que uno de los más hilarantes de la obra, es el cuestionamiento en público de lo que debería ser una historia de contenido indudable. Durante el primer acto, George habla casualmente de los ojos azules de su hijo. Sigue una extraña discusión:

MARTHA.—(A GEORGE.) Nuestro hijo no tiene pelos azules... ni siquiera ojos azules. Sus ojos son verdes... como los míos.

GEORGE.—Son azules, Martha.

MARTHA.—(Decidida.) Verdes.

GEORGE.—(Condescendiente.) Azules, Martha.

MARTHA.—(Desagradable.) ¡SON VERDES! (A NICK y HONEY.) Sus ojos son de un verde precioso... no tienen pinceladas de marrón y gris... color avellana, sabes, son verde puro... ojos de un verde profundo... como los míos.

NICK.—(Se fija.) Pero tus ojos son... marrones, ¿no?

MARTHA.—¡Verdes! (Con demasiada rapidez.) Bueno, depende de la luz, a veces parecen marrones, pero son verdes. No como los de éste... más avellanados. George tiene ojos azul agua... azul lechoso.

GEORGE.—Decídete, Martha.

El efecto es chocante porque resulta difícil entender que sea un tema sobre el que sea posible discutir o sobre el que pueda haber alguna duda. Que los ojos sean de un color o de otro, es decir, la verdad al respecto, parece resultar irrelevante a la pareja. Martha sólo trata de imponer su versión de la realidad: una versión que se amolde a su voluntad. George, probablemente, sólo trata de irritarla y de ponerla en evidencia. A ninguno de los dos importa la verdad del enunciado, sino el enunciado *en sí* y su valor como objeto arrojado. Este tratamiento de la actitud hacia la verdad subraya las distinciones entre el teatro del absurdo y la estrategia de Albee. Una de ellas está clara: mientras que el teatro del absurdo nunca resolvería este desacuerdo, el final de Albee «lo explica»: dado que el hijo no existía, es fácil entender cómo se llegó a tales diferencias de opinión. Pero además, en el texto, vemos cómo los personajes, al contrario que, por ejemplo,

Vladimir y Estragón o los protagonistas de *La cantante cabva*, también enzarzados en estúpidas discusiones sobre temas inquestionables, «saben», son conscientes de que es todo cuestión de versiones y que no hay realidades, sino vencedores y vencidos. El juego, la competición es lo que origina el desacuerdo; en otras palabras, el afán de teatralizar, no el afán de explicar, es lo que define los intercambios de George y Martha.

Las narraciones socavan así el efecto de realidad en el texto, en lugar de producirlo, como sucedía en la obra clásica. Lo interesante es cómo George y Martha continúan aferrándose a ellas, a pesar de que el uso que hacen de las mismas empieza a difuminar su propio sentido de lo que es realidad y lo que es ficción, quizá porque los límites entre ambas no están claros ontológicamente. En todo caso, como George propone, hay que seguir como si lo estuvieran: incluso la distinción entre realidad y ficción se acepta como una ficción que hay que... aceptar. Sin más.

Las narraciones, en este texto más que en otros de Albee, se integran en una estructura de juegos: no se trata de meras historias que han de transmitir fragmentos de información, sino auténticos «actos performativos» concretos, que no sólo «significan», sino que «son»; y que convierten al lenguaje en algo más que un vehículo de significados. Hemos visto cómo las narraciones no sólo transmiten información, sino que la cuestionan. Cuestionan incluso el hecho de que el discurso pueda representar una verdad. Es difícil deslindar narración y juego en el texto: las historias de humillación del segundo acto (tanto la primera, en la que Martha humilla a George, como la segunda, en la que George humilla a sus invitados) se presentan explícitamente como «juegos». Así, las narraciones se utilizan también como armas arrojadas. Pero hay unos protocolos: no toda historia vale y no se puede hacer cualquier cosa con una narración. El juego es la macroestructura en la que se articulan los significados de la obra y es la estrategia que Albee elige para hacer avanzar la acción.

El tema de las relaciones entre realidad y fantasía se desarrolla en la obra a través de los juegos y la concepción de la vida como representación. Desde la primera escena del texto, el título del primer acto, «Juegos y diversión», lo indica;

George y Martha juegan. Puede que el espectador no lo sepa todavía, puede que todavía no sea posible distinguir entre juego y verdad, y, decididamente, se trata de juegos muy especiales, pero lo cierto es que los intercambios verbales del matrimonio, así como el modo en que tratan a sus invitados, pueden verse como una gran partida de ingenio.

Después de todo, ¿qué es un juego? Entre los animales, como entre los seres humanos, el juego cumple, según Johann Huizinga⁴⁰, la función de prepararnos para la vida «real». El individuo puede crear sus propios juegos, movido por la necesidad de adquirir destreza ante una situación. En este caso, o bien se crea un sistema de reglas o se acepta un sistema de reglas dado, y la situación que se pone en escena en el juego queda falsificada, ya que el objeto con el que jugamos no es más que una excusa para cumplir un objetivo externo: si resolvemos un crucigrama, quizá para ejercitar nuestra capacidad lingüística, el crucigrama resuelto no «servirá» para nada como objeto; es el proceso lo que importa. Por eso es tan patético hacer trampas en los solitarios (a pesar de lo cual «todo el mundo hace trampas en los solitarios», lo cual dice mucho sobre la condición humana). Pero la mayoría de los juegos se llevan a cabo entre dos (o más) individuos. Las reglas han de aceptarse por ambas partes antes de que la competición se inicie. En este caso de manera más evidente, juego es simulacro, el juego da la oportunidad de entrar en una situación que puede ser verdadera, pero bajo condiciones controladas, con reglas explícitas⁴¹. El juego crea su propio mundo, que ha de distinguirse nítidamente del mundo fuera del juego.

⁴⁰ En *Homo Ludens*, Madrid, Alianza, 1986.

⁴¹ La reciente moda de *Juegos de guerra* es un caso explícito: ejecutivos intoxicados por la vaporosa retórica de la prosa de Robert Bly en su *Iron John* dejan en casa a la mujer y los retoños y «tratan de contactar con el macho que llevan dentro» retirándose a los bosques a fingir que se matan unos a otros. Las reglas del juego funcionan tanto como potenciadoras de la competición (haciéndola más intensa y concentrando esfuerzos) como limitándola (eliminando ciertas porciones de azar, ya que ciertas cosas «no pueden pasar»): en este sentido, las reglas del juego son una red de salvación, ya que la competición puede ser feroz y los participantes pueden llegar a hacerse daño, pero las reglas impedirán que eso tenga consecuencias en la vida «real».

Los juegos de George y Martha son igualmente peligrosos. Veremos por qué. No obstante, el primero de ellos parece de lo más inocente: se trata, simplemente, de adivinar una película. Cuando George no lo consigue, vemos cómo, por primera vez, los límites entre juego y realidad se rompen, ya que Martha le insulta como si se tratase de algo peor que un mero vacío en su conocimiento de la filmografía de Bette Davis. A partir de ahí habrá un *crescendo* en el modo en que las consecuencias de cada juego se reflejan en la relación, hasta que se borren las diferencias entre ambos. En los combates entre George y Martha hay reglas. No siempre sabemos cuáles son, pero no todo vale. Por otra parte, ambos son buenos jugadores y saben reconocer cuándo el adversario ha ganado la partida. Las acciones y el diálogo subrayan la admiración *real* de Martha hacia George cuando éste recoge y se enfrenta a desafíos inesperados. Es en estos momentos, escasos pero de importancia capital, cuando nos damos cuenta de que dichos juegos no sólo desestabilizan la relación, sino que la cimentan.

Las reglas del juego tendrán que ver en gran parte con el hecho de que éste sea observado. «Humillar al huésped», uno de los juegos del segundo acto, sólo tiene sentido si hay alguien para presenciarlo; lo mismo sucede con el que George denomina «por los invitados».

Si bien tales juegos se consideran necesarios o incluso saludables en el mundo que finalmente construye la obra, hay un aspecto que los descalifica. Vivir la realidad como representación, como juego, como discurso, está muy bien, sugeriría Albee, siempre y cuando conservemos una de las principales características de todo juego: el control. Si esa noche en particular, frente a otras noches, el sistema «hará chas», en palabras de Martha, hasta desmoronarse, es porque se está perdiendo ese control. El juego ha dejado de ser un modo buscado y voluntario de suplir el vacío de la vida y, al menos para Martha, se está convirtiendo en la propia vida. El carácter de «imitación» que lo fundamentaba se pierde para Martha. Cuando esto sucede, el juego no puede continuar, ha escapado de las manos de los jugadores, para convertirse en un lenguaje que maneja a quienes se supone que deben dominarlo. Martha se ahoga en sus propias fantasías y el asesinato del

hijo inexistente sólo puede leerse como un acto de piedad por parte de su marido.

Porque es que, además, hay un aspecto en la perspectiva adoptada sobre los personajes que pocos críticos han señalado, pero que, una vez más, Albee nos ayuda a ver. La relación entre George y Martha no es, desde un punto de vista moral, ético o emocional, una «mala» relación. La sinceridad entre ellos, el modo en que constantemente se mantienen en guardia, pero también atentos a lo que el otro necesita, son señales de una relación que, a pesar de los insultos y el dolor (un dolor que puede ser inevitable), está fundamentalmente viva. Es más, Albee ha declarado que, en su opinión, George y Martha no hacen más que algo que haría cualquier pareja inteligente y creativa. Que, como individuos, no nos gustase estar en esa relación es una cosa, pero lo que no podemos dudar es que, en sentido abstracto, los elementos en que se basa la relación son perfectamente defendibles. El texto explota en el espectador, a nuestro entender, esta ambigüedad en la lectura: una lectura que se mueve entre el rechazo y la identificación, entre el miedo a verse enzarzado en un combate como el que presencia y el reconocimiento de que en ese combate hay destellos de verdadera atracción.

Frente a las serenas mentiras que subyacen las relaciones entre Nick y Honey, George y Martha son sinceros, y es la sinceridad lo que socava toda serenidad. La diferencia entre las actitudes de George y Nick se manifiesta claramente en un momento de su conversación al principio del acto segundo; George, tras crear una situación de camaradería homosocial, anima a Nick a hablar del uso que puede hacer de su atractivo con las mujeres para avanzar en su carrera. Por ejemplo, el uso que puede hacer de su atractivo con Martha:

NICK.—Sí, señor. (*Se frota las manos.*) Así que no tengo más que pillarla en una esquina y montármela como a una perra, ¿eh?

GEORGE.—¿Cómo no?

NICK.—(*Mira a GEORGE un minuto, con la expresión un poco de psicópata.*) Sabes, casi me parece que vas en serio.

GEORGE.—(*Le ofrece un brindis.*) No, nene..., tú eres el que te parece que va casi en serio, y te hace cagarte de miedo.



Elizabeth Taylor (Martha) en la versión cinematográfica.

Así es: lo que empieza como un juego acaba por revelar los aspectos más brutales de la personalidad de Nick. Mientras que éste tiene miedo de enfrentarse a este lado egoísta, George, que no tiene buena opinión de nadie, consigue reconocer lo que subyace en la broma de su invitado.

Nick confiesa engañar a su mujer continuamente, consciente de las limitaciones de ésta; se casó con ella por dinero y la considera poca cosa; a su vez, no podemos decir que Honey «quiera» a su marido, al que también engaña, por lo menos al no confesarle que está medicándose para impedir la concepción. George, en cambio, admite los sucesivos adulterios de su mujer porque sabe que entre ambos hay un elemento que ninguno de los jóvenes sementales podrá suplir, mientras que Martha confiesa que sólo George puede seguirla en los juegos que empieza, que sólo George la conoce, que sólo a George ama, aunque no lo parezca, y precisamente porque no tiene que parecerlo. Un largo parlamento que aquí extractamos resulta elocuente al respecto:

En toda mi vida, sólo un hombre... me ha hecho feliz. ¿Lo sabías? ¡Uno! [...] Me refería a George, por supuesto. *(No hay respuesta por parte de Nick.)* Eh... George; mi marido. [...] ... George, que anda por ahí, en la oscuridad... George que es bueno conmigo, y a quien trato a patadas; que me comprende y a quien rechazo; que sabe hacerme reír pero me contengo; que me abraza, por la noche, para darme calor, y a quien muerdo hasta hacer sangrar; el que siempre aprende nuestros juegos tan deprisa como yo cambio las reglas; George que quiere hacerme feliz, y yo no quiero ser feliz, y también sí, quiero ser feliz. George y Martha: tan, tan, tan triste. [...] ... a quien no perdonaré haber echado el ancla; que después de verme dijera: sí; aquí me quedo; que ha hecho el odioso, lacerante, insultante error de amarme y ha de ser castigado por eso. Pobre George. Pobre Martha: triste.

Es cierto que hay ilusiones entre George y Martha. Pero ambos lo saben. Y quizá Albee se identifique profundamente con las actitudes de sus personajes. Al «recorrer» el texto de Albee como espectadores, se nos hace ver, sin adoctrinamientos ni moralizaciones, que probablemente, dada la naturaleza del mundo, dado el fracaso a que está abocado cual-

quier intento de «sinceridad», que necesariamente ha de expresarse en un lenguaje que, en la obra, no se trata como un mero vehículo clásico del significado; un lenguaje cuya sustancia es, por definición, la mentira; la relación entre George y Martha, las relaciones entre los seres humanos, necesitan mantener las fantasías como juego, admitir que habrá dolor, quizá sangre, que nunca habrá felicidad, pero que al menos el individuo tampoco estará del todo solo. Es algo que George y Martha saben, y al final, tras la revelación sobre la naturaleza del vástago de ambos, es algo que el espectador comprende.

Al final de la obra, no sabemos qué consecuencias traerá la velada, pero está claro que los personajes parecen decididos a salir adelante. Juntos. El efecto de este final es estremecedor. Después de lo que hemos visto, resulta inconcebible desde un punto de vista racional que estas dos personas quieran seguir juntas. Y sin embargo, más allá de toda razón, de toda moralización, George y Martha «quieren» seguir juntos. Con sus miedos. Una vez desaparecen las máscaras, ambos «saben» (y la palabra «saben» resulta especialmente fuerte en este contexto de constantes incertidumbres) que se tienen el uno al otro. Porque de lo contrario *no hay nada más*. Se nos avisó y no nos lo tomamos en serio: al principio del acto tercero, Martha dirigirá a Nick una advertencia que también nosotros, después de lo que hemos presenciado, nos resistiremos a creer; no hay que fiarse sólo de las apariencias, ni siquiera cuando las apariencias sean lo único que tiene sentido.

Y quién iba a decirnos que, en el fondo, Albee, el postmoderno, el que controla su lenguaje hasta extremos neuróticos, el escéptico desencantado, satirista mordaz, Albee, arisco y agresivo, implacable con sus adversarios, resultaría ser un gran romántico.

ESTA EDICIÓN

Las notas a la traducción que presentamos se proponen como complemento a la introducción, explicando y refiriéndose a aspectos comentados en la misma. La traducción no las necesita, una lectura convencional tampoco, pero el lector puede estar interesado en profundizar en algunos aspectos de construcción, estética teatral o referencia intertextual.

Muy pocas precisiones sobre la traducción. Algunas de ellas necesarias. En primer lugar, no creo que *¿Quién teme a Virginia Woolf?* sea la mejor traducción posible del original *Who's Afraid of Virginia Woolf?* En inglés, Virginia Woolf rima con *Big Bad Wolf* («lobo feroz»), con lo cual al menos la referencia inmediata se entiende claramente. Sin contar con que, en los años 30, la canción Disney fue extremadamente popular. En español, por consiguiente, la oscuridad que existe en el inglés se hace más enigmática y hay un error común en creer que Elizabeth Taylor una vez hizo el papel de Virginia Woolf. Creo, no obstante, que, dado el criterio de esta edición, era el más adecuado. «Ésa» obra en la que una pareja se pasa la noche discutiendo es «ya» *¿Quién teme a Virginia Woolf?* Los títulos, incluso en traducción, adquieren un estatus canónico, una suerte de «vida propia» que poco tiene que ver con su adecuación inicial al original⁴². En el caso que nos ocupa, la situación se agrava por la gran popularidad de la versión cinematográfica en nuestro país. No es que opine que los erro-

⁴² Por supuesto, a veces una traducción inadecuada fracasa estrepitosamente sin ayuda de nadie: el título castellano de *West Side Story* (¿alguien lo recuerda?), era *Amor sin barreras*. Pero son fracasos que es difícil «provocar».

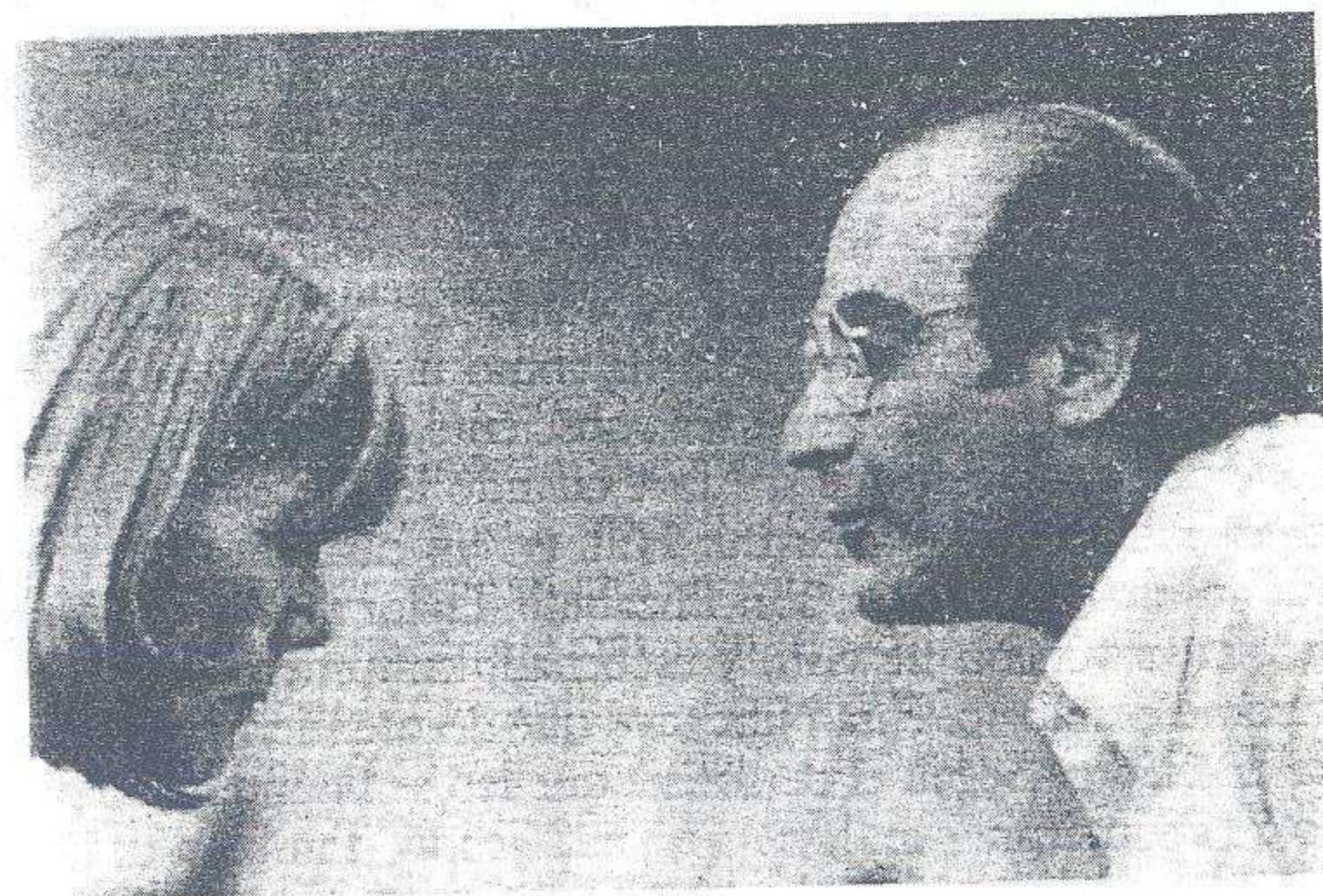
res sean inmutables, pero creo que hará falta alguien menos vulnerable que un académico en una edición crítica para llegar a ese cambio. Quizá una nueva producción podría atreverse a hacer lo que quien esto escribe, por cobardía o desconfianza, no ha hecho.

¿Sugerencias? Al menos dos. Siguiendo el análisis del título que proponemos en la introducción, «Virginia Woolf» es reemplazable, ya que en el contexto del mismo, el nombre sólo se utiliza como pie para la rima. ¿*Quién teme al lobo feroz?* es, desde el punto de vista de la crítica literaria, «mejor» título que el actual. Es cierto que por una parte peca de un carácter más explícito que el original inglés, pero si tenemos en cuenta que la referencia es más próxima en los Estados Unidos, quizá eso contribuya a contrarrestar esa objeción. La mejor solución, si no fuera porque resulta algo desorientadora, sería buscar el nombre de un escritor que en español rimase con «lobo feroz». Henry Roth o Braulio Foz podrían servir. Por supuesto, el título resultaría confuso durante unos diez años, pero sin duda *entonces* sería más adecuado que el actual. Esto sólo como ilustración de que en traducción no siempre es posible hacer lo mejor, sino que hay que hacer «lo mejor posible».

Otros problemas con la traducción se han resuelto con decisiones casi «técnicas» que sólo voy a enumerar: el resultado está ahí y se juzgará en sus propios términos. El primero es el tratamiento de Nick a George. En la obra hay momentos que sugieren el «usted» español, algo que simplemente no encajaba en la situación. El segundo es el lenguaje soez y blasfemo. He hecho un intento por elevar el tono obsceno del original con el fin de mantenerme fiel a las intenciones de Albee. Objetivamente hay más tacos en mi versión que en la de Albee, pero creo que el público reaccionaría ante los mismos con mucha menos sorpresa o intolerancia que en el original. Albee mismo restituyó algunos de ellos, suprimidos en la primera versión, cuando los tiempos lo permitieron, y en este hecho me baso para tomar lo que no es más que una alternativa. Para ciertas decisiones me he basado más en los ritmos y cadencias del original que en el significado de las palabras, y de nuevo me baso en el énfasis que el propio Albee ha



Edward Albee en 1996, durante el ensayo de la producción estrenada en el Almeida Theatre de Londres.



Diana Rigg (Martha) y Daniel Suchet (George) en un ensayo de la producción de Howard Davies para el Almeida Theatre.

puesto en este aspecto. He tratado de reproducir la «extrañeza» del lenguaje, señalada por los críticos, así como sus numerosos vacíos; no ha habido intentos por explicar o clarificar el original; tampoco he intentado remontarme al lenguaje teatral español de 1962 (o 1966, momento de la producción española), a pesar de que creo firmemente en el uso de textos paralelos para traducción: si el paralelismo existe, ciertamente no es éste.

Por último, una acotación de cariz, si cabe, más subjetivo que las anteriores. Una acotación lúdica que sirve como final a esta introducción. Hay que insistir: el texto teatral como entidad literaria tiene, ha de tener, una relación dialógica con la puesta en escena del mismo: ambos se modifican mutuamente. En términos de texto original y producción hay consenso general: el dramaturgo va a los ensayos y suele estar dispuesto a cambiar lo que sea necesario (aunque la flexibilidad varía) cuando el estilo personal del actor le impide decir una determinada frase. Williams o Miller estaban abiertos a este tipo de cambio. Albee no es más dado a esta práctica que otros, pero tampoco resistió la negociación por principio. El traductor debe dejar un portillo abierto al mismo tipo de negociaciones y quizá, idealmente, trabajar en la producción, realizando cuantos ajustes sean aconsejables. En caso de traducir en el vacío, la producción puede tener lugar en la imaginación. He pensado la traducción en términos de voces e interpretaciones, e inevitablemente he formado una suerte de entramado en que pudiera concretar las pruebas. Por ejemplo, he imaginado a Martha como una mujer catalana. El lector no tiene por qué ser consciente de esto. Tampoco tiene por qué saber que si Albee cuando lee la obra siempre «oye» a Uta Hagen y Arthur Hill, en mi caso, por razones que resultan evidentes, son Elizabeth Taylor y Richard Burton, cuya versión he visto y escuchado innumerables veces durante el trabajo. Para Nick tuve que desprenderme del lastre de George Segal: el personaje que leo se ha independizado de su intérprete en la versión de Nichols. También he tratado de asociar las voces del texto con actores españoles. Mientras que el papel de Martha tiene grandes demandas basadas en explosiones de energía, la fuerza de George se dirige

hacia adentro, y el actor ha de transmitir más de un nivel en una misma frase. Juan Diego, Joaquín Hinojosa o Eusebio Poncela serían sin duda los mejores «Georges» sin duda distintos, o los más adecuados dada la lectura del personaje que aquí se propone, tienen la inteligencia, el ingenio y la capacidad verbal que el papel exige; Kitty Manver o Concha Velasco podrían ser, o lo han sido en la lectura imaginaria de la que lo escrito no es más que una sombra, «Marthas» excepcionales. Quizá Toni Cantó puede transmitir tanto el vacío moral como la superficie deslumbrante de Nick; mientras que el papel de Honey, como sucedió en la producción original, es el más difícil de encontrar. Los motivos tienen que ver con el machismo que impregna la crítica: parece que para llegar a ser una actriz popular de menos de treinta años hay que tener la silueta de una modelo de Kate Moss y los ojos de Jacqueline Bisset, y el atractivo físico *podría ser un obstáculo* para el papel de Honey, en el mismo sentido que potencia el papel de Nick (al contrario, hay que añadir, de lo que sucede en textos de Ray Cooney: la actriz ha de ser atractiva, y esto es parte del texto y de lo que ofrece al espectador). María Barranco, a pesar de todo, sería una intérprete ideal.

Se trata sólo de pistas. El texto creará en el lector otro reparto. Sólo queda por añadir que se trata de un texto que tiene una vida especialmente compleja y proteica en un escenario. El esfuerzo por convertir la palabra escrita en voz debe estar presente en la lectura. Así se llega al abismamiento en un mundo de ficciones inestables que el texto crea.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía sobre Edward Albee ocupaba, ya en 1986, un grueso volumen de más de 300 páginas que incluye 654 entradas específicamente sobre *¿Quién teme a Virginia Woolf?* Aunque bien es verdad que entre ellas abundaban las informaciones de prensa, se trata de una cantidad voluminosa para tratarse de un dramaturgo vivo. Lo que aquí ofrecemos no es más que una fracción, como es lógico. El criterio principal ha sido el de disponibilidad; así que hemos prescindido, de entre las obras de Albee, de aquellas que no se han publicado o sólo tienen ediciones mínimas en revistas; entre los estudios críticos hemos introducido los que tienen mayor difusión, por encontrarse en varias bibliotecas importantes (como consecuencia de aparecer en varias bibliografías) o por encontrarse en revistas conocidas. Además hemos introducido algunos artículos «menores» (es decir, reseñas periodísticas) que incidían de manera concreta en algunos de los temas tratados en la introducción. Por otra parte, incluimos una lista de trabajos de carácter general que desarrollan temas tratados en la introducción o que incluyen capítulos relacionados con la práctica dramática del autor.

A. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

a) *Obras teatrales de Edward Albee:*

The Zoo Story, en *Famous American Plays of the 50's*, Nueva York, Laurel, 1988.

The Sandbox, The Death of Bessie Smith y Fam and Yam, Nueva York, Signet, 1988.

The American Dream, Nueva York, Coward McCann, 1961.

Who's Afraid of Virginia Woolf?, Harmondsworth, Penguin, 1984.

The Ballad of the Sad Café, Nueva York, Dramatists' Play Service, 1991.

Tiny Alice, Box y Quotations from Chairman Mao Tse-Tung, Harmondsworth, Penguin, 1971.
Malcolm, Nueva York, Dramatists' Play Service, 1966.
A Delicate Balance, Harmondsworth, Penguin, 1969.
Everything in the Garden, Nueva York, Atheneum, 1968.
All Over, Nueva York, Dramatists' Play Service, 1970.
Seascape, Nueva York, Dramatists' Play Service, 1975.
Counting the Ways and Listening, Nueva York, Dramatists' Play Service, 1978.
Lolita, Nueva York, Dramatists' Play Service, 1984.
The Lady From Dubuque, Nueva York, Dramatists' Play Service, 1980.
Finding the Sun, publicada en *Plays in One Act* (edición de David Halperin), Nueva York, Harvill, 1991.
The Man Who Had Three Arms, Nueva York, Atheneum, 1987.
Marriage Play, Nueva York, Dramatists' Play Services, 1995.
Three Tall Women [1994], Harmondsworth, Penguin, 1995.

b) Traducciones al español y al catalán

Las bibliografías publicadas en los Estados Unidos, no incluyen traducción alguna de la obra. Hubo una producción española, estrenada en el teatro Goya, de Madrid, en octubre de 1966, pero al parecer esta versión nunca se publicó. También se realizó una versión española de la obra en Nueva York, estrenada el 13 de octubre de 1972 en el Gramercy Arts Theatre, dirigida por Rene Buch, pero de nuevo no hay constancia de publicación del texto. Hay una traducción publicada en España de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* en la editorial Nueva Visión, pero en estos momentos está descatalogada y es inencontrable.

¿Quién teme a Virginia Woolf?, traducción española de Marcelo de Rider, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967.
Qui té por de la Virginia Woolf?, traducción al catalán de Jordi Arbones, Barcelona, Institut del Teatre, 1991.
Delicado equilibrio, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.
Història del zoo, traducida por William Lyton, publicada en *Primer Acto*, 1965.

c) Artículos por Edward Albee

No siempre relevantes, esta selección de textos no dramáticos de Albee es una mera guía de intereses del dramaturgo y temas por él tratados.

«What's It About? - A Playwright Tries to Tell», en *New York Herald Tribune Magazine*, «Lively Arts», 22 de enero de 1961.
 «Which Theatre is the Absurd One?» en *New York Times*, 25 de febrero de 1962.
 «Some Notes on Non-Conformity», en *Harper Bazaar's*, agosto de 1962.
 «Who's Afraid of the Truth?», en *New York Times*, sección de teatro dominical, 18 de agosto de 1963.
 «Introduction», en *Three Plays by Noel Coward*, Nueva York, Dell, 1965.
 «Judy Garland», en *Double Exposure* (ed. Roddy McDowall), Nueva York, Delacorte, 1966.
 «Apartheid in the Theater», en *New York Times*, sección de teatro dominical, 30 de julio de 1967.
 «The Decade of Engagement», en *Saturday Review*, 24 de enero de 1970.
 «The Future Belongs to Youth», en *New York Times*, sección de teatro dominical, 26 de noviembre de 1961.
 «Foreword», en *Dream Palaces*, de James Purdy, Nueva York, Viking, 1980.

B. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

a) Libros teóricos y de historia del teatro. Otras obras consultadas

Se trata de trabajos sobre teoría crítica y literaria, historia y estética teatral o sobre cuestiones culturales relacionadas con este trabajo: canon, discurso, autoría, teoría gay, etc. Los volúmenes marcados con un asterisco contienen secciones sustanciales sobre Edward Albee.

ABEL, Lionel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form: Sophocles, Shakespeare, Racine, Brecht, Beckett, Genet, Gelber and Others*, Nueva York, Hill and Wang, 1963.
 ADAMS, Hazard, «Canons: Literary Criteria/Power Criteria», en *Critical Inquiry*, vol. 14, núm. 4, verano, 1988.
 ALTIERI, Charles, *Canons and Consequences. Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideas*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1990.
 ARTAUD, Antonin, *El Teatro y su doble* [1938], Barcelona, Edhasa, 1986.
 AUSTIN, J. L., *How to Do Things with Words* [1962], Oxford, Oxford University Press, 1976.
 BAJTIN, Mijail, *Rabelais and his World* [1965], Bloomington (Indiana), The University of Indiana Press, 1984.

- *Teoría y estética de la novela* [1975], Madrid, Taurus, 1989.
- BANHAM, Martin (ed.), *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- BARTHES, Roland, *Mythologies* [1957], Londres, Collins, 1973.
- *The Eiffel Tower and Other Mythologies* [1957], Nueva York, The Noonday Press, 1979.
- BARTON, Lee, «Why Do Homosexual Playwrights Hide their Homosexuality?», en *The New York Times*, 23-1-72, sección 2, págs. 1-3.
- BEAVER, Harold, «Homosexual Signs», en *Critical Inquiry*, núm. 8, otoño, 1981.
- BENNET, Benjamin, *Theater as Problem. Modern Drama and its Place in Literature*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1990.
- BENTLEY, Eric (ed.), *The Theory of the Modern Stage. An Introduction of Modern Theatre and Drama*, Harmondsworth, Penguin, 1976.
- BERKOWITZ, Gerald M., *American Drama of the Twentieth Century*, Nueva York, Longman, 1992.
- BIGSBY, Christopher W. E., *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama. Volume One. American Drama up to 1940*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama. Volume Two. Williams/Miller/Albee*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama. Volume Three. Beyond Broadway*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- *Modern American Drama. 1945-1990*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- BLAU, Herbert, *The Eye of Prey. Subversions of the Postmodern*, Bloomington (Indiana), Indiana University Press, 1987.
- BLOOM, Harold, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Londres, MacMillan, 1995.
- BOBES, M.^a del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987.
- BRAUN, Edward, *The Director and the Stage. From Naturalism to Grotowski*, Londres, Methuen, 1990.
- BROOK, Peter, *The Empty Space* [1968], Harmondsworth, Penguin, 1986.
- BRUSTEIN, Robert, *The Theater of Revolt*, Boston, Little, Brown and Company, 1964.
- BURNS, Elizabeth, *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, Londres, Longman, 1972.
- CLAYTON, Jay, y ROTHSTEIN, Eric (eds.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, Madison (Wisconsin), The University of Wisconsin Press, 1991.

- CLUM, John M., *Acting Gay. Male Homosexuality in Modern Drama*, Nueva York, Columbia University Press, 1992.
- DE MARINIS, Marco, *El nuevo teatro, 1947-1970* [1987], Barcelona, Paidós, 1988.
- DEVLIN, Albert J. (ed.), *Conversations with Tennessee Williams*, Jackson (Mississippi), University Press of Mississippi, 1986.
- DEWS, Peter, *Logics of Disintegration. Post-Structuralist Thought and the Claims of Critical Theory*, Londres, Verso, 1987.
- ECO, Umberto, *Obra abierta* [1962, rev. 1967], Barcelona, Ariel, 1984.
- *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* [1979], Barcelona, Lumen, 1981.
- *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- ELAM, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres, Methuen, 1980.
- ENGLE, Ron, y MILLER, Tice L. (eds.), *The American Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- ESSLIN, Martin, *The Theatre of Absurd* [1961, rev. 1968], Harmondsworth, Penguin, 1987.
- FOUCAULT, Michel, *Las Palabras y las Cosas* [1966], México D. F., Siglo XXI, 1988.
- *La arqueología del saber* [1969], México D. F., Siglo XXI, 1988.
- *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1983.
- GOFFMAN, Erwin, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Harmondsworth, Penguin, 1971.
- GRIGNON, Claude, y PASSERON, Jean Claude, *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Madrid, La Piqueta, 1992.
- HAGEN, Uta, *Respect for Acting*, Nueva York, MacMillan, 1973.
- HETHMON, Robert H., *Strasberg at the Actor's Studio*, Nueva York, The Viking Press, 1968.
- HIRSH, Jr., E. D., *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1967.
- HUIZINGA, Johann, *Homo Ludens*, Madrid, Alianza, 1986.
- HUTCHEON, Linda, *The Politics of Postmodernism*, Londres, Routledge, 1989.
- JAMESON, Fredric, *The Political Unconscious* [1981], Oxford, Oxford University Press, 1991.
- JONGH, Nicholas de, *Not in Front of the Audience. Homosexuality on Stage*, Londres, Routledge, 1992.
- KAUFFMAN, Stanley, «Homosexual Drama and Its Disguises», en *The New York Times*, 23 de enero de 1966.
- «On the Acceptability of the Homosexual», en *The New York Times*, 6 de febrero de 1966.

- KOWZAN, Tadeusz, *Literatura y espectáculo* [1970], Madrid, Taurus, 1992.
- LODGE, David (ed.), *Modern Criticism and Theory. A Reader*, Harlow, Longman, 1988.
- *20th Century Literary Criticism. A Reader*, Harlow, Longman, 1972.
- MIRA NOUSSELLES, Alberto, *¿Alguien se atreve a decir su nombre? Enunciación homosexual y la estructura del armario en el texto dramático*, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1994.
- O'NEILL, Eugene, *Largo viaje hacia la noche*, edición de Ana Antón Pacheco, Madrid, Cátedra, 1986.
- *The Iceman Cometh*, Nueva York, Random House, 1946.
- PETER, John, *Vladimir's Carrot*, Londres, Methuen, 1988.
- PURDY, James, *Malcolm* [1959], Harmondsworth, Penguin, 1980.
- REDMOND, James (ed.), *Themes in Drama, 13. Violence in Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- ROOSE-EVANS, James, *Experimental Theatre. From Stanislavsky to Peter Brook*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1984.
- SAID, Edward W., *The World, the Text and the Critic* [1983], Londres, Vintage, 1991.
- SAROTTE, Georges M., *Comme un Frère, Comme un Amant (L'homosexualité dans le Roman et le Théâtre Américains)*, Paris, Flammarion, 1986.
- SAVRAN, David, *Communists, Cow-boys and Queers. The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*, Minneapolis y Londres, University of Minnesota Press, 1992.
- SCHLEUTER, June, *Metafictional Characters in Modern Drama*, Nueva York, Columbia University Press, 1979.
- SEDGWICK, Eve K., *Epistemology of the Closet*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1990.
- SIMARD, Rodney, *Postmodern Drama. Contemporary Playwrights in America and Britain*, Canham, The University Press of America, 1982.
- SPECTOR, Susan, «Alternative Visions of Blanche DuBois: Uta Hagen and Jessica Tandy in *A Streetcar Named Desire*», en *Modern Drama*, vol. 32, núm. 4, diciembre, 1989.
- SPOTO, Donald, *Elizabeth Taylor*, Nueva York, Warner, 1995.
- STANISLAVSKI, *La construcción del personaje* [1949], Madrid, Alianza, 1975.
- STYAN, J. L., *Modern Drama in Theory and Practice* (3 vols.: I. *Realism and Naturalism*, II. *Symbolism, Surrealism and Absurd*, III. *Expressionism and Epic Theatre*), Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

- TAUBMAN, Howard, «Not What It Seems: Sexual Motif Gets Heterosexual Guise», en *The New York Times*, 5 de noviembre de 1961.
- «Modern Primer: Helpful Hints to Tell Appearances from Truth», en *The New York Times*, 28 de abril de 1963.

b) Bibliografías

- AMACHER, Richard E., y RULE, Margaret, *Edward Albee. At Home and Abroad. A Bibliography*, Nueva York, AMS Press, 1973.
- CARPENTER, Charles A., *Modern Drama. Scholarship and Criticism, 1966-1980. An International Bibliography*, Toronto, University of Toronto Press, 1986.
- GIANTVALLEY, Scotts, *Edward Albee. A Reference Guide*, Boston, G. K. Hall & Co., 1987.
- GREEN, Charles Lee, *Edward Albee. An Annotated Bibliography, 1968-1977*, Nueva York, AMS Press, 1978.
- TYCE, Richard, *Edward Albee. A Bibliography*, Londres, The Scarecrow Press, 1986.

c) Libros y artículos generales sobre Edward Albee

- ABDALLA, Zaki Mohammed, *Edward Albee: A Critical Study*, Alejandría, Dar el-Maaref, 1972.
- AMACHER, Richard E., *Edward Albee*, Boston, Twayne, 1992.
- ANDERSON, Mary Castiglie, «Staging the Unconscious: Edward Albee's *Tiny Alice*», en *Renaissance*, núm. 32, 1980.
- BIGSBY, C. W. E. (ed.), *Edward Albee: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs (Nueva Jersey), Prentice-Hall, 1975.
- BLOOM, Harold (ed.), *Modern Critical Views: Edward Albee*, Nueva York, Chelsea House, 1987.
- BRUSTEIN, Robert, «The Trashing of Edward Albee», *New Republic*, 11 de abril de 1981.
- COHN, Ruby, *Edward Albee*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1969.
- «Albee's Box and Ours», *Modern Drama*, núm. 14, 1981.
- COPELAND, Roger, «Should Edward Albee Call it Quits?», en *Saturday Review*, febrero, 1981.
- COY, Javier, y COY, Juan José, *Introducción a Edward Albee*, en Coy & Coy, 1967.
- COY, Juan José, *El teatro de Edward Albee*, en Coy & Coy, 1976.

- «A la segunda fue la vencida; Edward Albee: el premio Pulitzer 1967», *Sic*, Caracas, 30, septiembre-octubre, 1967.
- «Albee, el hombre que perdió un premio», en *Monteagudo* (Universidad de Murcia), núm. 38, 1962.
- DEBUSSCHER, Gilbert, *Edward Albee, Tradition and Renewal*, Bruselas, Center For American Studies, 1969.
- DE LA FUENTE, Patricia (ed.), *Edward Albee: Planned Wilderness: Interviews, Essays, and Bibliography*, Living Author Series 3, Edimburgh, TX, Panamerican University Press, 1980.
- FUMERTON, M. Patricia, «Verbal Prisons: The Language of Albee's *A Delicate Balance*», en *English Studies in Canada*, núm. 7, 1981.
- GABBARD, Lucina P., «From O'Neill to Albee», en *Modern Drama*, núm. 19, 1976.
- HAYMAN, Ronald, *Edward Albee*, Nueva York, Frederick Ungar, 1973.
- HIRSCH, Foster, *Who's Afraid of Edward Albee?*, Berkeley, Creative Arts, 1978.
- KAUFFMANN, Stanley, «Edward Albee: All Over?», en *Saturday Review*, 15 de marzo de 1980.
- KERJAN, Lillian, *Le Théâtre d'Edward Albee*, París, Klincksieck, 1979.
- KOLIN, Philip C., y DAVIS, J. Madison, *Critical Essays on Edward Albee*, Boston, G. K. Hall & Co., 1986.
- KOLIN, Philip C. (ed.), *Conversations with Edward Albee*, Jackson (Mississippi), University Press of Mississippi, 1988.
- MCCARTHY, Gerry, *Edward Albee*, Londres, MacMillan, 1987.
- PAOLUCCI, Anne, *From Tension to Tonic. The Plays of Edward Albee*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1972.
- ROBINSON, Fred Miller, «Albee's Long Night's Journey into Day», en *Modern Language Studies*, núm. 11, 1981.
- ROUDANÉ, Mathew C., *Understanding Edward Albee*, Columbia, University of South Carolina Press, 1987.
- «Communication as Therapy in the Theater of Edward Albee», en *Journal of Evolutionary Psychology*, núm. 6, 1985.
- ROTH, Philip, «The Play That Dare Not Speak its Name», en *The New York Review of Books*, 25-II-1965.
- RUTENBERG, Michael E., *Edward Albee: Playwright in Protest*, Nueva York, DBS Publications, 1969.
- STENTZ, Anita Maria, *Edward Albee: The Poet of Loss*, La Haya, Mouton, 1978.
- WASSERMAN, Julian N. (ed.), *Edward Albee: An Interview and Essays*, Lee Lecture Series, University of St Thomas, Houston, Syracuse, Syracuse University Press, 1983.

2) Libros artículos y críticas sobre «¿Quién teme a Virginia Woolf?»

- Se incluyen dos referencias con las reseñas del estreno español de la obra.
- ADLER, Thomas P., «Albee's *Who's Afraid of Virginia Woolf?*: A Long Night's Journey into Day», en *Educational Theatre Journal*, número 25, marzo, 1973.
- BOLTON, Whitney, «Theatre: 'It Was Gigantic When I First Read It'. Hagen Talks of Role in Virginia Woolf», *The Morning Telegraph*, Nueva York, 16 de enero de 1963.
- CAPMAN, John, «For Dirty-Minded Females Only; The Women Begin to Patronize Lewd, Vulgar, Obscene Shows», *Daily News*, Nueva York, 21 de octubre de 1962.
- CLURMAN, Harold, «Who's Afraid of Virginia Woolf?», en BIGSBY, 1975.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás, «¿Quién teme a Virginia Woolf? en el Goya», en *Ya*, 16 de febrero de 1966.
- LLOVET, Enrique, «Estreno de ¿Quién teme a Virginia Woolf? en el Goya», *A B C*, 17 de febrero de 1966.
- ROUDANÉ, Matthew C., *Who's Afraid of Virginia Woolf? Necessary Fictions, Terrifying Realities*, Boston, Twayne, 1990.
- SCHNECHNER, Richard, «Who's Afraid of Edward Albee?», en BIGSBY, 1975.
- «Reality Is Not Enough: An Interview With Alan Schneider», en BIGSBY, 1975.
- SCHNEIDER, Alan, «Why So Afraid?», en BIGSBY, 1975.
- STEIN, Ruthe, «Who's Afraid of a Gay Virginia Woolf?», en *San Francisco Chronicle*, 5 de abril de 1972.
- TRILLING, Diana, «The Riddle of Albee's "Who's Afraid of Virginia Woolf?"», en BIGSBY, 1975.

¿QUIÉN TEME A VIRGINIA WOOLF?

*Para Richard Barr
y Clinton Wilder*

PERSONAJES

MARTHA, una mujer corpulenta y exuberante, de cincuenta y dos años, que parece algo más joven. Robusta, pero no entrada en carnes.

GEORGE, su marido, cuarenta y seis años. Delgado; el pelo algo encanecido.

HONEY, veintiséis años, una rubia menudita, de apariencia indiferente.

NICK, treinta años, su marido. Rubio, atlético, de físico atractivo.

La obra tiene lugar en el salón-comedor de una casa en el *campus* de una pequeña universidad de Nueva Inglaterra.

PRIMER ACTO

JUEGOS Y DIVERSIÓN

El escenario está oscuro. Se oye un golpe contra la puerta de la casa. Una carcajada de MARTHA. Se abre la puerta, se encienden las luces. Entra MARTHA, seguida de GEORGE

MARTHA.—Me cago en Dios¹...

GEORGE.—... Shhhh...

MARTHA.—... Padre.

GEORGE.—Por el amor del cielo, Martha, son las dos de...

MARTHA.—¡George, por favor!

GEORGE.—En serio, mira qué...

MARTHA.—¡Peleele! ¡Menudo peleele estás hecho!

GEORGE.—Es tarde, ¿sabes? Tarde.

MARTHA.—*(Pasea la vista por la habitación. Imitando a Bette Davis.)* ¡Qué pocilga! ¡Eh!, dónde sale eso: «¡Qué pocilga!»

GEORGE.—Cómo quieres que sepa...

MARTHA.—¡Aaaaah, anda! ¿Dónde sale? Lo sabes...

GEORGE.—... Martha...

MARTHA.—¡QUE DÓNDE SALE, MALDITA LA MADRE QUE...!

GEORGE.—*(Cansado.)* ¿Dónde sale el qué?

MARTHA.—Acabo de decirlo, te lo he dicho ya. «¡Qué pocilga!» ¿Eh? ¿De dónde es eso?

GEORGE.—No tengo la menor idea de...

¹ El acto empieza y termina con una blasfemia. Es un ejemplo de simetría lingüística en la obra.

MARTHA.—¡Mira que eres bobo! Es de una jodida película de Bette Davis²... Algún dramón de la Warner...

GEORGE.—No puedo acordarme de todas las películas...

MARTHA.—Nadie te pide que recuerdes todos y cada uno de los dichosos dramones de la Warner... isólo uno! Una peliculita de nada. Bette Davis pilla una peritonitis al final... Tiene una peluca espantosa que lleva puesta todo el rato y pilla una peritonitis y está casada con Joseph Cotten o lo que sea...

GEORGE.—... *quien sea*...

MARTHA.—... *quien sea*... y no hace más que querer irse a Chicago, porque está enamorada de ese actor de la cicatriz... Pero se pone enferma y se sienta delante del tocador...

GEORGE.—¿Qué actor? ¿Qué cicatriz?

MARTHA.—¡Cómo quieres que me acuerde de su nombre! ¿Cómo se llama la película? Quiero saber *el nombre* de la película. Se sienta delante del tocador... y ha pillado una peritonitis... y trata de ponerse pintalabios, pero no puede... y se pone la cara perdida... pero sigue empeñada en largarse a Chicago.

GEORGE.—¡Chicago! Se llama Chicago.

MARTHA.—¿Eh? ¿Cómo?

GEORGE.—La película... Se llama Chicago.

MARTHA.—¡Cielo santo! No tienes ni idea. Chicago³ era un musical de los años treinta, con Alice Faye de protagonista. ¡No tienes ni idea!

GEORGE.—Bueno, supongo que ésa no es muy de *mis* tiempos, pero...

MARTHA.—¡Basta ya! ¡A ver si dejas eso de una vez! En la pe-

² La película en cuestión es *Beyond the Forest*, de 1949, dirigida por King Vidor y calificada por un crítico de *Newsweek* en 1978 como un «simpar ejemplo de camp». Bette Davis tiene un *affaire* con un caballero de Chicago, asesina a un testigo del adulterio y trata de suicidarse, pero la vida no siempre es algo que podemos controlar, y acabará muriendo de fiebre. Última película de Davis para la Warner.

³ No existe tal película, lo cual enfatiza el conflicto entre verdad y mentira. George se refiere a *In Old Chicago*, de 1937, dirigida por Henry King. Se trata, en efecto, de una superproducción musical con Alice Faye, Tyrone Power y Don Ameche, que sigue los pasos de *San Francisco*, de la Metro.

licula... Bette Davis regresa a casa después de un duro día en el ultramarinos...

GEORGE.—¿Trabaja en un ultramarinos?

MARTHA.—Es ama de casa; *compra* cosas. Y vuelve a casa cargada de bolsas, entra en el humilde salón de la humilde casita que el humilde Joseph Cotten le ha montado...

GEORGE.—¿Están casados?

MARTHA.—(Con *impaciencia*.) Sí. Están casados. Entre sí. Memo. Pues entra, y contempla la habitación, deja la compra y dice: «¡Qué pocilga!»

GEORGE.—(Pausa.) Ah.

MARTHA.—(Pausa.) Está insatisfecha.

GEORGE.—(Pausa.) Ah.

MARTHA.—Bien, ¿cómo se llama la película?

GEORGE.—De veras que no lo sé, Martha...

MARTHA.—¡Pues piensa!⁴

GEORGE.—Estoy cansado, Martha... ya es tarde... y además.

MARTHA.—Pues no sé de qué estás tan cansado... no será porque hayas hecho nada en todo el día; no has tenido ni clases...

GEORGE.—Bueno, estoy cansado... Si tu padre no nos organizase estas malditas orgías nocturnas los sábados...

MARTHA.—Bueno, ése es tu problema, George...

GEORGE.—(Entre dientes.) En cualquier caso, así es.

MARTHA.—No has hecho nada; nunca *haces* nada; nunca *alternas*. Lo único que haces es sentarte y *hablar*.

GEORGE.—¿Y qué quieres que haga? ¿Quieres que me comporte como tú? ¿Quieres que vaya por ahí como tú berreando a todo el mundo?

MARTHA.—(Un berrido.) YO NUNCA BERREO.

GEORGE.—(Con suavidad.) Vale... no berreas.

MARTHA.—(Dolida.) No berreo.

GEORGE.—Vale. Ya he dicho que no berreas.

MARTHA.—(Con un mohín.) Prepárame un trago.

GEORGE.—¿Cómo?

⁴ Hasta aquí el primer «juego» de la obra. Pero George se ha negado a participar y ello no hará más que excitar el deseo de Martha de proseguir. Conseguirá arrastrarle a sus juegos muy poco después.

MARTHA.—(*Todavía con suavidad.*) He dicho que me prepares un trago.
GEORGE.—Bien, no creo que una última copa nos haga daño a ninguno de los dos.
MARTHA.—¡Última! ¿Bromeas? Tenemos invitados.
GEORGE.—(*Incrédulo.*) ¿Que tenemos qué?
MARTHA.—Invitados. IN-VI-TA-DOS.
GEORGE.—¡Invitados!
MARTHA.—Eso... invitados... gente. Invitados que vienen de visita.
GEORGE.—¿Cuándo?
MARTHA.—¡AHORA!
GEORGE.—¡Por Dios, Martha! ¿Sabes qué hora es? ¿Quiénes van a venir?
MARTHA.—Ésos, como se llamen.
GEORGE.—¿Quiénes?
MARTHA.—¡COMO-SE-LLAMEN!
GEORGE.—¿Quiénes como-se-llamen?
MARTHA.—No sé sus nombres, George... Los has conocido esta noche... son nuevos... él está en el departamento de matemáticas o algo así.
GEORGE.—¿Quiénes? ¿A quiénes te refieres?
MARTHA.—Te los han presentado esta noche, George.
GEORGE.—No recuerdo que me hayan presentado a nadie esta noche...
MARTHA.—Pues te los han presentado... Alcánzame el vaso... Él está en el departamento de matemáticas... unos treinta años, rubio, y...
GEORGE.—... y atractivo...
MARTHA.—Eso es... y atractivo...
GEORGE.—Cómo no.
MARTHA.—... y la esposa es una mosquita muerta, no tiene ni caderas ni nada.
GEORGE.—(*Vagamente.*) Ah...
MARTHA.—¿Ya te acuerdas de ellos?
GEORGE.—Me parece que sí, Martha... ¿Pero por qué diantre vienen ahora?
MARTHA.—(*En tono sentencioso.*) Porque papá dijo que tenemos que ser amables con ellos, por eso.

GEORGE.—(*Derrotado.*) Cielo santo.
MARTHA.—¿Me alcanzas mi copa? Papá dijo que tenemos que ser amables con ellos. Gracias.
GEORGE.—¿Pero tiene que ser ahora? Pasan de las dos de la madrugada, y...
MARTHA.—Porque papá dijo que fuéramos amables con ellos.
GEORGE.—Vale, pero seguro que tu padre no quería decir que teníamos que pasarnos la noche en vela con esa gente. Por ejemplo, podríamos invitarlos un domingo o algo así...
MARTHA.—Bueno, no importa... Además, domingo ya es. Muy temprano, pero domingo.
GEORGE.—En fin... Esto es ridículo...
MARTHA.—¡Pues ya está hecho!
GEORGE.—(*Resignado y fuera de sus casillas.*) Bueno. Vale... ¿Dónde están? Si tenemos invitados, ¿dónde están?
MARTHA.—Estarán aquí enseguida.
GEORGE.—¿Qué hacen? ¿Han ido a casa a echar una cabezadita antes de venir o qué?
MARTHA.—¡Están de camino!
GEORGE.—No estaría mal que me avisases de vez en cuando... Me gustaría que no me soltases las cosas así continuamente.
MARTHA.—No te suelto nada.
GEORGE.—Sí, lo haces... de verdad... siempre estás soltándome una cosa y otra.
MARTHA.—(*Amistosa-paternalista.*) ¡Ah, George!
GEORGE.—Siempre.
MARTHA.—¡Pobrecito George, lo que tiene que soportar! (*Por su enfurruñamiento.*) ¡Ooooh! ¿Qué te pasa? ¿George está de morros? ¿Eh? ¿A ver? ¿Estás de morros? ¿Es eso lo que te pasa?
GEORGE.—(*Muy tranquilo.*) No importa, Martha...
MARTHA.—¡Oooooooooooh!
GEORGE.—No te molestes...
MARTHA.—¡Oooooooooooh! (*No hay reacción.*) ¡Eh! (*No hay reacción.*) ¡EH!

(GEORGE la mira, sufrido.)

¡Eh! (Canta.)

¿Quién teme a Virginia Woolf,
Virginia Woolf,
Virginia Woolf?...

¡Ja, ja, ja, JA! (No hay reacción.) ¿Qué pasa? ¿No te pareció divertido? ¿Eh? (Desafiante.) Pues a mí me pareció para morirse de la risa... de morirse. ¿Es que no te gustó?

GEORGE.—No estuvo mal, Martha...

MARTHA.—Te has partido de la risa al oírlo en la fiesta.

GEORGE.—Sonreí. No me partía. Sonreí, ¿vale?... no estuvo mal.

MARTHA.—(La mirada fija en su vaso.) Te partías.

GEORGE.—No estuvo mal...

MARTHA.—(Desagradable.) ¡Fue para mearse de risa!

GEORGE.—(Con paciencia.) Fue muy gracioso; sí.

MARTHA.—(Después de pensarlo un instante.) Me haces vomitar.

GEORGE.—¿Qué?

MARTHA.—¡Uf!... Me haces vomitar.

GEORGE.—(Reflexiona... a continuación...) Eso que has dicho ha sido poco fino, Martha.

MARTHA.—¿Que ha sido qué?

GEORGE.—... poco fino.

MARTHA.—Me encanta cuando te enfureces. Creo que eso es lo que más me gusta de ti, tu furia. Menudo pánfilo estás hecho. No tienes ni... ¿cómo se dice...?

GEORGE.—... lo que hay que tener...

MARTHA.—A punto las tienes, ¿eh? (Pausa... Enseguida se ríen.)

¡Eh! Anda, pon algo más de hielo en mi vaso. Nunca me pones hielo. ¿Por qué, eh?

GEORGE.—(Toma su vaso.) Siempre te pongo hielo en el vaso. Lo que pasa es que te lo comes. Es una costumbre que tienes... masticas los cubitos de hielo, como un cocker español. Te vas a partir esos enormes dientes.

MARTHA.—¡VALE, PARA ESO SON MIS ENORMES DIENTES!

GEORGE.—Algunos lo son... Algunos.

MARTHA.—Tengo más dientes que tú.

GEORGE.—Dos más.

MARTHA.—Bueno, pues dos más es mucho más.

GEORGE.—Supongo que sí. Supongo que es digno de mención... teniendo en cuenta tu edad.

MARTHA.—¡QUE BASTA YA! (Pausa.) No es que tú seas tan joven.

GEORGE.—(Con placer juvenil... una salmodia.) Soy seis años más joven que tú... siempre lo he sido y siempre lo seré.

MARTHA.—(Apagada.) Bueno... pues tú te estás quedando calvo.

GEORGE.—Tú también. (Pausa... los dos se ríen.) Hola, cariño.

MARTHA.—Hola. Anda, ven a darle a tu mamáita un besazo con lengua⁵.

GEORGE.—... pero bueno...

MARTHA.—¡QUIERO UN BESAZO CON LENGUA!

GEORGE.—(Preocupado.) No quiero besarte, Martha. ¿Y dónde estará esa gente? ¿Dónde está la gente que has invitado?

MARTHA.—Se han quedado hablando con papá... Ya vendrán. ¿Por qué no quieres besarme?

GEORGE.—(Como quien explica un argumento.) Bien, querida, si te besase, me pondría todo nervioso... fuera de mis casillas, y me abalanzaría sobre ti y te forzaría, aquí mismo, sobre la moqueta del comedor, y entonces los invitados, pobrecitos, entrarían, y... bueno, imagina lo que tu padre dirá al respecto.

MARTHA.—¡Cerdo!

GEORGE.—(Con altivez.) ¡Oink! ¡Oink!

MARTHA.—¡Ja, ja, ja, JA! Anda, prepárame otra bebida... machote.

GEORGE.—(Toma su vaso.) Anda que cómo le das...

MARTHA.—(Imitando a un bebé.) La nena tiene sed.

GEORGE.—¡Por Dios!

⁵ Por segunda vez, vemos cómo George y Martha «ríen juntos». Estos momentos deben enfatizarse en producción con el fin de no simplificar la relación entre ambos: es cierto que la tónica general es de discusión y escamio, pero se trata de dos personas que comparten un mundo propio. Nótese cómo George empieza la obra negándose a dar la réplica a su mujer, pero en pocos minutos colabora con sus juegos.

MARTHA.—(*Paseándose.*) Mira, cariño, a beber te gana cuando me dé la gana... ¡así que no te preocupes por mí!

GEORGE.—Martha, ya hace años que te di el premio... No queda abominación por la que no hayas ganado...

MARTHA.—Te lo juro... si existieses me divorciaría de ti.

GEORGE.—Vale, pero mantente en pie, por lo menos eso... Esa gente son invitados tuyos, y...

MARTHA.—Ahora ya ni te veo... No consigo verte desde hace años⁶...

GEORGE.—... como te desmayes, o vomites o algo así...

MARTHA.—Porque eres una nulidad, un cero a la izquierda...

GEORGE.—... y déjate la ropa puesta. No hay visión más repulsiva que tú con un par de copas de más y las faldas levantadas por encima de la cabeza, sabes...

MARTHA.—... un vacío...

GEORGE.—... ¿o debo decir *las cabezas*?...

(*Suena el carillón de la puerta de la calle.*)

MARTHA.—¡Tenemos fiesta! ¡Fiesta!

GEORGE.—(*Con ganas de gresca.*) No puedo contener la impaciencia por lo que viene, Martha...⁷.

MARTHA.—(*Igual.*) Ve y abre la puerta.

GEORGE.—(*Sin moverse.*) Ve tú.

MARTHA.—Que abras la puerta.

(*Él no se mueve.*)

Ya te arreglaré, pedazo de...

GEORGE.—(*Hace como que escupe.*) ... por ti...

(*Se oye de nuevo el carillón*)

⁶ En cierto modo es verdad, y se trata de otra de las claves de la obra, otro de los motivos por los que el hijo ficticio ha de morir: Martha no «ve» a George, sino a «George como juego».

⁷ De nuevo se enfatiza que hay un entendimiento especial entre ambos, que ambos saben que la llegada de los invitados será una excusa para incrementar la violencia de los juegos.

MARTHA.—(*Grita... hacia la puerta*) ¡ADELANTE! (*A GEORGE, entre dientes.*) ¡He dicho que abras!

GEORGE.—(*Avanza un poco hacia la puerta, con una ligera sonrisa.*) Vale, amor mío... lo que quiera mi amorcito. (*Se detiene.*) Sólo que no se te ocurra empezar con *eso que tú sabes*.

MARTHA.—¿*Eso que tú sabes*? ¿Qué quieres decir? ¿Qué lenguaje es ése? ¿De qué hablas?

GEORGE.—De lo que tú sabes. No se te ocurra empezar con eso.

MARTHA.—¿Estás imitando a uno de tus estudiantes o qué, por el amor del cielo? ¿Qué te propones? ¿*Eso*, qué?

GEORGE.—Que no te pongas a hablar del chico, sólo eso.

MARTHA.—¿Qué te crees que soy?

GEORGE.—Demasiado, eres demasiado.

MARTHA.—(*Enfadada de verdad.*) ¿Sí? Bueno, pues me pondré a hablar del chico si me da la gana.

GEORGE.—No le metas en esto.

MARTHA.—(*Amenazadora.*) Es tan mío como tuyo. Hablaré de él si me da la gana⁸.

GEORGE.—No te lo aconsejo, Martha.

MARTHA.—Pues me parece muy bien. (*Llaman.*) Adelante. ¡Anda, ve y abre la puerta!

GEORGE.—Estás advertida.

MARTHA.—Claro, por supuesto. ¡Venga, abre!

GEORGE.—(*Se dirige hacia la puerta.*) Muy bien, mi amor... lo que mi amor quiera. Es reconfortante que, incluso en estos tiempos que corren, la gente siga teniendo modales. Es reconfortante comprobar que todavía queda gente que no se meterá en la casa de otros, ni siquiera cuando *oyen* a un monstruo infrahumano soltando aullidos desde dentro...

MARTHA.—¡QUE TE JODAN!

(*Simultáneamente con el comentario precedente de MARTHA, GEORGE abre de golpe la puerta de la calle. HONEY y NICK están enmarcados en la entrada. Hay un breve silencio, luego...*)

⁸ Este tipo de intercambios, como más adelante sucede con la discusión sobre el color de los ojos, contribuyen a espesar la atmósfera. El espectador no sospecha la verdad, pero ¿por qué George no quiere que Martha mente al muchacho? Se trata del tipo de intercambios que crea una atmósfera «absurda».

GEORGE.—(*... pero en realidad alegría por haber hecho que el estallido de MARTHA se escuche.*) ¡Oooooooooh!

MARTHA.—(*Levantando un poco la voz, para tapar.*) Hola, ¿qué hay? ¡Pasad! ¡Pasad!

NICK y HONEY.—(*Ad lib.*) Hola, pues nada, aquí estamos (*etcétera.*)

GEORGE.—(*Yendo al grano.*) Así que sois nuestros queridos invitados.

MARTHA.—¡Ja, ja, ja, JA! No hagáis caso al amargado ése... que el amargado recoja vuestros abrigos y todo eso.

NICK.—(*Sin expresión.*) Bueno, vale, no sé si hacemos bien en venir...

HONEY.—Eso... con lo *tarde* que es, y...

MARTHA.—¡Cómo que tarde! ¿Estáis de broma? Dejad las cosas por ahí y adelante.

GEORGE.—(*De modo impreciso... Se aleja.*) Donde sea... encima de los muebles, por el suelo... aquí todo va a una.

NICK.—(*A HONEY.*) ¿Ves? No deberíamos haber venido.

MARTHA.—(*Estentórea.*) ¡He dicho que adelante! ¡Venga!

HONEY.—(*Con una risita mientras ella y GEORGE entran.*) ¡Mecachis!

GEORGE.—(*Imitando la risita de HONEY.*) ¡Ji, ji, ji, ji!

MARTHA.—(*Se vuelve hacia GEORGE.*) Oye, comemierda... ¡Vale ya de una vez!

GEORGE.—(*Inocente y herido.*) ¡Pero Martha! (*A NICK y HONEY.*) Martha es un demonio con las palabras; de verdad.

MARTHA.—Bueno, *jóvenes*, sentaos.

HONEY.—(*Al sentarse.*) ¡Qué bonito es esto!

NICK.—(*Por cumplir.*) Es verdad... mucho.

MARTHA.—Bueno, gracias.

NICK.—(*Señala la pintura abstracta.*) ¿Quién... quién ha pintado...?

MARTHA.—¿Eso? Ah, lo pintó...

GEORGE.—Un griego con bigote al que Martha agredió una noche en...

HONEY.—(*Para salvar la situación.*) Ay, ay, ay, ay.

NICK.—Tiene cierta...

GEORGE.—¿Serena intensidad?

NICK.—Eh, no, cierta...

GEORGE.—Ah. (*Pausa.*) Bien, pues entonces cierta cualidad estridente y apagada. ¿Era eso?

NICK.—(*Sabe qué está haciendo GEORGE, pero continúa sombrío, fríamente amable.*) No, lo que quiero decir es...

GEORGE.—¿Qué me dices de una serena intensidad estridente y relajada?⁹

HONEY.—¡Cariño! Te están tomando el pelo.

NICK.—(*Pétreo.*) Ya me doy cuenta.

(*Un silencio breve e incómodo.*)

GEORGE.—(*Sincero.*) Lo siento mucho.

(*NICK hace un gesto condescendiente de perdón.*)

GEORGE.—En realidad se trata de una representación pictórica de la estructura mental de Martha.

MARTHA.—¡Ja, ja, ja, JA! Prepárales una copa a los chicos, George. ¿Qué vais a tomar?, ¿eh?

NICK.—¿Honey? ¿Qué te apetece?

HONEY.—No sé, cariño... Un poquito de coñac, quizá. «No combines y no te preocupes». (*Risita.*)

GEORGE.—¿Coñac? ¿Solo? Eso está tirado; tirado. (*Se dirige hacia el bar.*) Y tú... que...

NICK.—Burbon con hielo, si no te importa.

GEORGE.—(*Mientras prepara las bebidas.*) ¿Importarme? No, no me importa. No creo que me importe. ¿Y tú, Martha? ¿Una friega de alcohol puro?

MARTHA.—Eso es. «No combines y no te preocupes.»

GEORGE.—El gusto ético de Martha se ha ido... simplificando con el tiempo... ha cristalizado. En los tiempos en que yo cortejaba a Martha —bueno, no sé si *cortejar* es la palabra más adecuada— en fin, en los tiempos en que cortejaba a Martha...

⁹ Ya en su primer intercambio, somos testigos de la tensión entre los hombres. Ahora es George quien empieza la ofensiva, mientras que Nick permanece a la defensiva. George ve en Nick una amenaza; Nick no sabe lo que le espera. Los ataques de George serán verbales; en la contraofensiva, Nick utilizará su cuerpo. Nótese cómo la agresividad entre las mujeres es mucho menor.

MARTHA.—(Alegre.) ¡Ya está bien, amorcito!

GEORGE.—(Vuelve con las bebidas de NICK y HONEY.) Pues en los tiempos en que cortejaba a Martha, ella siempre pedía las cosas más rebuscadas. ¡Era increíble! Íbamos a un bar... fíjate, un *bar*, de ésos que tienen whisky, cerveza y burbon, y entonces arrugaba el ceño, se estrujaba las meninges y me salía con Brandy Alexanders, Creme de cacao frappé, un destornillador, ponches en llamas, bebidas espirituosas a siete bandas.

MARTHA.—Estaban buenas... me encantaban.

GEORGE.—Bebidas de verdad para toda una dama.

MARTHA.—¡Oye! ¿Dónde está mi friega de alcohol?

GEORGE.—(Va hacia el minibar.) Pero los años han conducido a Martha a cierto sentido de las esencias, a la certeza de que la crema es para el café, el zumo de lima para las tartas y el alcohol (lleva a MARTHA su bebida), puro y simple... aquí tienes, ángel mío... para los puros y simples. (Levanta su copa.) Por el ojo ciego de la mente, el reposo del corazón y los estragos del hígado. Todos juntos, hasta el fondo.

MARTHA.—(A todos.) Salud, amigos. (Beben.) Eres un poeta nato, George... tienes un algo de Dylan Thomas que me llega muy adentro.

GEORGE.—¡Mira que eres ordinaria! ¡En presencia de invitados!

MARTHA.—¡Ja, ja, ja, JA! (A NICK y HONEY.) Eh, ieh! (Canta, dirige con el vaso en la mano. HONEY se une a ellos hacia el final.)

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

(MARTHA y HONEY se ríen; NICK sonríe.)

HONEY.—¡Ah! ¿Verdad que tenía gracia? ¡Era graciosísimo!

NICK.—(Reacciona.) Sí... sí, mucho.

MARTHA.—Creí que reventaba de risa, de verdad... Creí que iba a mearme de risa. A George no le gustó... A George no le pareció nada gracioso.

GEORGE.—Martha, por favor, ¿tenemos que repetir la escena otra vez?¹⁰

MARTHA.—Sólo intento que accedas a mostrar un poquito de sentido del humor, ángel mío.

GEORGE.—(Con un exceso de paciencia, a NICK y HONEY.) Martha no cree que haya reído lo suficiente. Martha opina que a menos que, en sus comedidas palabras, te hayas «meado de risa», no te diviertes. ¿No es eso? A menos que te comportes como una hiena no te lo estás pasando bien.

HONEY.—Pues yo me lo pasé bien de verdad... ha sido una fiesta fantástica.

NICK.—(Intenta fingir entusiasmo.) Sí... fantástica de verdad.

HONEY.—¡Y tu padre! ¡Qué hombre tan encantador!

NICK.—(Como antes.) Sí... sí, es... fantástico.

HONEY.—¡No puede negarse!

MARTHA.—(Con auténtico orgullo.) Es un gran tipo, ¿eh? Un gran tipo.

GEORGE.—(A NICK.) ¡Y a ver quién es el guapo que lo pone en duda!

HONEY.—(Amonestando a GEORGE.) ¡Aaaaaaaaah! ¡Es un hombre maravilloso!

GEORGE.—No me propongo ponerlo a caldo. Todos sabemos que es un dios.

MARTHA.—¡Deja en paz a mi padre!

GEORGE.—Sí, mi amor. (A NICK.) No, es sólo que cuando uno ha ido a tantas fiestecitas del departamento como yo...

NICK.—(Eludiendo el intento de hacer contacto.) Pues a mí me pareció un buen gesto. De verdad, además de pasar un buen rato, me pareció que fue un buen gesto. Cuando eres nuevo en un lugar... (GEORGE le mira con sospecha.) Conocer a todo el mundo, que te presenten a la gente... acercarse a algunos de los compañeros... Cuando trabajé en Kansas...

HONEY.—No os lo creeréis, pero tuvimos que arreglámoslas solos... ¿No fue así, querido?

¹⁰ De eso se trata, de «repetir» la escena delante de los invitados. Una repetición que es una «re-contextualización». Si antes no hubo conclusión clara, ahora Martha espera ganar.

NICK.—Exacto... Tuvimos...

HONEY.—Tuvimos que abrimos paso sin ayuda... yo tenía que acercarme a las esposas... en la biblioteca, en el supermercado, y decirles: «Hola. ¿Cómo está usted? Seguro que usted es la señora tal y cual, esposa del doctor tal y cual.» No era nada agradable.

MARTHA.—Bueno, *Papá* sabe cómo llevar las cosas.

NICK.—(Con insuficiente entusiasmo.) Es un hombre singular.

MARTHA.—Puedes apostarte el pescuezo.

GEORGE.—(A NICK... como un secreto, pero sin susurrar.) Te diré un secreto, hijo mío. En este mundo, hay cosas más sencillas, si resulta que enseñas en una universidad, hay cosas más sencillas que estar casado con la hija del rector de la universidad. Hay cosas más sencillas. En este mundo.

MARTHA.—(En voz alta... sin dirigirse a nadie en concreto.) Pues debería ser una oportunidad impagable... ¡para algunos sería la gran oportunidad de su vida!

GEORGE.—(A NICK... con un guiño solemne.) Hay, créeme, cosas más sencillas en este mundo.

NICK.—Bueno, entendería que pudiera conllevar ciertas... incomodidades, quizá... es comprensible, pero...

MARTHA.—¡Algunos darían su brazo derecho a cambio de una oportunidad así!

GEORGE.—(Con serenidad.) Por desgracia, Martha, al final resulta que uno acaba por sacrificar cierta parte algo más íntima de la propia anatomía.

MARTHA.—(Un gruñido de rechazo y desprecio.) ¡Ñiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiih!

HONEY.—(Se levanta de repente.) ¿Podéis decirme dónde está el...? (Su voz desfallece.)

NICK.—(A HONEY.) ¿Te encuentras bien?

HONEY.—Claro, cariño. Sólo quiero... empolverarme la nariz.

GEORGE.—(Ya que MARTHA no se levanta.) Martha, ¿te importa mostrarle dónde ponemos el... eufemismo?

MARTHA.—¿Eh? ¿Qué? ¡Ah! ¡Claro! (Se levanta.) Perdón, ven, vamos a que te enseñe la casa.

HONEY.—Creo que necesito...

MARTHA.—.... ¿Lavarte las manos? Claro, vente conmigo. (Tomando a HONEY del brazo. A los hombres.) Y vosotros a hablar de cosas de hombres un rato.

HONEY.—(A NICK.) Volvemos enseguida, querido.

MARTHA.—(A GEORGE.) ¡En serio, George, me dejas destrozada!

GEORGE.—(Feliz.) Muy bien.

MARTHA.—Destrozada de verdad, George.

GEORGE.—Perfecto, Martha, perfecto. Hale... arreando.

MARTHA.—De verdad.

GEORGE.—Pero no te vayas de la lengua con... lo que tú sabes.

MARTHA.—(Con sorprendente vehemencia.) ¡Hablaré sobre lo que me dé la jodida gana, George!

GEORGE.—Muy bien, muy bien. Esfúmate.

MARTHA.—¡De lo que me dé la jodida gana! (Prácticamente llevándose a HONEY a rastras.) Venga tú.

GEORGE.—Esfúmate. (Las mujeres se han ido.) Bueno ¿qué va a ser esta vez?

NICK.—Ah, no sé... supongo que seguiré con el burbon.

GEORGE.—(Tomando el vaso de NICK y dirigiéndose al minibar.) ¿Eso era lo que bebías en el Parnaso?

NICK.—¿Dónde?

GEORGE.—En el Parnaso.

NICK.—No entiendo...

GEORGE.—Déjalo estar. (Le pasa la bebida.) Un burbon.

NICK.—Gracias.

GEORGE.—Se trata de un chiste privado entre la pequeña Martha y yo¹¹. (Se sientan.) Así que... (Pausa.) Así que... estás en el departamento de matemáticas, ¿no?

NICK.—No... eh, no.

GEORGE.—Eso dice Martha. Creo que eso es lo que ha dicho. (En tono no amistoso.) ¿Qué te llevó a hacerte profesor?

NICK.—Ah, bueno, lo mismo que... eh... te motivó a ti, supongo.

GEORGE.—¿El qué?

NICK.—(Formal.) ¿Perdón?

GEORGE.—He dicho que el qué. ¿Qué es lo que me motivó a mí?

NICK.—(Con una risa incómoda.) Bueno... ¿cómo voy a saberlo?

¹¹ Empieza un diálogo de requiebros en que George utiliza el lenguaje, no para «comunicar», sino para confundir a su interlocutor.

GEORGE.—Acabas de decir que lo que te motivó a ti es lo mismo que me motivó a mí.

NICK.—(*Algo peleón.*) He dicho que *supongo* que lo era.

GEORGE.—(*Brusco.*) ¿Sí? (*Pausa.*) Pues... (*Pausa.*) ¿Qué te parece esto?

NICK.—(*Mira a su alrededor.*) Bien... no está mal.

GEORGE.—Digo la universidad.

NICK.—Ah... creí que te referías a...

GEORGE.—Sí... ya me he dado cuenta. (*Pausa.*) Me refería a la universidad.

NICK.—Bueno, pues... me parece... bien. (*Mientras GEORGE le mira fijamente.*) Perfecto. (*Igual.*) Tú... llevas aquí bastante tiempo, ¿verdad?

GEORGE.—(*Ausente, como si no hubiera oído.*) ¿Cómo? Ah... sí. Desde que me casé con... eh, ¿cómo se llama?... eh, Martha. Incluso desde antes. (*Pausa.*) Desde siempre. (*Para sí.*) Esperanzas defraudadas y buenas intenciones. Bueno, mejor, óptimo, optimado. (*De nuevo a NICK.*) ¿Qué te parece esa declinación, joven? ¿Eh?

NICK.—Discúlpame por...

GEORGE.—(*Con doble intención.*) No has contestado a mi pregunta.

NICK.—¿Decías?

GEORGE.—¡No te me pongas condescendiente! (*Jugueteadando con él.*) Te he preguntado que qué te parecía mi declinación: bueno, mejor; óptimo; optimado. ¿Mmmm? ¿Y?

NICK.—(*Con cierto desagrado.*) No tengo ni idea de lo que debo decir.

GEORGE.—(*Fingiéndolo incredulidad.*) ¿De verdad no sabes qué decir?

NICK.—(*Explotando.*) Vale ya... ¿Qué quieres que diga? ¿Quieres que diga que es divertido para poder contradecirme y decir que es triste? ¿O quieres que diga que es triste y así le darás la vuelta y dirás que no, que es divertido? ¡Puedes darle al jueguecito como te dé la gana, sabes!

GEORGE.—(*Con fingido respeto.*) ¡Muy bien! ¡Pero que muy bien!

NICK.—(*Aún más enfadado que antes.*) Y cuando mi mujer vuelva, creo que nos...

GEORGE.—(*Sincero.*) Vale, vale... tranquilízate, muchacho. Tranquilo... (*Pausa.*) ¿Mejor? (*Pausa.*) ¿Quieres otro trago? A ver, dame tu vaso.

NICK.—Todavía me queda. Y en cuanto mi esposa baje...

GEORGE.—Vamos... te pongo algo más. Dame el vaso. (*Lo coge.*)

NICK.—Lo que quiero decir es... vosotros... tú y tu mujer parecéis traeros entre manos algún...

GEORGE.—Martha y yo... no nos traemos nada entre manos. Martha y yo estamos simplemente... ejercitándonos... eso es todo... sólo sacamos a pasear lo que nos queda de cerebro. No le des importancia.

NICK.—(*Indeciso.*) Con todo...

GEORGE.—(*En un repentino cambio de ritmo.*) Bien, vale... Ahora, vamos a sentarnos y charlar, ¿eh?

NICK.—(*De nuevo con frialdad.*) Es sólo que no me gusta... involucrarme... (*añade*) eh... en los asuntos de los demás.

GEORGE.—(*Como quien consuela a un niño.*) Bueno, ya lo superarás... a pesar de ser una universidad pequeña. El salto de cama es nuestro deporte preferido.

NICK.—¿Perdón?

GEORGE.—He dicho que el salto de cama es en esta universidad... déjalo. Me gustaría que dejases de decir «perdón» de esa manera... en tono tan correcto. ¿Puedes repetir? ¿Perdón? Sé que se supone que es una señal de respeto hacia (*una mueca*) tus mayores... pero... eh... el modo en que lo haces... eh... ¿Perdón? ¿Decías?

NICK.—(*Sonriendo levemente, manteniendo las distancias.*) No pretendía faltar el respeto.

GEORGE.—¿Y cuántos años tienes?

NICK.—Veintiocho.

GEORGE.—Yo tengo cuarenta y tantos. (*Espera una reacción... no la hay.*) ¿No te sorprende? En otras palabras, ¿no te parezco más viejo? ¿Acaso esta apariencia tan gris no sugiere la cincuentena? ¿No crees que me desvanezco en la penumbra?... ¿que me pierdo entre las volutas de humo de los cigarrillos? ¿Eh?

NICK.—(*Busca un cenicero.*) Te conservas bastante... bien.

GEORGE.—Siempre he sido delgado... no he engordado ni

dos kilos desde que tenía tu edad. No tengo ni barriga... Lo que sí que tengo es cierta distensión aquí, bajo el cinturón... pero está duro. No es carne blanda. Juego a balonmano. ¿Cuánto pesas tú?

NICK.—Pues...

GEORGE.—¿Setenta y cinco o algo así? ¿Un poco más? ¿Juegas a balonmano?

NICK.—Bueno, sí... no... es decir, no muy bien.

GEORGE.—Bueno... pues entonces jugaremos algún día. En cuanto a Martha, adivina. Setenta y ocho. Años, por supuesto. Pesa algo más que eso. Y tu mujer, ¿cuántos años tiene?

NICK.—*(Algo confuso.)* Veintiséis.

GEORGE.—Martha es una mujer extraordinaria. Yo diría que pesa unos sesenta.

NICK.—¿Que tu esposa... pesa...?

GEORGE.—No, muchacho, no. ¡La tuya! Tu esposa. Mi esposa es Martha.

NICK.—Sí... ya lo sé.

GEORGE.—Si estuvieses casado con Martha sabrías lo que eso significa. *(Pausa.)* Por otra parte, si yo estuviera casado con tu esposa, también lo sabría, ¿no crees?

NICK.—*(Tras una pausa.)* Sí.

GEORGE.—Martha dice que estás en el departamento de matemáticas o algo así.

NICK.—*(Como si se tratase de la centésima vez.)* No... en el de matemáticas, no.

GEORGE.—Martha se equivoca en raras ocasiones... a lo mejor *deberías* estar en el departamento de matemáticas, o algo así.

NICK.—Soy biólogo. Estoy en el departamento de biología.

GEORGE.—*(Después de una pausa.)* Ah. *(Luego, como si de repente hubiera recordado algo.)* ¡AH!

NICK.—¿Perdón?

GEORGE.—¡Así que eres tú! ¡Tú eres el que va a dar tantos problemas...! Haciendo que todos sean iguales, redistribuyendo los cromosomas o como se diga, ¿no es eso?

NICK.—*(Con su sonrisita.)* No exactamente: cromosomas.

GEORGE.—No me fío ni un pelo. ¿De verdad crees... *(cambia*

de posición en su silla), de verdad crees que no aprendemos nada de la historia? No digo que haya algo que aprender, sino que algo se aprende. Yo estoy en el departamento de historia.

NICK.—Bueno...

GEORGE.—Soy doctor. Lic..., Grad..., De-erre... LICGRADOR. La verdad es que no me fío ni un pelo. Así que biología, ¿eh?

(NICK no contesta... asiente... mira.)

Una vez leí que la ciencia-ficción no es en realidad ficción... que ahí estáis vosotros redistribuyendo mis genes, para que todos acabemos siendo iguales. ¡Pues no voy a aceptar eso! Sería una... pérdida. Lo que quiero decir es... ¡Mírame! ¿Te parece tan buena idea... que todos tengamos cuarenta y tantos años y aparentemos cincuenta y cinco? No has contestado mi pregunta sobre la historia.

NICK.—Ese asunto de genética de que hablas...

GEORGE.—Ah, eso. *(Hace un gesto como de no darle importancia.)* Es realmente molesto... muy... decepcionante. Pero la historia es muchísimo más decepcionante. Yo estoy en el departamento de historia.

NICK.—Sí... ya me lo has dicho.

GEORGE.—Ya sé que te lo he dicho... y puede que te lo diga unas cuantas veces más. Martha suele decir que estoy *en* el departamento de historia... en lugar de *ser* el departamento de historia... en el sentido de *dirigir* el departamento de historia. Yo no dirijo el departamento de historia.

NICK.—Bueno, tampoco yo dirijo el departamento de biología.

GEORGE.—¡Pero tú tienes veintiún años!

NICK.—Veintiocho.

GEORGE.—Veintiocho. Quizá cuando tengas cuarenta y tantos y aparentes cincuenta y cinco, *dirigirás* el departamento de historia...

NICK.—... Biología...

GEORGE.—... El departamento de biología. De hecho, yo dirigi el departamento de historia cuatro años, durante la

guerra, pero eso fue porque los otros no estaban. Y luego... todos volvieron... porque no mataron a nadie. Así es Nueva Inglaterra. ¿No es extraordinario? Sólo a un hombre en toda la institución volaron los sesos. Realmente irracional. *(Se queda pensativo.)* Tu mujer casi no tiene caderas. ¿Verdad?

NICK.—¿Cómo?

GEORGE.—Ni por asomo quiero sugerir que se me cae la baba mirando caderas. No soy uno de esos de *noventa, sesenta, ciento noventa*. No, señor... ni hablar. Todo ha de estar en buena proporción. Sólo insinuaba que tu esposa es algo... estrecha de caderas.

NICK.—Sí... lo es.

GEORGE.—*(Mirando hacia el techo.)* Pero ¿qué hacen ahí arriba? Suponiendo que estén ahí.

NICK.—*(Falso entusiasmo.)* Las mujeres, ya se sabe.

GEORGE.—*(Dirige a NICK una larga mirada de fingida incredulidad... Luego su atención cambia.)* Ni a un hijo de perra mataron. Claro que nadie bombardeó Washington. No, no es justo. ¿Tenéis hijos?

NICK.—Eh... no... todavía no. *(Pausa.)* ¿Y vosotros?

GEORGE.—*(Cierto cambio.)* Eso es lo que yo me sé y lo que tú tendrás que adivinar.

NICK.—¿Sí?

GEORGE.—Así que no hay niños, ¿eh?

NICK.—Todavía no.

GEORGE.—La gente... eh... bueno, todos tienen niños. Es lo que quería decir sobre la historia. Vosotros vais a hacerlos en probetas, ¿no? Los biólogos, digo. Bebés. Luego al resto de nosotros... y aquellos que así lo deseen... podrán joder hasta hartarse. ¿Qué pasará con las desgravaciones de hacienda? ¿Nadie se ha planteado el tema por ahora?

(NICK, a quien no se le ocurre nada mejor, se ríe levemente.)

Pero pensáis tener hijos... aún así. A pesar de la historia.

NICK.—*(A la defensiva.)* Sí... claro. Queremos... esperar... un poco... hasta que tengamos cierta seguridad.

GEORGE.—Y esto... *(con un gesto ampuloso que abarca no sólo la habitación o la casa, sino todo el paisaje)* ... esto colma vuestras

aspiraciones. Ilíria... La Isla de los Pingüinos... Ítaca... Gomorra¹². Creéis que seréis felices en Nueva Cartago, ¿no? NICK.—*(Un poco a la defensiva.)* Espero que nos quedaremos aquí.

GEORGE.—Y todo enunciado tiene sus límites, ¿no? Bueno, no es una mala universidad, supongo. Es decir... servirá. No es el Instituto de Massachussets... no es la Universidad de California... no es la Sorbona... ni siquiera la Universidad de Moscú.

NICK.—Tampoco es que vaya a ser para siempre. Supongo.

GEORGE.—Bueno, no dejes que corra la voz. Al viejo no le gustaría; el padre de Martha espera fidelidad y devoción por parte de sus... empleados. Iba a utilizar otra palabra. El padre de Martha espera que sus empleados se agarren a las paredes del lugar, como la hiedra... que vengan aquí y se hagan viejos... que caigan en el campo de batalla. Un señor, profesor de latín y retórica de hecho *cayó* en el campus, un día almorzando. Se le enterró, como a otros muchos de nosotros, como sucederá a muchos más, a la sombra de los arbustos junto a la capilla. Se dice... y no tengo motivos para dudarlo... que somos un fertilizante excelente. Pero al viejo no van a enterrarlo a la sombra de un arbusto... el viejo no va a morir. El padre de Martha tiene la capacidad de resistencia de una tortuga de las Galápagos. Hay rumores... que no debes repetir delante de Martha, porque eso le hace echar espumarajos por la boca... que el viejo, su padre, tiene más de doscientos años. Es posible que haya cierto elemento de ironía en todo este asunto, pero todavía no estoy lo suficientemente borracho para captarlo del todo. ¿Cuántos hijos vais a tener?

NICK.—Eh... no... no sé... Mi mujer es...

GEORGE.—Estrecha de caderas. *(Se levanta.)* Tómate un trago.

¹² Localizaciones míticas: Ilíria es la plácida ciudad costera donde se localiza la obra de Shakespeare *Noche de reyes*; Ítaca es la patria de Ulises, el regreso a la cual se narra en *La Odisea*; La Isla de los Pingüinos es el título y la localización de una novela de Anatole France sobre la realidad y la ilusión; Gomorra es la ciudad del Nuevo Testamento que, junto con Sodoma, fue destruida por Dios. El nombre de Nueva Cartago acentúa los aspectos simbólicos del lugar donde tiene lugar la acción y enfatiza la trama «histórico-política».

NICK.—Sí.

GEORGE.—¡MARTHA! *(No hay respuesta.)* ¡MALDITA SEA! *(A NICK.)* Me has preguntado si conocía a las mujeres... Bien, una de las cosas que *no* sé acerca de las mujeres es de qué hablarán mientras los hombres hablan. *(Vagamente.)* He de averiguarlo algún día.

VOZ DE MARTHA.—¿QUÉ QUIERES AHORA?

GEORGE.—¿No te parece un sonido maravilloso? Quiero decir, ¿de qué crees que hablan? Si es que te preocupa...

NICK.—Sobre ellas mismas, supongo.

VOZ DE MARTHA.—¿GEORGE?

GEORGE.—*(A NICK.)* ¿No te parecen... desconcertantes? Las mujeres.

NICK.—Bueno... sí y no.

GEORGE.—*(Lo entiende y asiente.)* Ya... ya. *(Va hacia el recibidor, casi choca con HONEY, que regresa.)* ¡Bueno! por lo menos aquí tenemos a una de las dos.

(HONEY va hacia NICK, mientras GEORGE se dirige hacia el recibidor.)

HONEY.—*(A GEORGE.)* Ahora mismo baja. *(A NICK.)* Tienes que ver esta casa, cariño... es una casa increíble.

NICK.—Sí, ya...

GEORGE.—¡MARTHA!

VOZ DE MARTHA.—POR EL AMOR DE DIOS, ¡QUE TE ESPERES UN MOMENTO DIGO!

HONEY.—*(A GEORGE.)* Bajaré enseguida... se está cambiando.

GEORGE.—*(Incrédulo.)* ¿Que está qué? ¿Cambióse?

HONEY.—Sí.

GEORGE.—¿De ropa?

HONEY.—El vestido.

GEORGE.—*(Suspicaz.)* ¿Por qué?

HONEY.—*(Con una risita nerviosa.)* Bueno, supongo que quiere ponerse... cómoda.

GEORGE.—*(Con una mirada amenazadora hacia el recibidor.)* Así que es eso, ¿eh?

HONEY.—Cielo santo, a mí me parece...

GEORGE.—¡Y TÚ QUÉ SABES!

NICK.—*(Por la reacción de HONEY.)* ¿Estás bien?

HONEY.—*(Con tono tranquilizador, pero con cierto eco de lamento. Suena como algo bien ensayado.)* Ah, claro, cariño, perfectamente.

GEORGE.—*(Echando humo... para sí.)* Así que quiere ponerse cómoda, ¿eh? Bueno, ya veremos.

HONEY.—*(A GEORGE, pizpireta.)* Hasta hace un minuto no sabía que teníais un hijo.

GEORGE.—*(Desmoronándose. Como quien recibe un golpe por la espalda.)* ¿CÓMO?

HONEY.—¡Vuestro hijo! Que no lo sabía.

NICK.—Lo que tú sabes y yo tengo que averiguar. Bueno, debe ser todo un...

HONEY.—Veintiuno... mañana los cumple... mañana es su cumpleaños.

NICK.—*(Sonrisa triunfal.)* ¡Toma ya!

GEORGE.—*(A HONEY.)* ¿Te habló de él?

HONEY.—*(Nerviosa.)* Pues, sí. Bueno, la verdad...

GEORGE.—*(De una vez por todas.)* Te habló de él.

HONEY.—*(Una risita nerviosa.)* Sí.

GEORGE.—*(Inquietante.)* ¿Y dices que se está cambiando?

HONEY.—Sí...

GEORGE.—¿Y mencionó...?

HONEY.—*(Alegre pero un poco confusa.)* ... Su cumpleaños... sí.

GEORGE.—*(Más o menos para sí.)* Bueno, Martha... muy bien.

NICK.—Estás pálida, Honey... ¿Quieres un...?

HONEY.—Sí, cariño... un poco más de coñac, quizá. Sólo un sorbito.

GEORGE.—Bien, bien, Martha.

NICK.—¿Puedo... servirme... yo mismo?

GEORGE.—¿Eh? Ah, claro... claro... por supuesto. A beber... lo necesitaréis a medida que pasan los años. *(Por MARTHA, como si estuviera en la habitación.)* Maldita, destructiva...

HONEY.—*(Como tapando.)* ¿Qué hora es, cariño?

NICK.—Las dos y media.

HONEY.—¡Qué tarde es!... Habría que irse a casa.

GEORGE.—*(Desagradable, pero está tan absorto que casi ni nota su propio tono.)* ¿Para qué? ¿Tenéis a la canguro esperando o algo así?

NICK.—(En tono de aviso.) Te he dicho que no tenemos hijos.
GEORGE.—¿Eh? (Se da cuenta.) Lo siento. Ni siquiera escuchaba... o pensaba... (con un gesto de su mano) lo que corresponda.
NICK.—(Con suavidad, a HONEY.) Un poco más y nos vamos.
GEORGE.—(Con autoridad.) Ah no, ahora... no podéis. Martha se está cambiando... y Martha no se está cambiando por mí. Martha no se ha cambiado por mí desde hace años. Si Martha se está cambiando, eso quiere decir que nos vamos a pasar aquí... días. Se os otorga un privilegio, y no olvidéis que Martha es la hija de nuestro dilecto jefe. Es su... huevo derecho, podríamos decir.
NICK.—Puede que no te quepa en la cabeza... pero, por favor, no emplees ese lenguaje delante de mi mujer.
HONEY.—Bah, qué importa...
GEORGE.—(Incrédulo.) ¿De verdad? Bien, tienes razón... Dejaremos ese lenguaje para Martha.
MARTHA.—(Entra.) ¿Qué lenguaje?

(MARTHA se ha cambiado de ropa, y ahora su aspecto es más casero, además de, y esto es lo más importante, más voluptuoso.)

GEORGE.—Ahí estás, gatita mía.
NICK.—(Impresionado, mientras se levanta.) Pero bueno...
GEORGE.—¡Anda, Martha... tu vestidito de catequesis!
HONEY.—(Algo crítica.) Oh, sí, te favorece mucho.
MARTHA.—(Exhibiéndose.) ¿Os gusta? ¡Bien! (A GEORGE.) ¿Qué diablos te propones berreando en las escaleras de ese modo?
GEORGE.—Nos sentíamos solos, querida... echábamos en falta el dulce rumor de tu voz cantarina.
MARTHA.—(Que decide no darle la réplica.) Ah. Pues bueno, ahora echa una carrerita hacia el barecito...
GEORGE.—(Adopta el mismo tono.) ... y le pdepadaz un tdago a mamaíta.
MARTHA.—(Con una risita.) Eso es. (A NICK.) Y vosotros dos, ¿qué?, ¿tuvisteis una bonita conversación? Seguro que, como de costumbre, los hombres habéis resuelto los problemas del mundo.
NICK.—Bueno, no... lo que...

GEORGE.—(Con rapidez.) Lo que de verdad hicimos, si es que quieres saberlo, lo que hicimos en realidad, fue tratar de adivinar de qué hablabais vosotras.

(Risita de HONEY, carcajada de MARTHA.)

MARTHA.—(A HONEY.) ¡Mira que son...! ¿No crees que estos... (animada y desdenosa) hombres son de decir basta? (A GEORGE.) ¿Y por qué no subisteis de puntillas a escuchar?
GEORGE.—Ah, no habría escuchado, Martha... habría fisgoneado.

(Risita de HONEY, carcajada de MARTHA.)

NICK.—(A GEORGE, con falso entusiasmo.) Es una conspiración.
GEORGE.—Y ahora nunca lo sabremos. ¡Qué asco!
MARTHA.—(A NICK, mientras HONEY le mira reluciente.) Oye, debes ser todo un talento, acabar la carrera cuanto tenías... ¿cuánto? ¿doce años o algo así? ¿Oyes, George?
NICK.—Doce y medio, para ser exactos. No, fue a los diecinueve. (A HONEY.) Honey, no tendrías que haberlo mencionado... Es...
HONEY.—Ahhh... estoy orgullosa de ti.
GEORGE.—(Seriamente pero con tristeza.) Es... impresionante.
MARTHA.—(Agresiva.) ¡Pues sí!
GEORGE.—(Entre dientes.) Ya he dicho que me parecía impresionante, Martha. Me ha dejado fuera de mis casillas de envidia. ¿Qué quieres que haga, que vomite? (A NICK.) Es realmente impresionante. (A HONEY.) Tienes derecho a estar orgullosa.
HONEY.—(Vergonzosa.) Oh, es un gran muchacho.
GEORGE.—(A NICK.) No me sorprendería que de verdad tomaras el mando del departamento de historia algún día.
NICK.—El departamento de biología.
GEORGE.—El departamento de biología... claro. Creo que me obsesiona la historia. ¡Eh! ¡Menuda declaración! (Adopta una pose, con la mano en el corazón, cabeza alzada, voz estentórea.) «Me obsesiona la historia».

MARTHA.—(Mientras HONEY y NICK abogan una risita.) ¡Ja, ja, ja, JA!

GEORGE.—(Con cierto asco.) Creo que prepararé una para mí.

MARTHA.—A George no le obsesiona la historia, a George le obsesiona el departamento de historia. A George le obsesiona el departamento de historia porque...

GEORGE.—Porque George no es el departamento de historia, sino que está en el departamento de historia. Ésa ya la sabemos, Martha... la hemos repasado mientras tú estabas arriba... emperifollándote. No hace falta volver sobre el asunto.

MARTHA.—Exacto, cariño... que quede bien claro. (A los otros.) George está empantanado en el departamento de historia. Es el estercolero del departamento de historia, eso es lo que es. Un estercolero... Una ciénaga... una cloaca de p... m... ¡Ha, ha, ha, HA! ¡UN ESTERCOLERO! ¡Oye tú, estercolero! ¡Oye tú, recogeestiércol!

GEORGE.—(Con gran esfuerzo mantiene el control... luego, como si lo único que ella hubiera dicho fuera «George, cariño»:) ¿Sí, Martha? ¿Qué puedo traerte?

MARTHA.—(Divertida por el juego.) Bien... pues... vale, enciéndeme el cigarrillo si no te viene mal.

GEORGE.—(Reflexiona, luego se aleja.) No... Hay límites. Mira, un hombre puede aguantar hasta cierto límite sin descender un peldaño o dos en la escala evolutiva... (Un aparte rápido para NICK) ... que es tu terreno... (Vuelve a dirigirse a MARTHA)... se hunde, Martha, y es una escala un poco rara, no se puede volver atrás... no puedes volver a subir cuando has empezado a descender.

(MARTHA le lanza un beso arrogante.)

En fin... Te cogeré de la mano en la oscuridad cuando tengas miedo del hombre del saco, sacaré tus botellas de ginebra a medianoche para que nadie las vea... pero no pienso encenderte el cigarrillo. Y eso, como dijo aquél, es lo que hay.

(Breve silencio.)

MARTHA.—(Como apagada.) ¡Jesús! (Luego, inmediatamente, para NICK.) ¡Oye, tú has jugado al fútbol! ¿No?

HONEY.—(A NICK, que parece ensimismado.) Cariño...

NICK.—¿Eh?, Ah, sí... fui... defensa izquierdo... pero la verdad es que era mucho más... aficionado... al boxeo.

MARTHA.—¡BOXEO! ¿Oyes, George?

GEORGE.—(Con resignación.) Sí, Martha.

MARTHA.—(A NICK, con una intensidad y entusiasmo singulares.)

Y seguro que se te daba la mar de bien... no parece que te dieran en la cara para nada.

HONEY.—(Orgullosa.) Fue campeón de los pesos medios en los interuniversitarios.

NICK.—(Molesto.) Honey...

HONEY.—Y no digas que no.

MARTHA.—Y parece que ahora sigues estando cachas... ¿a que sí? ¿o no es verdad?

GEORGE.—(Con intensidad.) Martha... en nombre de la decencia...

MARTHA.—(A GEORGE..., pero sin dejar de mirar a NICK.) ¡CÁLLATE! (De nuevo a NICK.) Bueno, ¿qué me dices? ¿Te lo mantienes en forma?

NICK.—(Sin vanidad... casi animándola.) Todavía está bastante bien. Hago ejercicio¹³.

MARTHA.—(Con una leve sonrisa.) ¿Sí?

NICK.—Sí...

HONEY.—La verdad es que sí... tiene un cuerpo muy... firme.

MARTHA.—(Con la misma sonrisa... un mensaje privado a NICK.) ¡No me digas! Eso no me parece nada mal.

¹³ Este énfasis en el físico de Nick fue uno de los aspectos en que los críticos de los sesenta basaban las acusaciones a Albee sobre el subtexto homosexual de la obra. La inquietud respecto a la mirada que construye el cuerpo masculino como objeto (algo que a ningún crítico le parece mal cuando se trata del cuerpo femenino) es una de las características de la paranoia homofóbica. Esta representación del cuerpo masculino como «objeto de la mirada» se encuentra en otras obras tempranas de Albee, como *El cajón de arena* y *El sueño americano*, pero además recordemos que se trataba de un tema especialmente irritante debido a su inusual frecuencia en el Broadway de los años 50: en Williams (*La gata sobre el tejado de cinc*, *Un tranvía llamado Deseo*, *Dulce pájaro de juventud*) y en William Inge (*Picnic*, *Vuelve, pequeña Saba*) encontramos una tendencia similar.

NICK.—(*Narcisista, pero no directamente por MARTHA.*) Bueno, nunca se sabe... (*Se encoge de hombros.*) ...y lo que yo digo... una vez lo tienes...

MARTHA.—... Nunca se sabe cuándo te hará falta.

NICK.—Lo que iba a decir es... por qué renunciar hasta que no haya más remedio.

MARTHA.—No podría estar más de acuerdo contigo.

(*Ambos sonríen y se establece cierta complicidad indefinible.*)

No podría estar más de acuerdo contigo.

GEORGE.—Martha, cómo puedes ser tan obscena...

MARTHA.—Aquí George no se siente muy cómodo al hablar del cuerpo, ¿verdad, querido? (*No hay respuesta.*) George no está muy contento cuando nos ponemos a hablar de músculos. Ya sabes... abdominales, pectorales...

GEORGE.—(*A HONEY.*) ¿Quieres salir a dar un paseo por el jardín?

HONEY.—(*Le regaña.*) Pero bueno...

GEORGE.—(*Incrédulo.*) ¿Te parece gracioso? (*Se encoge de hombros.*) Muy bien.

MARTHA.—Al barriguitas no le gusta cuando la conversación gira en torno al músculo. ¿Cuánto pesas?

NICK.—Setenta y cinco... setenta y...

MARTHA.—Sigues en los límites del peso medio, ¿eh? No está nada mal. (*Se da la vuelta.*) Oye, George, cuéntales lo de aquel combate de boxeo que tuvimos.

GEORGE.—(*Deja su vaso en la mesa de golpe y va hacia el recibidor.*) ¡Por Dios!

MARTHA.—¡George! ¡Anda, cuéntaselo!

GEORGE.—(*Como asqueado.*) Cuéntaselo tú, Martha. Se te da bien. (*Sale.*)

HONEY.—¿Está... bien?

MARTHA.—(*Ríe.*) ¿Ése? Claro. George y yo tuvimos un combate de boxeo... Cielo santo... hace ya veinte años... un par de años después de casarnos.

NICK.—¿Un combate de boxeo? ¿Vosotros dos?

HONEY.—¿De verdad?

MARTHA.—¡Ajá!... nosotros dos... de verdad.

HONEY.—(*Con una trémula risita de anticipación.*) No me lo puedo imaginar.

MARTHA.—Bien, pues como digo eso fue hace veinte años, y no fue en un *cuadrilátero* o algo así, ya sabéis lo que quiero decir. Era durante la guerra y papá estaba con su manía de mantenerse en forma... papá siempre ha admirado la buena forma física... dice que el hombre es sólo cerebro en parte... también tiene un cuerpo, y es su responsabilidad mantener ambos a punto... ¿sabes?

NICK.—Ajá.

MARTHA.—Dice que el cerebro no marcha como es debido si el cuerpo no funciona también.

NICK.—Bueno, eso no es así exactamente...

MARTHA.—Bien, a lo mejor no es eso lo que dice... algo así. En fin... era durante la guerra, y a papá le dio porque todos los hombres tenían que aprender a boxear... autodefensa. Supongo que la idea era que si los alemanes desembarcaban en nuestras costas o algo así, toda la universidad podría ir y arrearles hasta hacerlos polvo... no sé yo.

NICK.—Puede que sólo se tratase de hacerlo por principio.

MARTHA.—Y sin tonterías. En fin, papá nos invitó a unos cuantos un domingo y fuimos al patio trasero y papá se puso los guantes. Papá es un hombre bastante fuerte... Bueno, ya lo sabes.

NICK.—Sí... sí.

MARTHA.—Y dijo a George que boxeara con él. Yyyyyyyyy... George no quería... quizá porque no quería ensangrentar la mano que le alimentaba...

NICK.—Ajá.

MARTHA.—... Pues bien, George dijo que no quería, y papá decía: «Anda, muchacho... imenudo nuero estás tú hecho!»... y cosas así.

NICK.—Ya...

MARTHA.—Bueno, así estaban cuando... no sé cómo se me ocurrió... voy y me encasqueto un par de guantes... y ni me los até ni nada... me escurro por detrás de George, en broma, y le suelto: «¡Eh, George!», mientras doy un gancho de izquierda... todo de broma, ¿eh?

NICK.—Sí, sí...

MARTHA.—... y George que se vuelve de repente y le da en toda la cara... ¡PLAF! (NICK se ríe.) No quería... de verdad. Pero... ¡PLAF! en plena barbilla... y va y le falta el equilibrio... o algo así... y se retrocede tambaleándose, y va y PUMBA ise dio... de narices... en el rododendro!

(NICK se ríe. HONEY chasquea la lengua y sacude la cabeza.)

Fue terrible, de verdad. Divertido, pero terrible también.

(Se para a pensar, ahoga una carcajada al reflexionar con piedad sobre el incidente.)

Creo que ha impregnado toda nuestra existencia. ¡De verdad que sí! En todo caso es una coartada.

(Entra GEORGE, con las manos atrás. Nadie le ve.)

O al menos es lo que usa para estar tan empantanado... por no haber llegado a nada.

(GEORGE avanza. HONEY le ve.)

MARTHA.—Y sólo fue un accidente... ¡puro y simple, por el amor de Dios!

(GEORGE saca de la espalda un arma de cañón recortado y con calma apunta a la nuca de MARTHA. HONEY chillaba... se pone de pie. NICK se pone de pie, y, al mismo tiempo, MARTHA vuelve la cabeza y queda frente a GEORGE. GEORGE. aprieta el gatillo.)

GEORGE.—¡¡¡PUUUM!!!

(¡Plop! Del cargador surge un gran parasol chino rojo y amarillo. HONEY chillaba de nuevo, esta vez algo menos, sobre todo por alivio y confusión.)

¡Muerta! ¡Pum! ¡Estás muerta!

NICK.—(Riéndose.) Por Dios.

(HONEY está fuera de sí. MARTHA también se ríe... casi se viene abajo, en el estruendo de su risa. GEORGE se une al jolgorio general y la confusión. Por fin, se apaga.)

HONEY.—¡Ah! ¡Cáspita!

MARTHA.—(Gozosa.) ¿De dónde lo has sacado, malparido?

NICK.—(Acerca la cabeza al arma.) A ver, déjame que eche un vistazo.

(GEORGE le pasa el arma.)

HONEY.—¡En mi vida he pasado tanto miedo! ¡Nunca en mi vida!

GEORGE.—(Un pelín abstraído.) La tengo desde hace tiempo. ¿Qué te ha parecido?

MARTHA.—(Una risita.) Cabronazo.

HONEY.—(Que quiere captar atención.) En toda mi vidas... el susto más grande de mi vida.

NICK.—Menudo artificio.

GEORGE.—(Se inclina sobre MARTHA.) Te ha gustado, ¿a que sí?¹⁴

MARTHA.—Siii... no ha estado mal. (Baja la voz.) Anda... dame un beso.

GEORGE.—(Señala a NICK y a HONEY.) Luego, preciosa.

(Pero MARTHA no se deja disuadir. Se besan, GEORGE, en pie, inclinándose sobre la silla de MARTHA. Ella le toma la mano, la pone en el pecho que da al público. Él se separa.)

¡Ah-ah! Así que eso es lo que quieres, ¿no? ¿Qué toca ahora? ¿Un espectáculo caliente para los invitados? ¿Eh? ¿Eh?

MARTHA.—(Herida y enfadada.) ¡Jodido...!

GEORGE.—(En victoria pírrica.) Cada cosa tiene su propio lugar, Martha... y cada cosa a su tiempo.

¹⁴ De nuevo, un momento clave que muestra cómo los juegos y las representaciones del matrimonio se llevan a cabo teniendo en cuenta la diversión del otro cónyuge.

MARTHA.—(Un apelativo silenciado.) Eres un...

GEORGE.—(A NICK, que sigue con el arma.) ¡Trae! deja que te enseñe... se mete así.

(Cierra el parasol, lo reinserta en el arma.)

NICK.—Ingenioso de verdad.

GEORGE.—(Deja el arma en el suelo.) Ahora, ¡a beber! ¡Todos a beber!

(Coge el vaso de NICK sin preguntar... va hacia MARTHA.)

MARTHA.—(Que sigue herida y enfadada.) Aún no he terminado.

HONEY.—(Al tiempo que GEORGE extiende la mano para recoger su vaso.) ¡Ah! Me parece que necesito una de algo.

(Coge su vaso, regresa al minibar.)

NICK.—¿Es un chisme japonés?

GEORGE.—Tiene pinta.

HONEY.—(A MARTHA.) En mi vida he pasado tanto susto. ¿No te asustó? ¿Ni por un instante?

MARTHA.—(Abogando su ira hacia GEORGE.) No me acuerdo.

HONEY.—¡Anda ya!... ¡seguro que sí!

GEORGE.—¿De verdad creías que iba a matarte, Martha?

MARTHA.—(Que exuda desprecio.) ¿Tú?... ¿Matarme?... ¡Qué risa!

GEORGE.—Mira que podría hacerlo... un día de estos.

MARTHA.—¡Por ahí!

NICK.—(Al tiempo que GEORGE le pasa su vaso.) ¿Dónde está el aseo?

GEORGE.—Cruzando el recibidor... y a la izquierda.

HONEY.—Y no nos vengas con pistolitas o algo así.

NICK.—(Se ríe.) ¡Ah, no!

MARTHA.—A ti no te hacen falta aparejos, ¿eh, tío?

NICK.—Ajá.

MARTHA.—(Sugere.) Seguro que no. No te hace falta una porra japonesa de mentirijillas.

NICK.—(Sonríe a MARTHA. Luego se dirige a GEORGE señalando una mesita junto al recibidor.) ¿Puedo dejar mi vaso aquí?

GEORGE.—(A NICK, que sale sin esperar respuesta.) Sí... claro. ¿Cómo no? En esta casa hay vasos medio vacíos por todas partes, dondequiera que Martha se los vaya olvidando al pasar... en el armario de las toallas... en la bañera... una vez me encontré uno hasta en el congelador.

MARTHA.—(Divertida a pesar de sí misma.)¹⁵ ¡Anda ya!

GEORGE.—Como te lo cuento.

MARTHA.—(Igual.) ¡Que no!

GEORGE.—(Pasa el whisky a HONEY.) Así fue. (A HONEY.) ¿Y el whisky no te da resaca?

HONEY.—Nunca lo mezclo con otras cosas. Y tampoco es que beba mucho.

GEORGE.—(Gesticula burlón sin que ella le vea.) Ah... pues qué bien. Tu... marido me contaba lo de los... cromosomas.

MARTHA.—(Desagradable.) ¿Los qué?

GEORGE.—Los cromosomas, Martha... los genes o lo que sean. (A HONEY.) Tu marido es un auténtico... monstruo.

HONEY.—(Como si le tomaran el pelo.) ¡Aaaaaahhhh!

GEORGE.—No, de verdad. Con sus cromosomas y todo es monstruoso.

MARTHA.—Está en el departamento de matemáticas.

GEORGE.—No, Martha... es biólogo.

MARTHA.—(Levantando la voz.) ¡Que está en el departamento de matemáticas!

HONEY.—(Con timidez.) Eh... biología.

MARTHA.—(No del todo convencida.) ¿Estás segura?

HONEY.—(Con una risita.) ¡A la fuerza estoy! (Añade, como una idea tardía.) Segura.

MARTHA.—(A regañadientes.) Puede que sí. No sé quién dijo que estaba en el departamento de matemáticas.

¹⁵ Albee acota con profusión. El fin es controlar en la medida de lo posible el efecto escénico. Pero además, se trata de obras; en el caso que nos ocupa esto es especialmente cierto, en el que la diferencia entre lo que se dice y lo que se siente es capital, y Albee se propone señalarlo para el actor. En este caso, la acotación muestra a Martha dejándose arrastrar de nuevo por los juegos de George, a pesar de su rabia.

GEORGE.—Tú, Martha.

MARTHA.—(*Por toda explicación, irritable.*) Bueno, no tengo por qué acordarme de todo. Conozco a quince nuevos profesores y sus jodidas mujeres... mejorando lo presente, por supuesto... (*HONEY asiente y sonríe tontamente*)... y ahora quieres que me acuerde de todo. (*Pausa.*) Bueno, pues es biólogo. Mejor para él. La biología es aún mejor. Menos... abstrusa.

GEORGE.—Abstracta.

MARTHA.—¡Abstrusa! ¡En el sentido de recóndita! (*Saca la lengua a GEORGE.*) No me vengas con palabritas¹⁶. La biología es aún mejor. Se pone toda la *carne* en el asador.

(*NICK regresa.*)

Tú pones toda la carne en el asador, ¿eh, tío?

NICK.—(*Recoge su vaso de la mesita.*) ¿Sí?

HONEY.—(*Con su risita.*) Creían que estabas en el departamento de matemáticas.

NICK.—A lo mejor ahí es donde tengo que estar.

MARTHA.—Quédate donde estás... y pon... toda la *carne* en el asador.

GEORGE.—Te obsesiona la frasecita, Martha... es de mal gusto.

MARTHA.—(*Ignora a GEORGE. Se dirige a NICK.*) Y quédate así. (*Se ríe.*) Carajo, desde ahí puedes hacerte también con el departamento de historia. A saber, pero *alguien*, alguien va a tener que hacerse con el departamento de historia, *algún día*, y no será el pequeño George ése... eso seguro. ¿No, estercolero? ¿A que no? ¿Eh?

GEORGE.—Te veo enterrada hasta el cuello en un bloque de cemento. (*Risita de MARTHA.*) No... hasta la nariz... así estaremos más tranquilos.

MARTHA.—(*A Nick.*) Aquí, el pequeño George dice que eres un monstruo. ¿Por qué eres un monstruo?

NICK.—(*Con una sonrisita.*) No sabía que lo fuera.

HONEY.—(*Algo torpe.*) Es por tus cromosomas, cariño.

¹⁶ De nuevo una clave del mecanismo textual: Martha es experta en palabras; el problema está cuando las palabras amenazan con sustituir la realidad.

NICK.—¡Ah! por lo de los cromosomas...

MARTHA.—(*A NICK.*) ¿Qué es eso de los cromosomas?

NICK.—Mira, los cromosomas son...

MARTHA.—Ya sé lo que son los cromosomas, monada, y me encantan.

NICK.—Ah... bueno, pues eso.

GEORGE.—Martha se los come... para desayunar... los echa a sus cereales. (*Ahora, a MARTHA.*) Es de lo más simple, Martha, este joven trabaja en un proyecto para alterar los cromosomas... bueno, no él solo —puede que tenga uno o dos co-conspiradores— y cambiar la estructura genética de una célula de esperma, o reordenarla... a la carta, en realidad... color del pelo, ojos, estatura, potencia... supongo... pilosidad, rasgos, salud... y *mente*. Lo más importante... la mente. Todos los desequilibrios se corregirán, se cribarán... la propensión a ciertas enfermedades desaparecerá, la longevidad quedará garantizada. Tendremos una raza de hombres... incubados en probetas... excelsos y sublimes.

MARTHA.—(*Impresionada.*) ¡Eh!

HONEY.—¡Es fascinante!

GEORGE.—*Ahora bien!* Todos tenderán a ser bastante iguales... Idénticos. Todos... y seguro que no me equivoco en esto... tenderán a parecerse al chicarrón éste.

MARTHA.—Pues no es tan mala idea.

NICK.—(*Impaciente.*) Vale, ya...

GEORGE.—Superficialmente, todo será una monada... delicioso. Pero claro que también tendrá su lado sórdido. Se hará necesaria cierta regulación... eh... para que el experimento resulte un éxito. Habrá que cortar cierto número de conductos de esperma.

MARTHA.—¡Eeeh!

GEORGE.—Los habrá a millones... millones de cortes minúsculos que dejarán cicatrices casi invisibles bajo del escroto¹⁷ (*MARTHA se ríe*), pero que garantizarán la esterilidad de los imperfectos, los feos... los imbéciles... los... inservibles.

¹⁷ Al Lord Chamberlain, una especie de censor oficial en Inglaterra, no le gustó la palabra escroto y obligó a cambiarla por la ridícula expresión «partes pudendas».

NICK.—(*Con mal humor.*) ¡Mira...!
GEORGE.—... y así, con el tiempo, llegaremos a tener una raza de hombres gloriosos.
MARTHA.—¡Eh!
GEORGE.—Me da que no tendremos mucha música, ni pintura, pero sí tendremos una civilización de hombres, suaves, rubios, siempre en el límite de los pesos medios.
MARTHA.—¡Ooooooh!
GEORGE.—... una raza de científicos y matemáticos, todos y cada uno, dedicándose a y trabajando por la gloria de una super-civilización.
MARTHA.—Chachi.
GEORGE.—Habrá cierta... pérdida de libertad, supongo, como resultado del experimento... pero la variedad ya no será un objetivo a conseguir. Las culturas y las razas llegarán a desaparecer... las hormigas se apoderarán del mundo.
NICK.—¿Has terminado?
GEORGE.—(*Le ignora.*) Y yo, por supuesto, me opongo completamente. La historia, que es mi campo..., la historia, en una de cuyas más famosas cloacas me encuentro...
MARTHA.—¡Ja, ja, ja!
GEORGE.—... acabará por perder su gloriosa diversidad e impredecibilidad. Yo, y conmigo toda la... sorpresa, la multiplicidad, el ritmo fluido, de la... historia, quedará suprimido. Habrá orden y constancia... y yo me opongo a eso, estoicamente. ¡Defenderé Berlín hasta el fin!
MARTHA.—Berlín caerá, cariño. ¿Vas a defenderlo con tu barriguita?
HONEY.—¿Y qué tiene que ver Berlín en todo esto?
GEORGE.—Hay una coctelería en Berlín occidental donde los taburetes miden más de metro y medio. Y la tierra... el suelo... queda... tan... lejos... allá abajo. No cederé tan fácilmente. Ni hablar. Lucharé contra ti, chicarrón... con una mano en el escroto, por supuesto... Pero con la mano que me quede libre me enzarzaré en un combate hasta la muerte.
MARTHA.—(*Burlona, ríe.*) ¡Bravo!
NICK.—(*A GEORGE.*) Según eso, yo represento el porvenir que se nos viene encima.

MARTHA.—Puedes jurarlo, encanto.
HONEY.—(*Bastante borracha. A NICK.*) No entiendo por qué quieres hacer todo eso, querido. No me lo habías dicho.
NICK.—(*Enfadado.*) ¡Por el amor de Dios!
HONEY.—(*Apabullada.*) ¡AH!
GEORGE.—El indicador más claro de malestar social... la falta de sentido del humor. Un monolito no puede encajar una broma. Leer historia. Yo sé algo de historia.
NICK.—(*A GEORGE, fingiendo que la cosa no tiene importancia.*) De lo que no sabes mucho es... de ciencia, por lo que veo.
GEORGE.—Sé algo de historia. Sé cuándo me amenazan.
MARTHA.—(*Salaz. A NICK.*) Así que todos van a ser como tú.
NICK.—Claro. Seré una máquina de fornicar personalizada.
MARTHA.—Pues mira qué bien.
HONEY.—(*Con las manos en los oídos.*) Cariño, no sigas... no sigas... no sigas.
NICK.—(*Impaciente.*) Lo siento, Honey.
HONEY.—Ese lenguaje. Es de lo más...
NICK.—Que lo siento. ¿Vale?
HONEY.—(*Con un mohín.*) Bueno... está bien. (*De repente se ríe como una loca, para. A GEORGE.*)... ¿Cuándo tu hijo? (*Otra risita.*)
GEORGE.—¿Qué?
NICK.—(*Irritante.*) Dice algo de tu hijo.
GEORGE.—¡MI HIJO!
HONEY.—Que cuándo... ¿Cuándo llega... tu hijo... a casa? (*Risita.*)
GEORGE.—Ahhhh. (*Con demasiada formalidad.*) ¿Martha? ¿Cuándo vuelve a casa nuestro hijo?
MARTHA.—No importa.
GEORGE.—No, no... quiero saberlo... lo has sacado a colación. ¿Cuándo vuelve a casa, Martha?
MARTHA.—Digo que no importa. Siento haber sacado el tema.
GEORGE.—A él..., no el tema. Has sacado a nuestro hijo. Bueno, más o menos. ¿Cuándo hará su aparición el cabronce te? ¿Eh? Porque mañana es algo así como su cumpleaños, ¿no?
MARTHA.—¡No quiero hablar del asunto!

GEORGE.—(Con falsa inocencia.) Pero Martha....
MARTHA.—¡QUE NO QUIERO HABLAR DEL ASUNTO!
GEORGE.—No me cabe duda. (A NICK y HONEY.) Martha no quiere hablar de eso... de él. Martha lamenta haberlo sacado a colación... haberle sacado.
HONEY.—(Con tono imbécil.) ¿Cuándo hará su aparición el cabroncete? (Risita.)
GEORGE.—Eso, Martha... ya que, para empezar, has tenido el mal gusto de sacar el tema a relucir, di, ¿cuándo hará su aparición el cabroncete?
NICK.—Honey, ¿te parece que...?
MARTHA.—George habla con desprecio sobre el cabroncete porque..., bueno, porque tiene problemas.
GEORGE.—¿El cabroncete tiene problemas? ¿Y qué problemas tendrá el cabroncete?
MARTHA.—El cabroncete no... ¡Y deja de llamarlo así! ¡Tú! Tú tienes problemas.
GEORGE.—(Con fingido desdén.) En toda mi vida he oído algo tan ridículo.
HONEY.—¡Yo tampoco!
NICK.—Honey...
MARTHA.—El gran problema de George con el... ¡ja, ja, ja, JA! con nuestro hijo, con nuestro gran hijo, es que en el fondo, en los pliegues más recónditos de su alma, no está del todo seguro de que sea hijo suyo.
GEORGE.—(Con profunda seriedad.) Dios santo, cuánta vileza.
MARTHA.—Y te lo he dicho miles de veces, cariño... eres el único con quien concebiría... lo sabes bien, cariño.
GEORGE.—Un ser profundamente vil.
HONEY.—(En una profunda melancolía etílica.) Ay, ay, ay, ay. Cáspita.
NICK.—No creo que sea un buen tema de...
GEORGE.—Martha miente. Quiero declarar, aquí y ahora, que Martha miente. (MARTHA se ríe.) Hay pocas cosas en este mundo de las que estoy seguro... las fronteras de nuestro país, el nivel del océano, inclinaciones políticas, moral pragmática... por ninguna de estas cosas apostaré ya... pero en este mundo que degenera hay algo de lo que sí estoy seguro, a saber, mi participación, mi participación cro-

mosómica en la... creación, con sus rubios ojos y pelos azules, de nuestro... hijo.
HONEY.—¡Cuánto me alegro!
MARTHA.—Un parlamento muy arregladito, George.
GEORGE.—Gracias, Martha.
MARTHA.—Me has dado la réplica... bueno. Muy bueno.
HONEY.—Bien... muy bien.
NICK.—Honey...
GEORGE.—Martha sabe de estas cosas... mejor que nadie.
MARTHA.—(Orgullosa.) Mejor que nadie. Tengo mis estudios como todo el mundo.
GEORGE.—Martha tiene estudios. Martha también ha ido a un colegio de monjas cuando no era más que un gusanito.
MARTHA.—Y eso que era atea. (Incierta.) Todavía lo soy.
GEORGE.—No, atea no, Martha... pagana (A NICK y HONEY.) Martha es la única pagana que queda en la costa este. (MARTHA se ríe.)
HONEY.—Ah, pues qué bonito. ¿No te parece bonito, querido?
NICK.—(Le sigue la corriente.) Estupendo...
GEORGE.—Y Martha se pinta círculos azules en sus cosas.
NICK.—¿Sí?
MARTHA.—(A la defensiva, para seguir el juego.) A veces. (Con un gesto.) ¿Quieres verlo?
GEORGE.—(Llamada de atención.) Eh, eh, eh.
MARTHA.—Para ti «eh, eh, eh»... ¡iso fulana!
HONEY.—Él no es una fulana... no puede ser una fulana... tú eres la fulana. (Risita.)
MARTHA.—(Un gesto de amenaza con el dedo.) ¡Oye, mona, ten cuidado!, ¿vale?
HONEY.—(Animosa.) Vale. ¿Me pones un culito de whisky, por favor?
NICK.—Honey, creo que ya has tomado bastante, anda...
GEORGE.—¡Monsergas! Creo toca una más para todos. (Recoge los vasos, etc.)
HONEY.—(Como un eco de George.) Mon-sergas.
NICK.—(Se encoge de hombros.) Vale.
MARTHA.—(A GEORGE.) Nuestro hijo no tiene pelos azules...

ni siquiera ojos azules. Sus ojos son verdes... como los míos.

GEORGE.—Son azules, Martha.

MARTHA.—(Decidida.) Verdes.

GEORGE.—(Condescendiente.) Azules, Martha.

MARTHA.—(Desagradable.) ¡SON VERDES! (A NICK y HONEY.) Sus ojos son de un verde precioso... no tienen pinceladas de marrón y gris... color avellana, sabes, son verde puro... ojos de un verde profundo... como los míos.

NICK.—(Se fija.) Pero tus ojos son... marrones, ¿no?

MARTHA.—¡Verdes! (Con demasiada rapidez.) Bueno, depende de la luz, a veces parecen marrones, pero son verdes. No como los de éste... más avellanados. George tiene ojos azul agua... azul lechoso.

GEORGE.—Decídetes, Martha.

MARTHA.—Sólo te daba el beneficio de la duda. (Se dirige a los otros.) Papá también tiene ojos verdes.

GEORGE.—¡No es verdad! Los ojos de tu padre son rojos y pequeñitos... como los de un ratoncito blanco. Eso es lo que es, un gigantesco ratoncito blanco.

MARTHA.—¡No te atreverías a decir algo así si estuviera aquí! ¡Gallina!

GEORGE.—(A NICK y HONEY.) No hay más que ver... la enorme melena de pelo blanco, y esos ojitos rojos como cuentas... un ratoncito blanco tamaño gigante.

MARTHA.—George odia a papá, pero no es por lo que papá le ha hecho, sino por sus propias...

GEORGE.—(Asiente..., le termina la frase.) ... deficiencias.

MARTHA.—(Animada.) Exacto. Acertaste... en pleno morro. (Al ver que GEORGE sale.) ¿Dónde crees que vas?

GEORGE.—Necesitamos alcohol, ángel mío.

MARTHA.—Ah (Pausa.) Anda, ve.

GEORGE.—(Al salir.) Gracias.

MARTHA.—(Al ver que GEORGE ha salido.) Como barman es bueno... una samaritana de bebercio. El hijo de perra odia a mi padre. ¿Os dais cuenta?

NICK.—(Trata de aligerar la situación.) Venga...

MARTHA.—(Ofendida.) ¿Crees que me cachondeo? ¿Crees que voy de guasa? Nunca voy de guasa... No tengo senti-

do del humor. (Casi con un mohín.) Tengo un buen sentido del ridículo, pero no tengo sentido del humor. (Un enunciado definitivo.) ¡Yo no tengo sentido del humor!

HONEY.—(Contenta.) Pues yo tampoco.

NICK.—(Con poco entusiasmo.) Sí, Honey... el tuyo va por dentro.

HONEY.—(Orgullosa.) Gracias.

MARTHA.—¿Quieres saber por qué el muy hijo de perra odia a mi padre? ¿Quieres que te lo diga? Bueno, pues ahora te diré por qué el hijo de perra odia a mi padre.

HONEY.—(Balanceándose como para prestar atención.) ¡Estupendo!

MARTHA.—(Dura, a HONEY.) Hay gente que se regodea con las desgracias ajenas.

HONEY.—(Ofendida.) ¡No me digas!

NICK.—Honey...

MARTHA.—¡Vale ya! ¡A callar! ¡Los dos! (Pausa.) Pues bien. Lo que pasa es que mamá murió pronto, y yo casi crecí con papá. (Pausa; piensa)... fui al colegio y todo eso, pero prácticamente crecí con él. Jesús, ¡cómo le admiraba! Le adoraba. Todavía le adoro. Y él me tenía mucho afecto también, ¿sabes? Nos sentíamos... próximos de verdad... muy próximos.

NICK.—¡Ajá!

MARTHA.—Y papá hizo esta universidad... o sea, la hizo a partir de lo que era antes... es toda su vida. Él es la universidad.

NICK.—Ya veo...

MARTHA.—Y la universidad es él. ¿Sabes qué capital teníamos cuando él tomó el cargo y cuánto es ahora? Compruébalo algún día.

NICK.—Lo sé... lo he leído en algún sitio...

MARTHA.—Cállate y escucha... (añade) machote. Así que cuando acabé con el colegio y todo eso, me vine aquí y estuve... sin hacer gran cosa una temporada. No estaba casada, ni nada. O mejor dichoooo, había estado casada... O algo así... una semana durante mi segundo año en el Liceo para Señoritas... Academia de Miss Muff. Se convirtió en una especie de Lady Chatterley infantil... esa boda. (NICK se ríe.) Él se ocupaba del césped en lo de Miss Muff, senta-

do, todo desnudo, en una gran podadora mecánica, poda que te poda. Pero papá y Miss Muff unieron fuerzas y acabaron con el asunto... *ipso facto*... anulado... lo cual es para morir de risa... porque teóricamente no te pueden dar la anulación si ha habido *penetración*. ¡Ja! Bueno, el caso es que me revirginizaron, terminé en Miss Muff, donde ahora había un jardinero de menos, una pena, la verdad... y me vine para acá y me estuve una temporada sin hacer gran cosa. Era una especie de doncella de papá y cuidaba de él... y me encantaba... Me encantaba.

NICK.— Sí... claro.

MARTHA.—¿Qué es ese «sí claro»? ¿Qué sabes tú?

(NICK se encoge de hombros acobardado.)

Macizo.

(NICK esboza una sonrisita.)

Y entonces me vino la idea de casarme con alguien del colegio... que no parecía tan idiota como resultó ser. Y es que papá tenía cierto ideal de historia... de continuidad... ¿Por qué no vienes y te sientas aquí conmigo?

NICK.—(Señala a HONEY, que no se entera.) No... no sé si... debo... no...

MARTHA.—Lo que te apetezca. Un proyecto de continuidad... historia... y siempre le había rondado la mente la idea de *preparar* a alguien para que le sucediera... algún día, cuando se retirase. Sucesión... ¿sabes qué quiero decir?

NICK.—Lo sé.

MARTHA.—Que es de lo más natural. Cuando has hecho algo lo que quieres es legarlo a alguien. Así que yo andaba ojo avizor a la busca de... potencial entre los nuevos empleados. Un heredero forzoso. (Se ríe.) No es que a papá se le hubiera metido en la cabeza que me tenía que casar con el tipo. No es que yo fuera el *sine qua non*... no tenían que llevarse para ganar el premio o algo así. Era algo que se me había ocurrido a mí sola. Y muchos de los nuevos estaban casados... por supuesto.

NICK.—Claro.

MARTHA.—(Con una extraña sonrisa.) Como tú, chicarrón.

HONEY.—(Eco impremeditado.) Como tú, chicarrón.

MARTHA.—(Irónica.) Pero entonces apareció George... George hace su aparición.

GEORGE.—(Regresa con unas botellas.) Y George aparece portando munición. ¿Qué haces ahora, Martha?

MARTHA.—(No se inmuta.) Estoy contando una historia. Siéntate. Seguro que aprendes algo.

GEORGE.—(Se queda de pie. Pone el licor en el minibar.) Como gustes.

HONEY.—¡Has vuelto!

GEORGE.—Eso es.

HONEY.—¡Cariño! ¡Ha vuelto!

NICK.—Sí, ya lo veo... ya lo veo.

MARTHA.—¿Dónde me he quedado?

HONEY.—¡Cuánto me alegro!

NICK.—¡Chist!

HONEY.—(Le imita.) ¡Chist!

MARTHA.—Pues eso. George que aparece. Así fue. EL CUAL era joven... inteligente... y... con mucho pelo, y... tirando a atractivo... si es que te lo puedes imaginar...

GEORGE.—... y con menos años que tú...

MARTHA.—... y con menos años que yo...

GEORGE.—... seis menos...

MARTHA.—... seis menos... no me molesta. George que aparece, ojos brillantes, en el departamento de historia. ¿Y a que no sabéis lo que hice, como la perfecta boba que soy? ¿Sabéis lo que hice? Voy y me enamoro.

HONEY.—(Soñadora.) ¡Qué bonito!

GEORGE.—Así fue. Era algo digno de verse. Se sentaba fuera de mi habitación, en el césped, por las noches, y se ponía a aullar y arañaba la tierra... no me dejaba trabajar.

MARTHA.—(Se ríe, divertida de verdad.) En serio, me enamoré de él... de eso... eso de ahí.

GEORGE.—Y es que en el fondo Martha es una romántica.

MARTHA.—Exacto. Así que me enamoré de él. Y el matrimonio parecía... práctico. Además. Ya he dicho que papá buscaba a alguien que...

GEORGE.—Un momento, Martha...¹⁸.
 MARTHA.—... tomase el relevo, algún día, cuando le tocase...
 GEORGE.—(*Pétreo.*) Un momento, Martha.
 MARTHA.—... retirarse, así que me dije...
 GEORGE.—¡PARA YA, MARTHA!
 MARTHA.—(*Enfadada.*) ¿Qué coño quieres?
 GEORGE.—(*Con excesiva paciencia.*) Creía que estabas contando la historia de nuestro cortejo, Martha..., no sabía que ibas a empezar con el otro asunto.
 MARTHA.—(*En tono decidido.*) ¡Pues eso voy a hacer!
 GEORGE.—Yo en tu lugar no lo haría.
 MARTHA.—Así que no, ¿eh? ¡Pues no estás en mi lugar!
 GEORGE.—Mira, ya has abierto una brecha sobre ya-sabes-qué...
 MARTHA.—(*Como un pato.*) ¿Qué? ¿Qué?
 GEORGE.—... la niña de tus ojos... el retoño... el cabroncete... (*Escupiendo las palabras*)... nuestro hijo... y si empiezas ahora con lo otro, te lo aviso, Martha, me voy a enfadar.
 MARTHA.—(*Se ríe de él.*) ¿Ah, sí?
 GEORGE.—Te aviso.
 MARTHA.—(*Incrédula.*) ¿Que qué?
 GEORGE.—(*Muy sereno.*) Te aviso.
 NICK.—¿De verdad creéis que es necesario...?
 MARTHA.—¡Me doy por avisada! (*Una pausa... luego, a NICK y HONEY.*) Pues eso, me casé con el hijo de perra, y lo tenía todo pensado... era el novio y le iba a caer en gracia el departamento. Algún día tomaría el relevo... primero en el departamento de historia, y luego, cuando papá se retirase, toda la universidad... ¿sabes? Así se suponía que serían las cosas.

(*A GEORGE, que se encuentra junto al minibar y le da la espalda.*)

¹⁸ No todas las historias son iguales: la historia del noviazgo no parece preocupar a George, pero su fracaso profesional sí. Ése es uno de sus «lobos feroces», esa es una de las cosas de las que se defiende, parapetándose tras los juegos.

¿Ya te vas enfadando, querido? ¿Eh? (*Continúa.*) Así se suponía que serían las cosas. De lo más simple. Y a papá también le parecía una idea bastante buena. Durante una temporada. ¡Hasta que le observó un par de años! (*A GEORGE.*) ¿Más enfadado? (*Continúa.*) Hasta que le observó un par de años y empezó a pensar que después de todo quizá no era tan buena idea... que quizá a George le faltase empuje... ¡que no lo tenía en absoluto!

GEORGE.—(*Que sigue dando la espalda a todos.*) Basta ya, Martha.

MARTHA.—(*Despiadadamente triunfante.*) ¡Por ahí! Ya ves, George no tenía mucho... empuje... no era especialmente agresivo. De hecho lo que era era una especie de... (*Escupe la palabra en dirección a la espalda de GEORGE.*) ... ¡FRACASADO! Un gran... FRACASADO.

(*Golpe estruendoso después de FRACASADO, GEORGE rompe una botella contra el minibar y se queda ahí, todavía de espaldas al resto, mientras sostiene lo que queda de la botella por el cuello. Hay un silencio. Todo el mundo paralizado. Entonces...*)

GEORGE.—(*A punto de llorar.*) He dicho que basta ya, Martha.
 MARTHA.—(*Tras pensar en qué alternativa seguir.*) Espero que sea un casco vacío, George. No puedes echar a perder alcohol del bueno... No con tu sueldo.

(*GEORGE suelta la botella en el suelo, sin moverse.*)

No con un sueldo de profesor asociado. (*A NICK y HONEY.*) Porque no serviría de nada... en las cenas de patrocinadores, para recoger fondos. No tenía... personalidad, ¿sabes lo que quiero decir? Y fue toda una desilusión para papá, como podéis imaginar. Así que aquí estoy. Atascada con este fracaso.

GEORGE.—(*Se vuelve.*) ... no sigas, Martha...

MARTHA.—... este GUSANO del departamento de historia...

GEORGE.—... Martha, no...

MARTHA.—(*Que levanta la voz para contrarrestar la de su marido*)... casado con la hija del rector, que se espera que sea *alguien*, no un mero don nadie, un ratón de biblioteca, una persona tan... contemplativa que no puede ni llegar a nada, alguien sin el nervio para hacer que alguien se sienta orgulloso de él... ¡VALE, GEORGE!

MARTHA.—¡Para!

(*Un breve silencio.*)

HONEY.—(*Se levanta, va hacia el recibidor.*) No me encuentro bien... tengo angustia... voy a vomitar.

(*Sale.*)

NICK.—(*La sigue.*) ¡Cielo santo!

(*Sale.*)

MARTHA.—(*Les sigue, pero se vuelve hacia GEORGE con desprecio.*) ¡Me cago en Dios! (*Sale. GEORGE queda solo en escena.*)

TELÓN

GEORGE.—(*Por debajo, pero levantando la voz para evitar que se oiga a su mujer.*) ¿Quién teme a Virginia Woolf,

Virginia Woolf,
Virginia Woolf?

¿Quién teme a Virginia Woolf cuando se levanta?

GEORGE Y HONEY.—(*Esta última se une, ebria.*) ¿Quién teme a Virginia Woolf,
Virginia Woolf,
Virginia Woolf?
(*etc.*)

SEGUNDO ACTO

LA NOCHE DE WALPURGIS

(GEORGE a solas; NICK regresa)¹.

NICK.—(*Tras un breve silencio.*) Creo... que ya está... bien. (*No hay respuesta.*) No debería beber... nada. (*No hay respuesta.*) Es... delicada. (*No hay respuesta.*) Eeh... de caderas estrechas, como decías antes. (*GEORGE sonríe vagamente.*) Lo siento mucho. De veras.

GEORGE.—(*Con tranquilidad.*) ¿Dónde está mi pequeña «ñam-ñam»? ¿Dónde está Martha?

NICK.—Está haciendo café... en la cocina. Se enferma con mucha facilidad.

GEORGE.—(*Preocupado.*) ¿Martha? Ah no, Martha no ha estado enferma una sola vez en toda su vida, a menos que contemos las temporadas en la casa de reposo...

¹ El largo diálogo con el que se abre el segundo acto es uno de los auténticos momentos magistrales del *corpus* de Albee. La combinación entre cambios temáticos, expresivos, rítmicos y la oscilación entre niveles de verdad está cuidadosamente calculada de un modo que Albee considera «musical». Se trata de un dueto, del mismo modo que el parlamento final de Tobías en *Un delicado equilibrio* se califica de «aria». Los actores deben saber aprovechar pausas, ritmos, entonaciones, giros y cambios de humor, énfasis y volumen para construir una especie de obra musical que enfatice lo simbólico sin ignorar a los personajes o la trama. La relación entre George y Nick se hace precisa y extraña. En el texto, el alcohol justifica el variado *fluir* de la conversación: es evidente que dos personas sobrias no mantendrían un diálogo tan serpenteante.

NICK.—(*También con tranquilidad.*) No, no; *mi* esposa, digo... mi esposa se enferma con mucha facilidad. Tu esposa es Martha.

GEORGE.—(*No sin cierto dolor.*) Sí... ya lo sé.

NICK.—(*Sentencioso.*) Y no pasa temporadas en una casa de reposo.

GEORGE.—¿Tu esposa?

NICK.—No. La tuya.

GEORGE.—¡Ah! La mía. (*Pausa.*) No, no, claro que no... *yo* las pasaría; es decir, si yo fuera... ella... De ella, yo las pasaría. Pero no lo soy. Así que no las paso. (*Pausa.*) Pero me gustaría. Por aquí la vida no siempre es un camino de rosas².

NICK.—(*Distante.*) Sí... me doy cuenta.

GEORGE.—Bueno, ya has visto un ejemplo.

NICK.—Intento no...

GEORGE.—Involucrarte. ¿Eh? ¿No es así?

NICK.—Sí... eso es.

GEORGE.—No me lo parece.

NICK.—Lo encuentro... muy molesto.

GEORGE.—(*Con sarcasmo.*) Así que molesto, ¿eh?

NICK.—Sí. De verdad. Mucho.

GEORGE.—(*Imitándole.*) Sí. De verdad. Mucho. (*Luego, en voz alta, pero para sí.*) ¡QUÉ ASCO!

NICK.—¡Mira! No he tenido nada que...

GEORGE.—¡REPUGNANTE! (*Sereno, pero con gran intensidad.*) ¿Te crees que me gusta que esa... lo que sea... me vaya poniendo en ridículo, arrancándome la piel a tiras, delante de... (*Hace un gesto de desprecio con la mano.*) ¿Pi? ¿Crees que me parece bien?

NICK.—(*Frío, poco amistoso.*) Pues no... me figuro que no te parece nada bien.

GEORGE.—Ah, ¿así que te *figuras* que no, eh?

NICK.—(*Agresivo.*) Eso. Me figuro que no.

GEORGE.—(*Se apaga.*) Tu comprensión me desarma... tu... itu

² El recurso a una casa de reposo para refugiarse de la realidad insopportable aparece también en *La minúscula Alice*. En ambos casos se apunta que «los seres humanos no pueden soportar demasiada realidad» sin quedar al borde de la locura.

compasión me hace llorar! ¡Unos lagrimones, salados, nada científicos!

NICK.—(*Con gran desprecio.*) No entiendo por qué pensáis que tenéis que hacer pasar a otros por ahí.

GEORGE.—¿Va por mí?

NICK.—Si tú y tu... mujer queréis embestiros como un par de...

GEORGE.—¡Yo! ¡Por qué quiero YO!

NICK.—... bestias, no entiendo por qué no lo hacéis cuando no hay...

GEORGE.—(*Con una risa que cubre su ira.*) ¡Pero mira que eres petulante! ¡Tú y tus ínfulas de superioridad moral, mi pequeño...!

NICK.—(*Una amenaza que va muy en serio.*) ¡PARA... YA... AMIGO!

(*Silencio.*)

Cuidadito... ¿Vale?

GEORGE.—... científico.

NICK.—Nunca he pegado a un hombre mayor.

GEORGE.—(*Pondera.*) ¡Ah! (*Pausa.*) Sólo pegas a menores... niños... mujeres... pájaros. (*Se da cuenta que a NICK no le hace gracia.*) Vale, claro que tienes razón. No es que sea un espectáculo bonito... ver a un par de individuos de mediana edad a mamporrazo limpio, con rostros encendidos y sin aliento, fallando casi siempre.

NICK.—Ah, no... vosotros no falláis... se os da estupendo. Impresionante.

GEORGE.—Y lo impresionante te impresiona, ¿no? Eres... impresionable... como una especie de... idealista pragmático.

NICK.—(*Sonrisa rígida.*) No, lo que pasa es que a veces puedo admirar cosas que no admiro. No es que la flagelación sea mi idea de un buen rato, pero...

GEORGE.—... pero puedes admirar a un buen flagelador... a un experto.

NICK.—... eeh... eso.

GEORGE.—Así que tu esposa vomita mucho...

NICK.—No he dicho eso... he dicho que enferma con facilidad.

GEORGE.—¡Ah! Creía que al decir «enfermar» te referías a...

NICK.—Vale, es verdad... es verdad que vomita mucho. En cuanto empieza... es prácticamente imparable... Sí, dale que te dale, durante horas. No continuamente, pero... con frecuencia.

GEORGE.—Puntual. Como para poner a hora los relojes, ¿eh?

NICK.—Casi.

GEORGE.—¿Un trago?

NICK.—Sí. *(Sin emoción alguna, excepto una traza de asco, mientras GEORGE lleva su vaso al minibar.)* Me casé con ella porque estaba embarazada.

GEORGE.—*(Pausa.)* ¿Eh? *(Pausa.)* Pero has dicho que no teníais hijos... cuando te lo he preguntado...

NICK.—Resultó que... no lo estaba de verdad. Era un embarazo histérico. Se infló, y después se desinfló.

GEORGE.—Y mientras estaba inflada te casaste con ella.

NICK.—Y va y se desinfla.

(Los dos se echan a reír, y eso les sorprende un poco.)

GEORGE.—Eh... el burbon te va.

NICK.—Eh... sí, burbon.

GEORGE.—*(Junto al bar, quieto.)* A los dieciséis años, cuando iba al instituto, cuando las Guerras Púnicas, la panda de amigos solíamos ir a Nueva York el primer día de vacaciones, antes de emprender el regreso a casa, y por la noche, esa misma panda íbamos a una destilería que tenía el padre mafioso de uno de nosotros —porque todo esto tuvo lugar durante el Gran Experimento, o la Prohibición, como se le llama más a menudo, y eran malos tiempos para el negocio de licores, pero muy buenos para criminales y policías—; así que íbamos a esa destilería y bebíamos con los adultos y escuchábamos jazz. Y una vez, en la panda teníamos a un muchacho de quince años que había matado a su madre con un arma de fuego años antes —fue un accidente, puro accidente, sin ni siquiera una motivación inconsciente, sin duda, no me cabe duda alguna— y esa noche el chico éste se vino con nosotros y pedimos las bebidas, y cuando le llegó el turno dijo: Tomaré *burgon* con soda, por favor. Y claro, todos nos reímos... era rubio

y tenía cara de ángel, y nos echamos a reír, y sus mejillas se encendieron, y le subieron los colores por el cuello, y el ayudante del gángster que nos había servido contó a la gente de la mesa de al lado lo que el muchacho había dicho, y entonces se rieron, y entonces más gente se enteró y la risa creció, y más gente y más risa, y nadie reía más que nosotros, y ninguno más que el muchacho que disparó a su madre. Y enseguida, todos en la destilería sabían a qué venía la risa, y todos empezaron a pedir *burgon* y a reírse cuando lo pedían. Y, claro, enseguida la risa se hizo menos general, pero no se apagó del todo por mucho tiempo, porque siempre había alguien en esta mesa o aquella que pedía *burgon* y entonces había una nueva oleada de risas. Aquella noche bebimos gratis, y la dirección nos invitó a champán, el padre mafioso de uno de nosotros. Y por supuesto, todos sufrimos en solitario, sin excepción, al día siguiente, al tomar el tren que nos alejaba de Nueva York, cada uno con su resaca de adulto... pero fue el mejor día de mi... juventud³.

(Con la última palabra entrega a NICK su vaso.)

NICK.—*(En voz muy baja.)* Gracias... y ¿qué le pasó al muchacho?... el que mató a su madre.

GEORGE.—No te lo voy a decir.

NICK.—Muy bien.

GEORGE.—El verano siguiente, en un camino vecinal, con su carnet de prácticas en el bolsillo y su padre en el asiento delantero a la derecha, dio un giro brusco para evitar un puercoespín, y se dio contra un grueso árbol.

NICK.—*(Una súplica débil.)* No.

GEORGE.—No se mató, claro. Y en el hospital, cuando reco-

³ Se trata de uno de los fragmentos más famosos de la obra y un ejemplo de narración inserta, uno de los estilemas de Albee. El significado de la historia no es preciso. Pero percibimos la importancia que tiene para George, una importancia que en este momento parece radicar en su oscuro carácter simbólico. Cuando vuelva a aparecer y sepamos que él es el adolescente que dice *burgon*, su sentido cambia por completo, haciéndose personal, psicológico.

bró el sentido y quedó libre de peligro, y cuando le dijeron que su padre había muerto, se echó a reír, y no paraba, y hasta que no le clavarón una aguja hipodérmica en el brazo, hasta después de eso, hasta que su consciencia le abandonó, su risa no cesó... se detuvo. Y cuando se recuperó de sus heridas lo suficiente como para poder moverse sin dañarse si se resistía, le encerraron en un asilo. Hace treinta años de eso.

NICK.—¿Sigue ahí?

GEORGE.—Ah, sí. Y me han dicho que en estos treinta años no... ha... articulado... sonido.

(Un silencio bastante largo: cinco segundos, por favor.)

¡Martha! (Pausa.) ¡Martha!

NICK.—Ya te he dicho... que estaba haciendo café.

GEORGE.—Para tu esposa histérica que se infla y se desinfla.

NICK.—Se inflaba. Se inflaba y se desinflaba.

GEORGE.—Eso. ¿Sólo una vez?

NICK.—Y ya no más. Para nada.

GEORGE.—(Tras una pausa comprensiva.) Lo más triste de los hombres... Bueno, no, una de las cosas más tristes de los hombres es cómo envejecen... al menos algunos. ¿Sabes qué pasa con los dementes? ¿Lo sabes? ¿... Con los mansos?

NICK.—No.

GEORGE.—No cambian... no envejecen.

NICK.—Seguro que sí.

GEORGE.—Vale, en último término puede que sí. Pero no... al menos en el sentido habitual. La piel se mantiene firme... cierta serenidad... al no hacer gran uso de sí se quedan... casi intactos.

NICK.—¿Lo recomiendas?

GEORGE.—No. Hay cosas tristes, sin embargo. (Imita a un locutor dicharachero.) Pero ustedes tienen que apretarse el cinturón y, ¡adelante!, enfrentarse a ellas, eso es todo, ¡apretarse el cinturón! (Pausa.) Martha no tiene embarazos histéricos.

NICK.—Mi esposa tuvo uno.

GEORGE.—Sí. Martha no tiene embarazos de ningún tipo.

NICK.—Claro, no... ahora... me figuro que no... ¿Tenéis otros hijos? ¿Hijas y todo eso...?

GEORGE.—(Como si se tratase de un gran chiste.) ¿Que si tenemos qué?

NICK.—Que si tenéis... digo que si ése es vuestro único... eh... hijo.

GEORGE.—(Con un conocimiento privado.) Ah no... sólo uno... un muchacho... nuestro hijo.

NICK.—Bueno... (Se encoge de hombros.) No está mal.

GEORGE.—Ah, je, je. Sí, bueno, es un... consuelo, un pelele.

NICK.—¿Que es qué?

GEORGE.—Un ovillo. Pelele. No lo entenderías. (Enfático.) Pe... le... le⁴.

NICK.—Ya lo oigo... no he dicho que estuviera sordo... he dicho que no entiendo.

GEORGE.—Eso no es lo que has dicho.

NICK.—Digo que implicaba que no entendía. (Con un suspiro.) ¡Jesús!

GEORGE.—Te estás poniendo irascible.

NICK.—(Irascible.) Pues lo siento.

GEORGE.—Lo único que he dicho es que nuestro hijo... la niña de nuestros tres ojos, ya que Martha es un Cíclope..., nuestro hijo es un pelele, y tú te pones irascible.

NICK.—¡Lo siento! ¿Vale? Es tarde, estoy cansado, llevo bebiendo desde las nueve, mi esposa se ha puesto a vomitar, ha habido muchos gritos por aquí...

GEORGE.—Y estás irascible. Es natural. No... te preocupes. Todo el que viene aquí acaba volviéndose... irascible. Se da por sentado... no te sulfures.

NICK.—(Irascible.) ¡No me sulfuro!

GEORGE.—Estás irascible.

NICK.—Sí.

GEORGE.—Tengo que sincerarme contigo respecto a algo... ahora que las damas no están... tengo que sincerarme sobre lo que Martha dijo.

⁴ Sólo al final de la obra estamos en condiciones de entender esta afirmación: en efecto, el hijo es como un muñeco de trapo que se pasan de uno a otro.

NICK.—No me gusta... juzgar, así que no es necesario, de verdad, a menos que...

GEORGE.—Bueno, pues quiero hacerlo. Sé que no te gusta involucrarte... sé que prefieres... conservar tu distancia científica al enfrentarte con —a falta de una palabra mejor— la Vida... todo eso... pero aun así quiero decírtelo.

NICK.—*(Una sonrisa forzada, formal.)* No soy más que... un invitado. Adelante.

GEORGE.—*(Apreciación burlona.)* ¡Ah... estupendo! Muchas gracias. ¡Bueno! Me hace sentir el corazón lleno de calidez y dulzura.

NICK.—Mira, si ahora te vas a poner a...

VOZ DE MARTHA.—¡HEY!

NICK.—... si vas a empezar con esa mierda otra vez...

GEORGE.—¡Atiende! El sonido de la jungla.

NICK.—¿Hmmm?

GEORGE.—Ruidos de bestias.

MARTHA.—*(Asoma la cabeza.)* ¡Hey!

NICK.—¡Ah!

GEORGE.—Pero mira, aquí está la enfermera.

MARTHA.—*(A Nick.)* Estamos tomando café en la cocina..., ahora venimos.

NICK.—*(No se incorpora.)* Ah... ¿Puedo ayudar en algo?

MARTHA.—Bah. Quédate ahí y escucha la versión de George. Hasta que te mueras de aburrimiento.

GEORGE.—¡Monstre!

MARTHA.—¡Cochon!

GEORGE.—¡Bête!

MARTHA.—¡Canaille!

GEORGE.—¡Putain!⁵

MARTHA.—*(Con un gesto de no darle importancia.)* ¡Baaaaaaaah! Vosotros dos a distraeros mutuamente... ya volveremos. *(Al marcharse.)* Y limpias el desastre que has provocado, ¿eh, George?

GEORGE.—*(MARTHA se va. GEORGE habla hacia el vacío recibidor.)* No, Martha, no limpio el desastre que he provocado.

⁵ De nuevo un intercambio que retoma formas del teatro «del absurdo». Como otros aspectos no realistas, se suprimió en la versión cinematográfica.

Llevo años tratando de limpiar el desastre que he provocado⁶.

NICK.—¿Sí?

GEORGE.—¿Mmmm?

NICK.—¿Lo has intentado durante años?

GEORGE.—*(Tras una larga pausa... le mira.)* Acostumbrarse, amoldarse, ajustarse... parece que forman parte de la vida, ¿no?

NICK.—¡No me pongas al mismo nivel que tú!

GEORGE.—*(Pausa.)* Ah. *(Pausa.)* No, por supuesto. Para ti todo es más sencillo. Te casas con una mujer porque se infla..., por otra parte, yo, a mi manera torpe y anticuada...

NICK.—¡Había algo más que eso!

GEORGE.—¡Ah sí! ¡Seguro que también tenía dinero!

NICK.—*(Parece herido. Luego, con determinación, tras una pausa.)* Sí.

GEORGE.—¿Sí? *(Gozoso.)* ¡Sí! ¡O sea, que me das la razón! ¡He acertado!

NICK.—Mira...

GEORGE.—¡Caray, menuda puntería! ¡Y a la primera! ¡Qué te parece!

NICK.—Lo que...

GEORGE.—Había otras cosas.

NICK.—Sí.

GEORGE.—Para compensar.

NICK.—Sí.

GEORGE.—Siempre las hay. *(Al ver que NICK no reacciona bien.)* No, seguro que las hay. No quería hacerme el... gracioso. Siempre hay cosas que compensan... como con Martha y yo... Superficialmente se diría que...

NICK.—Prácticamente crecimos juntos, sabes...

⁶ El paso de lo concreto a lo simbólico que se lleva a cabo en la repetición de un mismo contenido por dos personajes contribuye a la inestabilidad del significante, a la vez que enfatiza el hecho de que el proceso significativo no depende tanto de las palabras como sistema absoluto, sino del uso que se hace de ellas como sistema concreto. De nuevo se trata de algo que, como apuntamos en la introducción, se da a varios niveles del texto, no sólo lingüístico, sino también en la trama.

GEORGE.—... parece como un asunto de acoso y derribo, tiro y arrastre, al menos *superficialmente*...

NICK.—Nos conocíamos desde... caray, no sé, desde los seis años, o así...

GEORGE.—... pero en aquellos tiempos, al principio, cuando llegué a Nueva Cartago, entonces...

NICK.—(Con cierto enfado.) Perdona.

GEORGE.—¿Mmmmm? Ah. No, no... perdona tú.

NICK.—No... vale... venga.

GEORGE.—No... adelante.

NICK.—No, tú... por favor.

GEORGE.—Insisto... Eres mi invitado. Tú primero.

NICK.—Pues ahora me resulta algo... tonto.

GEORGE.—¡Bobadas! (Pausa.) Pero si tú tenías seis años, ella debía tener algo así como cuatro.

NICK.—No sé, creo que yo tenía ocho... ella seis. Jugábamos a... médicos y enfermeras.

GEORGE.—¡Todo un saludable inicio para niños heterosexuales!

NICK.—(Ríe.) Ajá.

GEORGE.—Tan joven y ya con la ciencia, ¿eh?

NICK.—(Ríe.) Sí. Y se daba por supuesto... tanto nuestras familias como, supongo, por nosotros mismos. Así que... pues lo hicimos.

GEORGE.—(Pausa.) ¿El qué?

NICK.—El casarnos.

GEORGE.—¿A los ocho años?

NICK.—No, hombre, no, claro que no. Más tarde.

GEORGE.—Ya decía yo.

NICK.—No puede decirse que hubiera ninguna... *pasión* especial, entre nosotros, ni siquiera al principio... de nuestro matrimonio, digo.

GEORGE.—Claro, no debió haber sorpresas... descubrimientos radicales, después de lo de los médicos.

NICK.—(Con incertidumbre.) No...

GEORGE.—Todo es lo mismo, en cualquier caso... *a pesar* de lo que se dice de las mujeres chinas.

NICK.—¿El qué?

GEORGE.—Te pondré un poco más. (Toma el vaso de NICK.)

NICK.—Ah, gracias. A partir de cierto momento no te emborrachas más, ¿no?

GEORGE.—Hombre, pues sí... pero ya no es lo mismo... todo se ralentiza... estás como una cuba... a menos que consigas vaciarte... como tu esposa... entonces puedes empezar otra vez.

NICK.—Aquí en el Este todo el mundo bebe mucho. (Piensa en ello.) La gente también bebe mucho en el Medio-Oeste.

GEORGE.—En este país bebemos un montón, y me da que acabaremos bebiendo mucho más... si sobrevivimos. Tendríamos que ser árabes o italianos... los árabes no beben, y los italianos no se emborrachan demasiado, excepto en las festividades religiosas. Deberíamos vivir en Creta o algo así.

NICK.—(Con sarcasmo... como estropeando una gracia.) Lo cual, sin duda, nos convertiría en cretinos.

GEORGE.—(Con moderada sorpresa.) Así es. (Pasa a NICK su vaso.) Cuéntame lo del dinero de tu esposa.

NICK.—(De repente suspicaz.) ¿Por qué?

GEORGE.—Bueno... pues no me lo cuentes.

NICK.—¿A qué santo quieres que te hable del dinero de mi esposa? (Desagradable.) ¿Eh?

GEORGE.—Creía que estaría bien.

NICK.—Eso no es verdad.

GEORGE.—(Que sigue engañosamente blando.) Vale, pues... quiero que me cuentes lo del dinero de tu esposa porque... bueno, pues porque me fascina la metodología... la adaptación pragmática que vosotros, los chicos-de-la-nueva-ola, utilizaréis para tomar el relevo.

NICK.—Ya empiezas otra vez.

GEORGE.—¿Sí? No, no es eso. Mira... Martha también tiene su dinero. Fíjate que su padre ha estado robando las arcas del lugar desde hace años y...

NICK.—No, es así. Eso no es verdad.

GEORGE.—¿Que no?

NICK.—No.

GEORGE.—(Se encoge de hombros.) Como quieras... el padre de Martha *no* ha ido robando las arcas del lugar desde hace años, y Martha no tiene una perra. ¿Te vale así?

NICK.—Hablábamos del dinero de *mi* esposa... no del de la tuya.

GEORGE.—Vale... habla, pues.

NICK.—No. (*Pausa.*) Mi suegro... era un ministro del Señor, y era muy rico.

GEORGE.—¿Qué confesión?

NICK.—Él... mi suegro... fue llamado por el Señor a los seis años más o menos, y empezó a predicar, y bautizó a gente, y hasta los salvó, y viajó por todas partes, y se hizo muy famoso... no tanto como otros, pero se hizo bastante famoso... y al morir tenía mucho dinero.

GEORGE.—Dinero de Dios.

NICK.—No... era suyo.

GEORGE.—¿Y qué pasó con el dinero de Dios?

NICK.—Se gastó el dinero de Dios... y se guardó el suyo propio. Construyó hospitales, hizo obras de caridad, metió en casa los retretes y sacó a la gente de casa, al sol; luego hizo tres iglesias, o lo que fueran, y dos de ellas se quemaron, y acabó forrado.

GEORGE.—(*Después de pensárselo.*) Bueno, no me parece nada mal.

NICK.—Sí. (*Pausa. Una risita.*) Y en consecuencia, mi esposa tiene dinero.

GEORGE.—Pero no es dinero de Dios.

NICK.—No. Es todo suyo.

GEORGE.—Bueno, no me parece nada mal.

(*Una risita de NICK.*)

En cuanto a *Martha*, su dinero viene de que la segunda esposa del padre de *Martha*... no la madre de *Martha*, la que vino después de que la madre de *Martha* muriera... era una mujer muy vieja que era muy rica y con verrugas.

NICK.—Era una *bruja*.

GEORGE.—Era una *bruja* buena, y se casó con el ratoncito blanco...

(*NICK empieza a reirse.*)

... con los ojitos rojos... que debe de haberle mordisqueado las verrugas, o algo así, pero el caso es que casi enseguida se esfumó dejando un rastro de humo. ¡PUUUUUF!⁷.

NICK.—¡PUUUUUF!

GEORGE.—¡PUUUUUF! Y lo único que quedó, aparte de un poco de unguento para las verrugas, fue un jugoso testamento... todo un pastel con un poco para el municipio de Nueva Cartago, otro poco para la universidad, un poco para el padre de *Martha* y sólo este poquito para *Martha*.

NICK.—(*Totalmente fuera de sí.*) Oye, pues quizá..., quizá mi suegro y la bruja verruja tendrían que haberse juntado, porque él también era un ratón.

GEORGE.—(*Dándole pie.*) ¿Sí?

NICK.—(*No puede resistirse.*) Claro... ¡era un ratón de iglesia! (*Los dos ríen bastante, pero se trata de una risa triste..., pronto desaparece, quedan en silencio.*) Tu esposa nunca mencionó una madrastra.

GEORGE.—(*Reflexiona.*) Bien... puede que no sea verdad.

NICK.—(*Le mira con dureza.*) Y puede que lo sea⁸.

GEORGE.—Quizá sí, quizá no. La verdad es que tu historia me parece mucho mejor... la de tu esposa a la que hinchaban y tu suegro que era sacerdote...

NICK.—No era sacerdote... era un hombre de Dios.

GEORGE.—Eso.

NICK.—Y a mi esposa no la hinchaban... se hinchó.

GEORGE.—Vale, vale.

NICK.—(*Risita.*) A ver si coges las cosas bien.

GEORGE.—Lo siento... sí. Lo siento.

NICK.—De acuerdo.

GEORGE.—Sin duda te darás cuenta de que no te he estado sonsacando estas cosas porque me interese tu terrible trayectoria vital, sino porque representas para mí una amena-

⁷ Tanto el tipo de lenguaje como el contenido parecen claras referencias a las brujas que aparecen en *El mago de Oz*, una película de Victor Fleming de 1939, protagonizada por la simpática Judy Garland, lo cual refuerza la intertextualidad relacionada con la cultura *gay* neoyorquina de los años 50 que recorre la obra.

⁸ Un efecto que se repite en diversas ocasiones a lo largo de la obra: el estatus de realidad de algunos intercambios permanece ambiguo.

za directa y contundente a mi propio modo de vida, y quiero sacar ventaja.

NICK.—*(Sigue divertido.)* Claro... claro.

GEORGE.—Entiendes, te he avisado... quedas avisado.

NICK.—Quedo avisado. *(Risa.)* Sabes, sois vosotros, los tipos insidiosos, los que me preocupáis más. Los incompetentes hijos de perra... sois los peores.

GEORGE.—Así es. Insidioso. Un codazo en tu ojo azul cobalto... la rodilla en tu ingle de oro puro... somos lo más bajo.

NICK.—Ajá.

GEORGE.—Bueno, pues me alegro de que no me creas... ya sé que tienes a la historia de tu parte y todo eso...

NICK.—No, no. *Tú*, tienes la historia de *tu* lado... yo tengo la biología del mío. Historia, biología.

GEORGE.—Sé cuál es la diferencia.

NICK.—Pues no lo parece.

GEORGE.—¿No? Creía que habíamos decidido que te harías primero con el departamento de historia, antes de hacerte con todo lo demás. Ya se sabe... pasito a pasito.

NICK.—*(Se relaja... lo disfruta... sigue el juego.)* ¡Baaaaah! No... lo que creo que haré es... iré insinuándome en general, aquí y allá, hasta encontrar los puntos débiles, me los apropiaré, pero estamparé mi propio nombre en ellos... me convertiré en una especie de hecho consumado, y luego llegaré a ser un... ¿un qué?

GEORGE.—Algo inevitable.

NICK.—Eso es... Algo inevitable. Ya sabes... me hago con algunos cursos de los colegas de más edad, empiezo algunos grupos nuevos por mi cuenta... me cepillo a un puñado de las esposas más pertinentes.

GEORGE.—¡Hasta aquí hemos llegado! Puedes hacerte con todos los cursos que quieras, y conseguir tanto como quieras de la elite joven del gimnasio, pero hasta que no empieces a cepillarte a las esposas pertinentes no te quedas tranquilo. El camino hasta el corazón de un hombre pasa por el vientre de su esposa, eso no se te olvida.

NICK.—*(Le sigue el juego.)* Hombre... ya lo sé.

GEORGE.—Y las mujeres de por aquí no son mejores que pendejas, las damas de la noche en Sudamérica, ¿sabes?

Las pendejas, en los arrabales, ¿las conoces? Silban... como gansos... están por la calle y te silban... como una manada de gansos.

NICK.—Banada.

GEORGE.—¿Mmmm?

NICK.—Banada... banada de gansos, se dice... no manada.

GEORGE.—Oye, mira si te vas a poner repipi al respecto, en plan ornitólogo, se dice bandada... no banada, *bandada*.

NICK.—¿Bandada? ¿No es banada?

GEORGE.—Eso, bandada.

NICK.—*(Se le han bajado los humos.)* Ah...

GEORGE.—Ah. Eso mismo... Bueno, pues están ahí en la calle y te silban, como una manada de gansos. Todas las esposas de la universidad, en el centro de Nueva Cartago, delante de los grandes almacenes, grazna que te grazna como una manada de gansos. ¡Así te harás con el poder, cepillándotelas a todas!

NICK.—*(Aún le sigue el juego.)* Me apuesto lo que quieras.

GEORGE.—No me cabe duda.

NICK.—Y apuesto a que tu esposa es la gansa mayor de la bandada, ¿no? Con su padre el rector y todo eso.

GEORGE.—Apuéstate tu inevitabilidad histórica.

NICK.—Sí, señor. *(Se frota las manos.)* Así que no tengo más que pillarla en una esquina y montármela como a una perra, ¿eh?

GEORGE.—¿Cómo no?

NICK.—*(Mira a GEORGE un minuto, con la expresión un poco de psicópata.)* Sabes, casi me parece que vas en serio.

GEORGE.—*(Le ofrece un brindis.)* No, nene... *tú* eres el que te parece que va casi en serio, y te hace cagarte de miedo.

NICK.—*(Explosión de incredulidad.)* ¡YO!

GEORGE.—*(Serenó)* Sí... tú.

NICK.—¡Bromeas!

GEORGE.—*(Como un padre.)* Ya me gustaría... voy a darte un buen consejo si quieres.

NICK.—¡Un buen consejo! ¿De ti? ¡Anda, hombre! *(Empieza a reír.)*

GEORGE.—Todavía no has aprendido... acéptalo cuando te lo dan... Ahora escúchame.

NICK.—¡Venga ya!

GEORGE.—Te voy a dar un buen consejo.

NICK.—¡Cielo santo!

GEORGE.—Estás en arenas movedizas, y te van a arrastrar al fondo, como...

NICK.—¡Anda, hombre...!

GEORGE.—... antes de que te des cuenta... te chuparán.

(NICK se ríe con desprecio.)

Me das asco por principio, y además eres un hijo de perra petulante como persona, pero te voy a dar unas pistas de supervivencia. ¿ME ESTÁS OYENDO?

NICK.—(Sigue riéndose.) Te oigo. Hablas muy alto.

GEORGE.—¡PUES VALE!

NICK.—Eh, Honey.

GEORGE.—(Silencio. Luego, con serenidad.) Vale... bien. Quieres tocar de oído, ¿eh? En cualquier caso, todo irá bien porque bailamos al son de la historia, ¿vale?

NICK.—Vale... vale. Tú sigue con la calceta, abuelita... no me pasará nada.

GEORGE.—(Después de un silencio.) He intentado... he intentado llegar hasta ti... he intentado...

NICK.—(Con desprecio.) ¿Intimar?

GEORGE.—Sí.

NICK.—(Igual.) ¿... comunicarte?

GEORGE.—Exactamente.

NICK.—Oooh... qué conmovedor... me llega... hasta el fondo del corazón... así me haces sentirme. (Con repentina vehemencia.) ¡QUE TE JODAN!

GEORGE.—¿Mmmm?

NICK.—(Amenazador.) ¡Ya me has oído!

GEORGE.—(Arroja, más que dice, lo siguiente.) Te esfuerzas por construir una civilización... por... construir una sociedad, basada en los principios de... del principio... intentas con todas tus fuerzas dar un sentido comunicable al orden natural, encontrar una moral en el orden antinatural de la mente humana... haces gobierno y arte, y te das cuenta de que son, o deben ser, lo mismo... llevas las cosas al punto

más triste... al punto en el que *hay* algo que perder... todo para que entonces, más allá de toda la música, de todos los sonidos sensatos de hombres que construyen, que se esfuerzan, llega el *Dies Irae*. ¿Y qué es? ¿Qué sonido sale de la trompeta? Que te jodan. Supongo que no deja de haber cierta justicia después de tanto tiempo... que te jodan.

NICK.—(Breve pausa... Luego, aplaude.) ¡Ja, ja! ¡Bravo! ¡Ja, ja! (Continúa riendo.)

(Y MARTHA regresa, trayendo a HONEY, que está pálida, pero sonríe con valor.)

HONEY.—(Pomposa.) Gracias... gracias.

MARTHA.—Pues aquí estamos, algo descompuestas, pero todavía en pie.

GEORGE.— Súper.

NICK.—¿Qué? Ah... ¡Ah! Hola, Honey... ¿vas mejor?

HONEY.—Un poquito, cariño..., pero tengo que sentarme.

NICK.—Claro... anda... siéntate aquí conmigo.

HONEY.—Gracias, cariño.

GEORGE.—(Entre dientes.) Conmovedor... conmovedor.

MARTHA.—(A GEORGE.) ¡Qué! ¿No te vas a disculpar?

GEORGE.—(Erizándose.) ¿Por qué, Martha?

MARTHA.—Por hacer vomitar a esta señorita, ¿por qué va a ser?

GEORGE.—No la he hecho vomitar.

MARTHA.—¡Claro que sí!

GEORGE.—¡No!

HONEY.—(Gesto papal.) No, vamos..., no.

MARTHA.—(A GEORGE.) ¿No? ¿Y quién crees que ha sido? ¿El mister sexy ése? ¿Crees que haría vomitar a su propia esposa?

GEORGE.—(Como echándole un cabo para dar con la respuesta.) Bueno, tú me haces vomitar a mí.

MARTHA.—¡NO ES LO MISMO!

HONEY.—No, vamos. Suelo... vomitar... de verdad, me entran náuseas... de vez en cuando, yo sola... sin motivo.

GEORGE.—¿Seguro que es así?

NICK.—Eres... eres delicada, Honey.

HONEY.—(*Orgullosa.*) Siempre ha sido así.

GEORGE.—Como el Big Ben.

NICK.—(*Una advertencia.*) ¡Cuidado!

HONEY.—Y los médicos dicen que no tengo nada... orgánico. ¿Sabes?

NICK.—Claro que no.

HONEY.—Pues antes de casarnos me dio una... apendicitis... o todo el mundo *pensó* que tenía apendicitis... pero luego resultó... que era... (*Una breve risita.*) Una falsa alarma.

(GEORGE y NICK intercambian miradas.)

MARTHA.—(*A GEORGE.*) Ponme un trago.

(GEORGE va hacia el bar.)

George produce náuseas a todo el mundo... cuando nuestro hijo no era más que un niño, se pasaba el día...

GEORGE.—Martha, vale ya.

MARTHA.—... se pasaba el día vomitando por culpa de George...

GEORGE.—¡He dicho que vale ya!

MARTHA.—Llegó al extremo de que en cuanto George entraba en la habitación, le daban arcadas, y...

GEORGE.—... el verdadero motivo (*enfatisa cada palabra*) por el que nuestro hijo se pasaba el día vomitando, esposa y amante mía, no tenía más complicación que el no poder soportar que siempre estuvieras encima de él, irrumpiendo en su habitación con tu quimono flotando, siempre encima de él, con tu aliento a alcohol y las manos siempre palpando su...

MARTHA.—Ah. ¿Sí? Y seguro que por eso se fue de casa dos veces en un mes. (*Se dirige ahora a los invitados.*) ¡Dos veces en un mes! ¡Seis veces en un año!

GEORGE.—(*También para los invitados.*) Nuestro hijo se iba de casa porque Martha le acosaba continuamente.

MARTHA.—(*Un aullido.*) ¡JAMÁS HE ACOSADO AL HIJO DE PERRA EN TODA MI VIDA!

GEORGE.—(*Pasa a MARTHA su bebida.*) Cuando volvía a casa venía y me decía: «Mamá no me deja respirar.» Eso me decía.

MARTHA.—¡Embustero!

GEORGE.—(*Se encoge de hombros.*) Bien, así fue... siempre estabas encima de él. Me parecía sonrojante.

NICK.—Si te parecía sonrojante, ¿por qué lo sacas a relucir ahora?

HONEY.—(*Le reprende.*) ¡Cariño...!

MARTHA.—¡Eso! (*A NICK.*) Gracias, encanto.

GEORGE.—(*Para todos.*) No era yo quien quería hablar de él... habría preferido no discutir el tema para nada... nunca quiero hablar de ello.

MARTHA.—Sí quieres.

GEORGE.—Cuando estamos solos, puede.

MARTHA.—¡Estamos solos!

GEORGE.—Eh... no, paloma mía... tenemos invitados.

MARTHA.—(*Con una mirada de lujuria a NICK.*) Ya veo.

HONEY.—¿Puedo tomar un poco de coñac? Creo que me apetece un poco de coñac.

NICK.—¿Crees que deberías?

HONEY.—Claro que sí... cariño.

GEORGE.—(*De nuevo hacia el bar.*) ¡Por supuesto! ¡A llenar el depósito!

NICK.—Honey, no creo que...

HONEY.—(*Con un inicio de petulancia.*) Me serenará, cariño. No me siento muy serena.

GEORGE.—Diantre, y media botella no serena a nadie... no hay que hacer las cosas a medias.

HONEY.—Eso. (*A MARTHA.*) Me encanta el coñac..., de verdad.

MARTHA.—(*Algo abstraída.*) Que te aproveche.

NICK.—(*Desiste.*) Bueno, si te parece una buena idea...

HONEY.—(*Irascible de verdad.*) Sé lo que me conviene, cariño.

NICK.—(*Ni siquiera finge cortesía.*) Sí... no me cabe duda.

HONEY.—(*GEORGE le pasa el coñac.*) ¡Ah, chachi! Gracias. (*A NICK.*) Claro que lo sé, cariño.

GEORGE.—(*Pensativo.*) Antes bebía coñac.

MARTHA.—(*Como cosa privada.*) También bebías *burgon*.

GEORGE.—(*Cortante.*) ¡Martha!

MARTHA.—(*Se pone la mano en la boca con un gesto de niña pequeña.*) ¡Huy!

NICK.—(*De repente se da cuenta de algo, vagamente.*) ¿Mmmm?

GEORGE.—(*Trata de taparlo.*) Nada... nada.

MARTHA.—(*Ella también.*) Así que aquí los hombres habéis estado contándoos cositas mientras nosotras no estábamos. ¿George te ha dado su versión de los hechos? ¿A que te hizo llorar?

NICK.—Bueno... no...

GEORGE.—No, lo que hemos hecho, en realidad, era... ir bailando de una cosa a otra.

MARTHA.—¿Sí? ¡Qué bonito!

HONEY.—¡Ah! Me encanta bailar.

NICK.—No quería decir eso, Honey.

HONEY.—¡Espero que no! Dos hombres hechos y derechos bailando... ¡por favor!

MARTHA.—¿Dices que no se puso a contarte cómo habría llegado a algo si no hubiera sido por papá? ¿Cómo su elevado sentido de la moral no le permitía ni siquiera mejorar? ¿No?⁹

NICK.—(*Matizando.*) No...

MARTHA.—¿Y no le dio al asunto del jodido libro que trató de publicar y papá no le dejó?

NICK.—¿Un libro? No.

GEORGE.—Por favor, Martha...

NICK.—(*Provocándola.*) ¿Un libro? ¿Qué libro?

GEORGE.—(*Suplicando.*) Por favor. Sólo un libro.

MARTHA.—(*Fingida incredulidad.*) ¡Sólo un libro!

GEORGE.—Martha, por... favor.

MARTHA.—(*Casi desilusionada.*) Bueno, pues entonces no sabes toda la triste historia. ¿Qué te pasa, George? ¿Te has rendido?¹⁰

GEORGE.—(*Sereno..., serio.*) No... no. Lo que pasa es que tengo que dar con una nueva forma de combatirte, Martha.

⁹ Martha se equivoca, pero el efecto será el mismo que si hubiera aceptado: desvelar el origen de la historia de George.

¹⁰ Nuevo subrayado sobre el cariz lúdico de las batallas verbales que el matrimonio se lleva entre manos.

Tácticas de guerrilla, quizá... subversión interna... no sé. Algo.

MARTHA.—Bueno, pues te lo piensas y ya me lo dirás cuando lo sepas.

GEORGE.—(*Animado.*) Vale, mi amor.

HONEY.—¿Por qué no bailamos? Me encantaría bailar.

NICK.—Honey...

HONEY.—¡Que sí! Me encantaría bailar.

NICK.—Honey...

HONEY.—¡Quiero bailar! ¡Lo quiero!

GEORGE.—¡Vale, ya! Diantre... ahora bailaremos.

HONEY.—(*Toda dulzura de nuevo.*) (*A MARTHA.*) ¡Ah, qué contenta estoy! ¡Me gusta tanto! ¿A ti no?

MARTHA.—(*Con una mirada en dirección a NICK.*) Sí... sí, no es mala idea.

NICK.—(*Nervioso de verdad.*) Caray.

GEORGE.—Caray.

HONEY.—Bailo como el viento.

MARTHA.—(*Sin comentario.*) ¡No me digas!

GEORGE.—(*Elige un disco.*) Una vez, a Martha le hicieron un daguerrotipo en papel... ah, fue hace unos veinticinco años... Parece que se hubiera llevado el segundo premio en uno de esos maratones de baile de siete días... toda bíceps, abrazando a su pareja.

MARTHA.—¿Por qué no pones un disco y te callas?

GEORGE.—Por supuesto, mi amor. (*A todos.*) ¿Cómo vamos a hacerlo? ¿Cambio de parejas?

MARTHA.—No pensarás en serio que voy a bailar contigo.

GEORGE.—(*Reflexiona.*) Nooooo... no con éste por aquí... eso seguro. Ni tampoco con la pies ligeros ésta.

HONEY.—Bailaré con quien sea..., bailaré yo sola.

NICK.—Honey...

HONEY.—Bailo como el viento.

GEORGE.—Vale, niños... se elige y a la cama.

(*Empieza la música... segundo movimiento de la Séptima sinfonía de Beethoven.*)

HONEY.—(*Baila sola.*) Ti ti ti ta ta ta-ta ti ta ta-ta ti ta... ¡maravilloso...!

NICK.—Honey...

MARTHA.—¡Vale ya, George! ¡Quita eso!

HONEY.—Pum, ti ti ta ta, ta-ta ti, pum ti ta ta ta... ¡JÓ!

MARTHA.—¡Que lo quites, George!

GEORGE.—*(Finge que no oye.)* ¿Qué, Martha? ¿Cómo?

NICK.—Honey...

MARTHA.—*(Mientras GEORGE sube el volumen.)* ¡QUE LO QUITES YA, GEORGE!

GEORGE.—¿CÓMO DICES?

MARTHA.—*(Se levanta, avanza con rapidez, amenazadora, a GEORGE.)* Para, so hijo de perra...

GEORGE.—*(El disco se ha parado de repente. Tranquilo.)* ¿Decías algo, amor mío?

MARTHA.—Hijo de...

HONEY.—*(En una postura congelada.)* ¡Lo has parado! ¿Por qué lo has parado?

NICK.—Honey...

HONEY.—*(A NICK, reaccionando.)* ¡Basta ya!

GEORGE.—Creí que era apropiado, Martha.

MARTHA.—No me digas.

HONEY.—Siempre estás encima de mí cuando me lo paso bien.

NICK.—*(Trata de mantener las formas.)* Lo siento, Honey.

HONEY.—¡Déjame en paz... de una vez!

GEORGE.—Bueno, ¿por qué no eliges tú, Martha? *(Se separa del tocadiscos... lo deja a MARTHA.)* Martha va a encargarse de esto ahora... la señorita va a dirigir la orquesta.

HONEY.—Me gusta bailar y tú no me dejas.

NICK.—A mí también me gusta que bailes.

HONEY.—Déjame en paz... de una vez. *(Se sienta..., toma una bebida.)*

GEORGE.—Martha va a poner algún ritmo que ella entienda... *La consagración de la Primavera*¹¹, quizá. *(Se aleja... se sienta junto a HONEY.)* Hola, sexy.

HONEY.—*(Un grito-risita.)* ¡Aaaaaahhhyyy!

¹¹ Se trata de una referencia a la composición del compositor Igor Stravinski inspirada por ritmos primitivos.

GEORGE.—*(Ríe burlón.)* Ja, ja, ja, ja, ja. Elige, Martha, elige... haz de las tuyas.

MARTHA.—*(Se concentra en la máquina.)* ¡Vas a ver quién soy yo!...

GEORGE.—*(A HONEY.)* ¿No quieres bailar conmigo, tetitas de ángel?

NICK.—¿Cómo has llamado a mi esposa?

GEORGE.—*(Con sorna.)* ¡Muchacho!

HONEY.—*(Petulante.)* ¡Nada! Si no puedo hacer mi baile artístico, no quiero bailar con nadie. Me quedaré aquí sentada y... *(Se encoge de hombros..., bebe.)*

MARTHA.—*(Suena el disco... una melodía lenta de jazz.)* Vale, cachas, vamos. *(Agarra a NICK.)*

NICK.—¿Mmmm? Ah... hola.

MARTHA.—Hola. *(Bailan, muy cerca uno del otro, lento.)*

HONEY.—*(Con un mohín.)* Nosotros nos quedaremos aquí sentados a mirar.

GEORGE.—*¡Exacto!*

MARTHA.—*(A NICK.)* ¡Hey, qué fuerte eres! ¿Eh?

NICK.—Ajá.

MARTHA.—Eso me gusta.

NICK.—Ajá.

HONEY.—Es como si ya hubieran bailado juntos.

GEORGE.—Es un baile conocido... los dos lo conocen...

MARTHA.—Que no te dé vergüenza.

NICK.—No me da...

GEORGE.—Es un ritual antiguo, pezones de mona... tan viejo como el que más.

HONEY.—Yo... no sé qué quieres decir.

(Ahora, NICK y MARTHA se separan y bailan a ambos lados de donde están sentados GEORGE y HONEY; quedan frente a frente, y en tanto que sus pies se mueven lo mínimo, sus cuerpos se contorsionan a un tiempo... como si estuvieran apretados uno contra otro.)

MARTHA.—Me gusta cómo te mueves.

NICK.—A mí también me gusta cómo te mueves.

GEORGE.—*(A HONEY.)* Les gusta cómo se mueven.

HONEY.—*(Que no se entera mucho.)* Qué bien.
MARTHA.—*(A NICK.)* Me sorprende que George no te diera su versión de los hechos.
GEORGE.—*(A HONEY.)* ¿No hacen una bonita pareja?
NICK.—Pues no.
MARTHA.—Me sorprende.

(Quizá las frases de MARTHA siguen más o menos el ritmo de la música.)

NICK.—¿Sí?
MARTHA.—Claro... suele hacerlo... en cuanto tiene ocasión.
NICK.—En fin, nunca se sabe.
MARTHA.—La verdad es que es una historia muy triste.
GEORGE.—Tienes un talento diabólico.
NICK.—¿Sí?
MARTHA.—Te haría llorar.
GEORGE.—Un talento horrible.
NICK.—¿De verdad?
GEORGE.—Y tú no vayas incitándola.
MARTHA.—Incítame.
NICK.—Sigue.

(Puede que se contorsionen uno hacia el otro y luego retrocedan.)

GEORGE.—Te aviso... no le incites.
MARTHA.—Te avisa... no me incites.
NICK.—Ya le he oído... sigue contando.
MARTHA.—*(Habla en verso conscientemente.)*

Pues el pequeño George era ambicioso pero en el pasado había algo sospechoso...

GEORGE.—*(Una advertencia, sereno.)* Martha...
MARTHA.—Que nuestro George en su novela contó cuando escribir un libro intentó...
¡Hey! ¡Me ha salido en verso!
GEORGE.—Marta, te lo advierto.

NICK.—Sí... en verso. Anda, sigue.
MARTHA.—Pero papi vio la novela de George...
GEORGE.—Te estás buscando que te parta los dientes de una bofetada, Martha.
MARTHA.—¡Faltaría más!... y quedó consternado por lo que leyó.
NICK.—¿Ah, sí?
MARTHA.—Síiiii... una novela sobre un niño malo...
GEORGE.—*(Se levanta.)* ¡No pienso tolerar esto!
NICK.—*(A GEORGE, sin darle importancia.)* Ah, corta ya.
MARTHA.—... ¡Ja, ja!
un niño malo
que... eh... a su mamá y su papá mató... y muertos los dejó.
GEORGE.—¡BASTA, MARTHA!
MARTHA.—Y papá dijo... Mira, no voy a permitir que publiques esto...
GEORGE.—*(Corre hacia el tocadiscos... saca el disco de golpe.)* ¡Ya vale! ¡Se acabó el baile! Vale. Se acabó.
NICK.—¿Qué crees que haces? ¿Eh?
HONEY.—*(Muy feliz.)* ¡Violencia! ¡Violencia!
MARTHA.—*(Sube la voz: una declaración.)* Y papá que dice... Mira, muchacho, ni por asomo pienses que voy a permitir que publiques esta mierda, ¿entendido? Por nada del mundo, nene, no mientras trabajas aquí... Publica esto y sales de aquí... ¡y de culo!
GEORGE.—¡DESISTE YA!
MARTHA.—¡Ja, ja, ja, JA!
NICK.—*(Riendo.)* ¡Que de-sis-tas!
HONEY.—¡Ah, violencia! ¡Violencia!
MARTHA.—¡Cómo se te ocurre! ¿Un profesor en una institución tradicional como ésta, en una ciudad como Nueva Cartago publicando una cosa así? Si tienes respeto por tu posición aquí... mocoso, retirarás ese manuscrito.
GEORGE.—¡No toleraré semejante escarnio!
NICK.—No tolerará semejante escarnio, huy, por el amor de Dios. *(Se ríe.)*

(HONEY ríe también, aunque no sabe muy bien por qué.)

GEORGE.—¡No lo toleraré!

(Los tres se ríen de él.)

(Furioso.) ¡SE ACABÓ EL JUEGO!

MARTHA.—*(Sigue forzando el asunto.)* ¡Imagínatelo! Un libro sobre un niño que asesina a su madre y mata a su padre, ¡y va y finge que se trata de un accidente!

HONEY.—*(Fuera de sí por lo divertida.)* ¡Un accidente!

NICK.—*(Que ha recordado algo en esa línea.)* Hey... ¡un momento...!

MARTHA.—*(Vuelve a su voz normal.)* ¿Y queréis saber el remate? ¿Queréis saber lo que el valiente de George respondió a papá?

GEORGE.—¡INO! ¡INO! ¡INO! ¡INO!

NICK.—Un momento, espera...

MARTHA.—El pequeño George dijo... Pero papá... es decir, ja, ja, ja, pero señor, no se trata de una novela... *(Con otra voz.)* ¿Que no es una novela? *(Imita la voz de GEORGE.)* No, señor... no es una novela, en absoluto...

GEORGE.—*(Se dirige hacia ella.)* ¡No consentiré que lo digas!

NICK.—*(Presiente el peligro.)* ¡Hey!

MARTHA.—¡Y un cuerno! ¡No te acerques a mí, hijo de mala madre!

(Retrocede un poco... vuelve a usar la voz de GEORGE.)

No, señor, no es una novela... es todo verdad... todo sucedió... ¡ME PASÓ A MÍ!

GEORGE.—¡TE VOY A MATAR!

(La coge por la garganta. Luchan.)

NICK.—¡HEY! *(Se interpone.)*

HONEY.—*(Vivaz.)* ¡VIOLENCIA! ¡VIOLENCIA!

(GEORGE, MARTHA y NICK están enzarzados en su lucha...; hay gritos, etc.)

MARTHA.—¡ME PASÓ A MÍ! ¡A MÍ! ¡A MÍ!

GEORGE.—¡BRUJA DE SATANÁS!

NICK.—¡BASTA YA! ¡QUIETOS!

HONEY.—¡VIOLENCIA! ¡VIOLENCIA!

(Los otros tres luchan. Las manos de GEORGE sujetan la garganta de MARTHA. NICK le coge, le arranca de MARTHA, lo inmoviliza en el suelo. GEORGE en el suelo, NICK encima; MARTHA a un lado, con la mano en la garganta.)

NICK.—¡Vale ya!

HONEY.—*(En su voz hay decepción.)* Ah... Aaaaaaah...¹²

(GEORGE se arrastra a una silla. Está herido, pero se trata más de una profunda humillación que de algo físico.)

GEORGE.—*(Le miran... una pausa...)* Bien... ya está... tranquilizarnos... todos vamos a... tranquilizarnos.

MARTHA.—*(En voz baja, sacudiendo la cabeza lentamente.)* Asesino... A... se... si... no.

NICK.—*(En voz baja, a MARTHA.)* Ya basta... ya está bien.

(Un breve silencio. Todos se mueven un poco, incómodos, como luchadores haciendo flexiones tras una caída.)

GEORGE.—*(Ha recobrado la compostura, pero hay una gran intensidad nerviosa.)* ¡Bien! ¡Este juego se acabó! ¿Qué hacemos ahora? ¿Eh?

(MARTHA y NICK ríen con nerviosismo.)

Venga... pensemos en otra cosa. Hemos jugado a Humillar al Anfitrión... ése ya está... ¿Y ahora qué?

NICK.—Eh, mira...

GEORGE.—¡EH, MIRA! *(Chirriante.)* Eeeeeeh miiiiiiira. *(Aler-*

¹² El papel de Honey en la escena es contrapuntístico; sus reacciones no tienen que ver con lo que sucede de manera consciente, pero sirve como materialización de una mirada absurda.

ta.) ¡Anda ya tú! Seguro que conocemos otros juegos, académicos como nosotros... no es posible que eso sea el... límite de nuestro vocabulario, ¿no?

NICK.—Creo que tal vez...

GEORGE.—Vamos a ver... ¿Qué más podemos hacer? Hay otros juegos. ¿Conocéis «Montar a la anfitriona»? ¿Eh? ¿Qué tal ése? ¿Qué tal «Montar a la anfitriona»? (A NICK.) ¿Quieres jugar a eso? ¿Quieres jugar a «Montar a la anfitriona»? ¿EH? ¿EH?

NICK.—(Algo asustado.) Tranquilo, tranquilo...

(Una risita tranquila de MARTHA.)

GEORGE.—O mejor lo dejamos para luego... a cabalgarla como a una jodida perra.

HONEY.—(Brindando frenética con todos.) ¡Montar a la anfitriona!

NICK.—(A HONEY... severo.) Tú cállate... ¿Vale?

(HONEY lo hace, se queda con el vaso alzado.)

GEORGE.—No te apetece jugar a eso ahora, ¿eh? ¿Quieres dejarlo para luego... Entonces, ¿a qué jugamos ahora? A algo tenemos que jugar.

MARTHA.—(Serena.) Retrato de un hombre que se ahoga.

GEORGE.—(Sentencioso, pero no se dirige a nadie en particular.) No me ahogo.

HONEY.—(A NICK, indignada y llorosa.) ¡Me has mandado callar!

NICK.—(Impaciente.) Lo siento.

HONEY.—(Entre dientes.) No, no lo sientes.

NICK.—(A HONEY, aun más impaciente.) Lo siento.

GEORGE.—(Da una fuerte palmada.) ¡Ya sé! ¡Os diré a qué podemos jugar! Ya hemos terminado con «Humillar al Anfitrión»... al menos con esta baza... eso ya está... y todavía no queremos jugar a «Montar a la anfitriona», aún no... pues ya sé a qué vamos a jugar... «Pillar a los invitados», a eso jugaremos. ¿Qué os parece? ¿Os hace una partidita de «Pillar a los invitados»?

MARTHA.—(Se vuelve, un poco asqueada.) Por el amor de Dios, George.

GEORGE.—¡Saca-libros! ¡Menta-niños!

HONEY.—No me gustan esos juegos.

NICK.—Eso... creo que por el momento ya basta de juegucitos...

GEORGE.—Ah, no... No, no... ni hablar. Sólo hemos jugado a un juego... Ahora jugaremos a otro. Con un juego sólo no vamos arreglados.

NICK.—Pues a mí me parece que...

GEORGE.—(Con gran autoridad.) ¡SILENCIO! (Se respeta.) Vale. ¿Cómo empezamos «Pillar a los invitados»?

MARTHA.—¡Por Dios, George...!

GEORGE.—¡Tú a callar!

(MARTHA se encoge de hombros.)

A ver... a ver... (Reflexiona... luego.) ¡Ya lo tengo! Pues bien... Martha... a su manera tan indiscreta... bueno, en realidad no tan indiscreta... porque Martha es una inocentona en el fondo... en fin, Martha os ha contado mi primera novela. ¿Verdad o mentira? ¿Eh? Quiero decir, ¿verdad o mentira que fue así? ¡JA! Pero Martha os lo ha contado... mi primera novela, mi... libro de memorias... y preferiría que no hubiera sido así; en fin, diantre, todo es ya sangre pasada. ¡PERO! lo que no hizo... lo que Martha no os contó, lo que Martha no nos ha narrado aquí es mi segunda novela.

(MARTHA le mira con curiosidad confusa.)

No, eso no lo sabías ¿verdad, Martha? Lo de mi segunda novela, verdad o mentira. ¿Verdad o mentira?

MARTHA.—(Sincera.) No.

GEORGE.—No.

(Empieza tranquilo, pero al irse cogiendo su tono se hace más áspero, y va elevando la voz.)

Pues en realidad se trata de una alegoría —probablemente—, pero puede leerse como prosa pura y simple... y tra-

ta de una encantadora parejita que viene del Medio Oeste. Es un relato bucólico, ahora verás. Y nuestra parejita viene del Medio Oeste, y él es rubio, unos treinta años, y científico, profesor, científico... y su mosquita es una esposita muerta que le da al coñac sin parar y...

NICK.—Oye, un momento...

HONEY.—... y tuvieron conocimiento mutuo cuando eran chiquillos, y se metían bajo el tocador y se hurgaban y...

NICK.—He dicho UN MOMENTO.

GEORGE.—¡Estamos en mi juego! ¡Vosotros habéis jugado al vuestro... amigos! Ahora me toca el turno.

HONEY.—*(Somnolienta.)* Pues yo quiero oír la historia. Me encantan las historias.

MARTHA.—George, por el amor de Dios...

GEORGE.—¡ENTONCES! Pues, señor, el padre de Mosquita era un hombre de Dios, y dirigía una especie de covacha ambulante de ladrones, basado en Cristo y todas esas chicas, y se llevaba a los fieles... eso es todo... se los llevaba...

HONEY.—*(Reflexiona.)* Eso me suena...

NICK.—*(La voz le tiembla un poco.)* ¡No me digas!

GEORGE.—... y va y se muere, el padre de Mosquita, y lo abren en canal y salen montones y montones de dinero... Dinero de Jesús, dinero de María, ¡UN BOTÍN!

HONEY.—*(Somnolienta, confusa.)* Esa historia me la han contado ya.

NICK.—*(Con serena intensidad... para despertarla.)* Honey...

GEORGE.—Pero eso está todo en la nebulosa, está al principio del libro. Pues bien, el Rubito y su Frau que vienen de las llanuras. *(Risa contenida.)*

MARTHA.—Para partirse de risa, George...

GEORGE.—... gracias... y se asientan en una ciudad como *Nouveau* Cartago, o sea, aquí...

NICK.—*(Amenazador.)* Yo que tú cambiaría de tema, compañero...

GEORGE.—¡No me digas!

NICK.—*(Menos seguro.)* Sí... No creo que debas...

HONEY.—Me encantan las historias conocidas... son las mejores.

GEORGE.—¡Qué razón tienes! Pero el Rubito estaba camufla-

do; de hecho, se hacía pasar por profesor, aunque las cartas le prometían un futuro más ambicioso... I. H., ¡I. H.! Inevitabilidad histórica.

NICK.—No hay necesidad de que continúes, anda...

HONEY.—*(Esforzándose por dar un sentido a lo que oye.)* Que siga...

GEORGE.—Seguimos. Y llevaba consigo su equipaje, y parte de su equipaje tenía la forma de su mosquita...

NICK.—¡No tenemos por qué escuchar esto!

HONEY.—¿Por qué no?

GEORGE.—Tu novia tiene razón. Y una de las cosas que nadie acertaba a entender del Rubito era su equipaje... es decir, su mosquita; él, que era el campeón de natación de toda Kansas, o algo de eso, y ahí estaba, con la mosquita muerta, con la que era solícito hasta un extremo que el entendimiento humano no alcanza... dado que al fin y al cabo ella era una especie de pánfila...

NICK.—No es justo por tu parte...

GEORGE.—Quizá no. Y así, la mosquita no hacía más que darle al coñac sin medida, y se pasaba la mitad del tiempo vomita que vomita.

HONEY.—*(Se concentra.)* Yo conozco a esos...

GEORGE.—¡No me digas! ... pero ella era una saca de dinero, entre otras cosas... dinero del Señor arrancado de las muelas de oro de los infieles, una extensión pragmática del gran sueño... así que era tolerada...

HONEY.—*(Con cierto terror.)* No me gusta esa historia...

NICK.—*(Inesperadamente, suplica.)* Por favor... por favor, no.

MARTHA.—George, deberías dejarlo...

GEORGE.—... y se le toleraba... ¿QUE LO DEJE? Ja-ja.

NICK.—Por favor... por favor, no.

GEORGE.—De rodillas, nene.

MARTHA.—George...

GEORGE.—... pues bien... ah, ahora damos un salto atrás en el tiempo, ¡«Cómo se casaron»!

NICK.—¡No!

GEORGE.—*(Triunfal.)* ¡sí!

NICK.—*(Casi un gemido.)* ¿Por qué?

GEORGE.—«Cómo se casaron». Pues sucedió de la siguiente

manera... La mosquita se puso toda hinchada un día, y fue a casa del Rubito, y le enseñó su bulto y le dijo... mira, tú.

HONEY.—(*Lívida... en pie.*) No... me... gusta esto.

NICK.—(*A GEORGE.*) ¡Para ya!

GEORGE.—Mírame... estoy toda hinchadita. Oh cielos, dijo el Rubito...

HONEY.—(*Como una voz lejana.*) ... y se casaron.

GEORGE.—... y se casaron...

HONEY.—... y entonces...

GEORGE.—... y entonces...

HONEY.—(*Histeria.*) ¿QUÉ?... ¿Y entonces QUÉ?

NICK.—¡NO! ¡NO!

GEORGE.—(*Como si hablara a un niño.*) ... sucedió que el bultito desapareció... como por arte de magia... ¡Puf!

NICK.—(*A punto de vomitar.*) Jesucristo...

HONEY.—... el bultito desapareció...

GEORGE.—(*Baja la voz.*) ... puuuuf.

NICK.—Honey... yo no quería...

HONEY.—Se... se lo has contado.

NICK.—Honey, de verdad no quería...

HONEY.—(*Con un terror sobrenatural.*) ¡Se... se lo has contado! ¡Se lo has contado! ¡AAAAAAHHHHHHH! ¡Oh no, no, no, no! ¡No puede ser...! ¡Oh, no!

NICK.—Honey, yo no... no quería...

HONEY.—(*Se coge el vientre.*) Ooohhh... nooooo.

NICK.—Lo siento... Honey... nena... no quería...

GEORGE.—(*Seco y algo asqueado.*) Y así se juega a «Pillar a los invitados».

HONEY.—Voy a... voy a... vomitar...

GEORGE.—¡Faltaría más!

NICK.—Honey...

HONEY.—(*Histérica.*) ¡Déjame en paz...! Voy... a... vomitar.

(*Sale corriendo de la habitación.*)

MARTHA.—(*Sacude la cabeza al ver cómo se retira HONEY.*) Por Dios.

GEORGE.—(*Se encoge de hombros.*) Así funciona la Historia.

NICK.—(*Temblando ligeramente.*) No deberías haber hecho eso... no deberías haberlo hecho.

GEORGE.—(*Con calma.*) Odio la hipocresía.

NICK.—¡Ha sido cruel... y sádico...

GEORGE.—... lo superará...

NICK.—... un acto dañino!

GEORGE.—... ya se recuperará...

NICK.—¡¡DAÑINO!! ¡¡PARA MÍ!!

GEORGE.—(*Sorprendido.*) ¡Para ti!

NICK.—¡¡PARA MÍ!!

GEORGE.—¡¡Para ti!!

NICK.—¡¡sí!!

GEORGE.—Ah qué bonito... muy bonito. Cielos, hace falta un puerco para encontrar las trufas. (*Con gran serenidad.*) Pues bien, reorganiza tus pactos, muchacho. Recoge los pedazos como puedas... busca bien y arréglalo todo... y ve poniéndote en pie como puedas.

MARTHA.—(*Tranquila, a NICK.*) Ve a cuidar a tu esposa.

GEORGE.—Eso... recoge los pedazos y planea una nueva estrategia.

NICK.—(*A GEORGE, mientras se dirige hacia el recibidor.*) Te arrepentirás de esto.

GEORGE.—Es posible. Me arrepiento de todo.

NICK.—No, digo que haré que te arrepientas *de esto*.

GEORGE.—(*Baja la voz.*) Sin duda. Humillación aguda, ¿eh?

NICK.—Jugaré a las adivinanzas como las que tú has pergeñado... jugaré en tu idioma... seré lo que dices que soy.

GEORGE.—Ya lo eres... sólo que no lo sabes.

NICK.—(*Temblando por dentro.*) No... no. La verdad es que no. Pero lo voy a ser, amigo... Te voy a enseñar en qué se convierte algo que desearás no haber puesto en marcha.

GEORGE.—Anda, ve y limpia el desaguisado.

NICK.—(*Tranquilo... intensamente.*) Espera y verás, amigo.

(*Sale. Pausa. GEORGE sonrío a MARTHA.*)

MARTHA.—Muy bien, George.

GEORGE.—Gracias, Martha.

MARTHA.—Bueno de verdad.

GEORGE.—Me alegro de que te haya gustado.
 MARTHA.—En serio... buen trabajo... lo has dejado listo.
 GEORGE.—Ajá.
 MARTHA.—Es la mejor... vitalidad que se te ha visto en mucho tiempo.
 GEORGE.—Me haces sacar lo mejor que tengo, cariño.
 MARTHA.—¡Eso... a la caza del pigmeo!
 GEORGE.—¡PIGMEO!
 MARTHA.—Menudo cabrón.
 GEORGE.—¿Yo?
 MARTHA.—Sí... tú.
 GEORGE.—Nena, si el defensa izquierdo ése es un pigmeo, entonces has cambiado de marcha. ¿Qué los buscas ahora... gigantes?
 MARTHA.—Me das asco.
 GEORGE.—Para ti todo vale... porque siempre haces tus propias reglas... puedes ir por ahí como un sarraceno enfurecido, a sablazo limpio con todo lo que ves, prendiendo fuego al mundo si te apetece. Pero si otro lo intenta... ino, señor!
 MARTHA.—Desgraciado...
 GEORGE.—Porque, nena, lo he hecho por ti. Pensé que te gustaría, cariño... es muy de tu gusto... sangre, carnaza y todo eso. Pero si creía que te pondría a cien... jadeando y babeando, y vendrías a mí con los melones bailándote.
 MARTHA.—La has jodido de verdad, George.
 GEORGE.—*(Lo escupe.)* ¡Martha, por el amor de Dios!
 MARTHA.—No, de verdad.
 GEORGE.—*(Apenas incapaz de contener su ira.)* Tú sí puedes aposentarte ahí en tu silla, puedes repantigarte ahí con la ginebra chorreándote y puedes humillarme, puedes arrancarme la piel a tiras... TODA LA NOCHE... y eso vale... eso es perfecto.
 MARTHA.—¡TÚ PUEDES AGUANTARLO!
 GEORGE.—¡INO PUEDO AGUANTARLO!
 MARTHA.—¡PUEDES AGUANTARLO; POR ESO TE CASASTE CONMIGO!

(Un silencio.)

GEORGE.—*(Voz serena.)* Eso no es más que una mentira rastroera¹³.
 MARTHA.—PERO ¿ES QUE SIGUES SIN DARTE CUENTA?
 GEORGE.—*(Sacude la cabeza.)* Ah... Martha.
 MARTHA.—El brazo roto tengo de molerte a palos.
 GEORGE.—*(La mira incrédulo.)* Estás loca.
 MARTHA.—¡Veintitres años!
 GEORGE.—Estás ciega, Martha... te engañas.
 MARTHA.—¡NO ERA LO QUE YO QUERÍA!
 GEORGE.—Creía que por lo menos... controlabas la situación. No lo sabía. No... lo sabía¹⁴.
 MARTHA.—*(La ira gana terreno.)* Controlo la situación.
 GEORGE.—*(Como si fuera una especie de bicho.)* No... no... estás... enferma.
 MARTHA.—*(Se levanta, chillando.)* ¡AHORA VERÁS QUIÉN ESTÁ ENFERMO!
 GEORGE.—Vale ya, Martha... vas demasiado lejos.
 MARTHA.—*(Vuelve a chillar.)* ¡AHORA VERÁS QUIÉN ESTÁ ENFERMO! ¡AHORA VERÁS!
 GEORGE.—*(La sacude.)* ¡Basta! *(La sienta en su silla.)* ¡Basta ya!
 MARTHA.—*(Más calmada.)* Ahora verás quién está enfermo. *(Más calmada.)* Chico, hoy ha sido tu día, ¿eh? Bueno, pues te remataré... Antes de acabar contigo...
 GEORGE.—... ¿tú y el defensa izquierdo? ¿Los dos vais a acabar conmigo?
 MARTHA.—... antes de que acabe contigo desearás haber muerto en aquel accidente, so cabrón.
 GEORGE.—*(Enfatiza con un gesto de su dedo índice.)* ¡Y tú desearás no haber mencionado nunca a nuestro hijo!
 MARTHA.—*(Exuda desprecio.)* Eres un...
 GEORGE.—No dirás que no te avisé.
 MARTHA.—Impresionada me dejás.
 GEORGE.—Te avisé que no fueras demasiado lejos.
 MARTHA.—Pues no he hecho más que empezar.

¹³ ¿Lo es? En más de una ocasión, esto no es más que un ejemplo; encontraremos enunciados cuyo «estatus de realidad» permanecerá incierto. Como los propios personajes, no sabemos si se miente o no.

¹⁴ Es un momento de revelación para George que alterará el curso de los acontecimientos: ahora «no hay más remedio» que adoptar una medida drástica.

GEORGE.—(*Con calma, expone los hechos.*) Estoy lo bastante abotagado... y no sólo por el licor, aunque puede que eso haya tenido su parte en el proceso —un aletargamiento gradual, año tras año, de las células cerebrales— estoy lo bastante abotagado ahora como para hacerte frente cuando estamos a solas. No te escucho... o, caso de que lo haga, lo paso todo por la criba, lo reduzco a reacciones reflejas, y así no te oigo de verdad, que es la única manera de arreglármelas. Pero desde hace un par de siglos —o el tiempo que haga que vivo contigo en esta casa—, Martha, has tomado unos nuevos derroteros y es demasiado... demasiado. No me importa que enseñes tus sucias bragas en público... o *si* me importa, pero ya me he resignado..., pero ahora te has instalado con toda la pesca a tu propio mundo de fantasía y has empezado con variaciones de tus propias distorsiones, y, en consecuencia...

MARTHA.—¡Un bledo!

GEORGE.—Sí... así ha sido.

MARTHA.—¡Un bledo!

GEORGE.—Vale, sigue así todo lo que quieras, y cuando se te pase...

MARTHA.—¿Has escuchado alguna vez tus propias frases, George? ¿Alguna vez has escuchado cómo hablas? Tienes tanta... mierda..., retorcido, eso es lo que eres. Hablas como si estuvieras escribiendo una de tus ridículas conferencias.

GEORGE.—Lo que pasa es que estoy bastante preocupado por ti. Por tu mente.

MARTHA.—¡Que no te preocupe mi mente, cariño!

GEORGE.—Me parece que voy a encerrarte.

MARTHA.—¿Que QUÉ?

GEORGE.—(*Tranquilo... vocalizando.*) Me parece que voy a encerrarte.

MARTHA.—(*Prorrumpe en una larga carcajada.*) ¡Ah, querido! ¡Cómo eres!

GEORGE.—He de encontrar una manera de doblegarte.

MARTHA.—Ya lo has conseguido, George... no tienes por qué esforzarte. Veintitrés años contigo han sido bastante.

GEORGE.—Entonces, ¿te dejarás llevar sin pataletas?

MARTHA.—¿Sabes qué ha pasado, George? ¿Quieres saber de verdad qué ha pasado? (*Chasquea los dedos.*) Chas, se quebró. No yo... *eso*. Todo el arreglo. Se puede continuar... eternamente, y todo está bajo control. Te pones todas las excusas que quieras... ya sabes cuáles... así es la vida... a la porra con todo... a ver si mañana está muerto... a ver si mañana yo me muero... todas las que quieras. Pero entonces, un día, una noche, pasa algo... y CHAS. Revienta. Y ya nada importa un rábano. Mira que lo he intentado contigo..., lo he intentado de verdad.

GEORGE.—Corta ya, Martha.

MARTHA.—Lo he intentado... de verdad.

GEORGE.—(*Con cierta admiración.*) Eres un monstruo... eso es.

MARTHA.—Soy chillona y soy vulgar, y en esta casa llevo los pantalones porque alguien tiene que llevarlos, pero *no soy* un monstruo. Para nada.

GEORGE.—Eres una malcriada, caprichosa, malévola, guarra, borracha.

MARTHA.—¡CHAS! Hizo chas. Mira, no voy a esforzarme más... ya no. Hubo un instante, quizá hubo un instante, un momento solo, en el que podría haber hecho contacto, cuando podíamos habernos ahorrado toda esta mierda. Pero ya ha pasado y no pienso seguir intentando.

GEORGE.—¡Una vez al mes, Martha! Me he acostumbrado... una vez al mes y surge el malentendido, Martha, la muchacha de buen corazón debajo de la costra, la señorita que volverá a florecer con un toque de ternura. Y me lo he creído más veces de las que quiero recordar, porque no quiero pensar que soy tan primo. No te creo... ya no te creo. No existe el instante... ya no existe ese instante en el que podemos... reconciliarnos.

MARTHA.—(*De nuevo a la ofensiva.*) Bien, quizá tengas razón, querido. No puede haber reconciliación con nadie, ¡y tú eres nadie! ¡CHAS! Se rompió esta noche en la fiesta de papá. (*Exuda desprecio, pero hay un fondo de furia y sentido de derrota.*) Estaba sentada en la fiesta de papá y te miraba... te miraba ahí sentado, y miraba a hombres más jóvenes a tu alrededor, hombres que llegarán a algo. Y estaba sentada allí, y te miraba, ¡y *tú* no estabas *ahí!* ¡Y reventó! ¡Chas,

por fin se rompió! Y voy a proclamarlo a los cuatro vientos y no me importará un cuerno lo que haga y voy a provocar la explosión más grande que hayas oído.

GEORGE.—*(Enfático.)* Inténtalo, y te ganaré en tu propio terreno.

MARTHA.—*(Esperanzada.)* ¿Es una amenaza, George? ¿Eh?

GEORGE.—Una amenaza, Martha.

MARTHA.—*(Hace como que le escupe.)* Pues tendrás lo que te mereces.

GEORGE.—Ten cuidado, Martha..., voy a machacarte.

MARTHA.—Te falta lo que hay que tener.

GEORGE.—¿Guerra total?

MARTHA.—Total.

(Silencio. Ambos parecen aliviados... extáticos. NICK regresa.)

NICK.—*(Sacudiéndose las manos.)* Bien... ya está... descansando.

GEORGE.—*(Divertido interiormente con los modales calmados y casuales de NICK.)* ¿Eh?

MARTHA.—¿Sí? ¿Está bien?

NICK.—Creo que ahora... sí. Lo... siento de verdad...

MARTHA.—Olvidalo.

GEORGE.—Por estos lares sucede continuamente.

NICK.—Se pondrá bien.

MARTHA.—¿Se ha acostado? ¿La has llevado arriba? ¿A una cama?

NICK.—*(Se sirve un trago.)* Eh, pues no. ¿Puedo? Está... en el cuarto de baño... en el suelo... tendida.

GEORGE.—*(Tras considerar la situación.)* Hombre... eso no está bien.

NICK.—Le gusta. Dice que está fresquito.

GEORGE.—Aun así, no me parece...

MARTHA.—*(Se impone sobre él.)* Si quiere tenderse sobre el suelo del baño, que se tienda. *(A NICK, en serio.)* ¿Y no estaría más cómoda en la bañera?

NICK.—*(También en serio.)* No, dice que le gusta el suelo... quitó la esterilla y ahora está echada sobre las baldosas. Lo hace continuamente... de verdad.

MARTHA.—*(Pausa.)* ¡Ah!

NICK.—Le... dan muchos dolores de cabeza y todo eso, y va y se acuesta en el suelo. *(A GEORGE.)* ¿Queda... hielo?

GEORGE.—¿Qué?

NICK.—Hielo. Que si queda hielo.

GEORGE.—*(Como si la palabra le fuera desconocida.)* ¿Hielo?

NICK.—Sí. Hielo.

MARTHA.—Hie-lo.

GEORGE.—*(Como si entendiera de repente.)* ¡Hielo!

MARTHA.—Buen chico.

GEORGE.—*(Sin moverse.)* Ah, sí... ahora traeré.

MARTHA.—Anda, ve. *(Gesticulando... por NICK.)* Además, queremos estar a solas¹⁵.

GEORGE.—*(Va a coger el recipiente.)* No me sorprendería, Martha... no me sorprendería.

MARTHA.—*(Como si se sintiese insultada.)* ¡Cómo que no! ¿Eh?

GEORGE.—En absoluto, Martha.

MARTHA.—*(Violenta.)* ¿NO?

GEORGE.—*(También.)* ¡NO! *(De nuevo en calma.)* Eres capaz de todo, Martha. *(Recoge el balde del hielo.)*

NICK.—*(Por tapar.)* La verdad es que es muy... frágil, y...

GEORGE.—... estrecha de caderas.

NICK.—*(Recuerda.)* Sí... eso.

GEORGE.—*(En el umbral... sin amabilidad.)* ¿Por eso no tenéis hijos? *(Sale.)*

NICK.—*(Por la retirada de GEORGE.)* Pues no sé cómo... *(Se pierde.)* No sé si eso tiene que ver con... algo.

MARTHA.—¿Y a quién le importaría? ¿Eh?

¹⁵ Toda la escena de seducción sexual que sigue, entre Martha y Nick, fue cortada en la versión cinematográfica. Ello puede dar pie a ciertas reflexiones sobre el cariz del efecto de representación (frente a la mera narración). El efecto era menos edificador de lo que se pretendía: en el texto teatral, Martha se esfuerza por hacer reaccionar a George, le da una nueva oportunidad y está claro que se lleva al joven al lecho tras intentar denodadamente llamar la atención de su marido. En la película, lo hace como una rabieta algo menos motivada después de la discusión que sigue al juego «Pillar a los invitados», una escena que se desarrolla en un bar de carretera; Martha coge el coche, se lleva a Nick dejando solo a George, y la próxima vez que aparecen, el acto sexual fallido ha tenido lugar. Es cierto que «vemos» menos, pero el efecto no es menos inmoral por ello.

GEORGE.—... a Virginia Woolf,
Virginia Woolf,
Virginia...

... ¡Ah! ¡Aquí estamos! Lágrimas de hielo para lamparitas de la China¹⁶, incluyendo Manchuria. (A NICK.) Hay que vigilar a los amarillos ésos, querido... no les hace ninguna gracia. ¿Por qué no te pones de nuestra parte y les haremos reventar? Luego nos repartimos el dinero y a vivir de gorra. ¿Qué te parece?

NICK.—(No está seguro de lo que le dicen.) Eso es... ¡Hey! ¡El hielo!

GEORGE.—(Con un falso entusiasmo que rechina.) ¡Exacto! (Y con un ronroneo, a MARTHA.) Hola, Martha... gacela... Estás... radiante.

MARTHA.—(Sin darle importancia.) Gracias.

GEORGE.—(Muy animado.) Bueno, a ver. *Habemus* hielo...

MARTHA.—¿Qué es eso? ¡Nadie dice eso!

GEORGE.—Pero es perfectamente correcto... sólo es un poquito arcaico... como tú.

MARTHA.—(Suspica.) ¿Y a qué viene tanta animación si puede saberse?

GEORGE.—(GEORGE, Ignora el comentario.) Vamos a ver. Aquí tengo el hielo. ¿Sirvo una bebida a alguien? Martha, ¿te sirvo una bebida?

MARTHA.—(Con soltura.) Sí, ¿por qué no?

GEORGE.—(Toma su vaso.) Claro... ¿por qué no? (Examina el vaso.) ¡Martha! ¡Ya has mordisqueado el vaso!

MARTHA.—¡Mentira!

GEORGE.—(A NICK, que está junto al bar.) Ya veo que tú mismo te preparas lo tuyo, ¿no?, bien está... bien. Le lleno el depósito a Martha y adelante.

MARTHA.—(Suspica.) ¿Adelante qué?

GEORGE.—(Una pausa... reflexiona.) Pues no lo sé. Esto es una fiesta, ¿no? (A NICK, que ya no está junto al bar.) Al cruzar el recibidor he visto a tu esposa. No, he pasado por el retrete y me he asomado a ver cómo estaba. Serena... tan sere-

¹⁶ Según el autor de la versión catalana de la obra, Jordi Arbonès, se trata de una alusión a un *best-seller* de Alice Tisdale Robert, *Oil for the Lamps of China*.

na. Dormida como un tronco..., y no te lo vas a creer... ¡se chupa el dedo!

MARTHA.—¡Oooooooooohhhh!

GEORGE.—Enroscada como un feto, chupa que te chupa.

NICK.—(Algo incómodo.) Supongo que está bien.

GEORGE.—(Dicharachero.) ¡Naturalmente! (Le pasa a MARTHA su bebida.) Aquí tienes.

MARTHA.—(Sigue a la defensiva.) Gracias.

GEORGE.—Una para mí también. Que ya me toca.

MARTHA.—Eso nunca, cariño... a ti nunca te toca.

GEORGE.—(Demasiado animoso.) ¡Ah, venga! Yo no diría eso, Martha.

MARTHA.—¿Quieres decir que los últimos serán los primeros? Bueno por lo de último, pase... el papel te va como anillo al dedo, pero lo de llegar a ser el primero en algo... ¡*ina-nay!* Estás en la cola, amiguito, y eso no te lleva a ninguna parte... (Una ocurrencia vaga.) Bueno sí... quizá a la tumba.

GEORGE.—(Ríe entre dientes, coge su bebida.) Aférrate a esa idea, Martha... con todas sus fuerzas... con las dos manos. En cuanto a mí, voy a sentarme... con perdón... voy a sentarme aquí y leer un rato.

(Va hacia una silla situada en dirección contraria al centro de la habitación, pero no demasiado lejos de la puerta de la calle.)

MARTHA.—¿Que vas a hacer qué?

GEORGE.—(Tranquilo, recalcando las palabras.) Que voy a leer. Leer. Le-er. ¿Leer? ¿No te suena? (Toma un libro.)

MARTHA.—(En pie.) ¿Qué es eso de que vas a leer? ¿Qué te ha dado?

GEORGE.—(Con demasiada calma.) No me ha dado nada, Martha... sólo voy a leer un libro. Eso es todo.

MARTHA.—(Con una irritación algo chocante.) ¡Tenemos compañía!

GEORGE.—(Con un exceso de paciencia.) Lo sé, querida... (Se mira el reloj.) ... pero ya pasan de las cuatro, y a estas horas siempre leo un rato. ¡Pues hale!... (La hace callar con un gesto.) ... a lo vuestro. ... yo estaré aquí calladito...

MARTHA.—¡Eso es por la tarde! Tú lees a las cuatro de la tarde... ¡no lees nunca a las cuatro de la madrugada! ¡Nadie lee a las cuatro de la madrugada!

GEORGE.—*(Queda absorto en su libro.)* Vale, vale, vale.

MARTHA.—*(Incrédula, a NICK.)* Va a leer un libro... ¡El hijo de perra se ha puesto a leer un libro!

NICK.—*(Una sonrisita.)* Eso parece.

(Va hacia MARTHA, le pasa la mano por la cadera. Por supuesto, GEORGE no lo puede ver.)

MARTHA.—*(Se le ocurre una idea.)* Bueno, podemos distraernos un rato, ¿no?

NICK.—Supongo que sí.

MARTHA.—George, vamos a distraernos un rato.

GEORGE.—*(No levanta la vista.)* Ajá. Muy bien.

MARTHA.—Igual no te gusta...

GEORGE.—*(Que no levanta la mirada.)* No, no, ahora no... tú sigue, sigue... distrae a tus invitados.

MARTHA.—Voy a entretenerme yo también.

GEORGE.—Bien... bien.

MARTHA.—Ja, ja. Eres de cuidado, George.

GEORGE.—Ajá.

MARTHA.—Pues yo también soy de cuidado, George.

GEORGE.—Sí que lo eres, sí.

(NICK toma a MARTHA de la mano y la atrae hacia sí. Por un momento, se besan, no brevemente.)

MARTHA.—*(A continuación.)* ¿Sabes qué estoy haciendo, George?

GEORGE.—No, Martha... ¿qué estás haciendo?

MARTHA.—Me distraigo. Y distraigo a uno de los invitados. Retozo con uno de los invitados.

GEORGE.—*(Aparentemente relajado y absorto, nunca levanta la mirada.)* ¡Ah, qué bien! ¿Cuál de ellos?

MARTHA.—*(Lívida.)* Ahí va, y la gracia que tiene el condenado. *(Se separa de NICK... va sola hacia donde GEORGE pueda verla de reojo. No tiene mucho equilibrio, y choca con, o roza, las campanas de la puerta de entrada. El carillón suena.)*

GEORGE.—Alguien llama, Martha.

MARTHA.—Eso no importa. He dicho que estoy retozando con uno de los invitados.

GEORGE.—Bueno, bien... pues adelante.

MARTHA.—*(Una pausa; no sabe bien qué hacer.)* ¿Bien?

GEORGE.—Sí, bien... que te diviertas.

MARTHA.—*(Estrecha los ojos, su voz se endurece.)* Ah, ya sé por dónde vas, so guarro, pedazo de...

GEORGE.—Voy por la página ciento...

MARTHA.—¡Corta! ¡Corta ya! *(Se golpea contra la puerta. Las campanas vuelven a sonar.)* Dichosos talanes.

GEORGE.—Es un carillón, Martha. ¿Por qué no vuelves a retozar y dejas de molestarme? Quiero leer.

MARTHA.—Mira que eres desgraciado... te voy a enseñar...

GEORGE.—*(Se gira y queda frente a ella...; dice, con gran desprecio.)* No... enséñaselo a él, Martha... que no lo ha visto. *Quizá no lo haya visto. (Se vuelve hacia NICK.)* Todavía no te lo ha enseñado, ¿verdad?

NICK.—*(Evita su mirada con una expresión de asco.)* No... no tengo respeto por ti.

GEORGE.—Ni por ti mismo tampoco... *(Señalando a MARTHA.)* No sé en qué se están convirtiendo los jóvenes de hoy.

NICK.—No... ni siquiera...

GEORGE.—¿... me importa? Tienes toda la razón... no me importa ni un pelo. Así que anda, llévate la saca de ropa sucia, cárgatela a la espalda, y...

NICK.—Me das asco.

GEORGE.—*(Incrédulo.)* Así que tú te tiras a Martha y yo soy el que da asco.

(Irrumpe en una risa de escarnio.)

MARTHA.—*(A GEORGE.)* ¡Tu madre! *(A NICK.)* Anda, ve y espérame, ¿eh? Espérame en la cocina. *(Pero NICK no se mueve. MARTHA va hacia él y le rodea con el brazo.)* Anda, criatura... por favor. Espérame... en la cocina... sé un niño bueno.

(NICK acepta su beso, clava la mirada en GEORGE... que le ha dado la espalda, y sale.)

MARTHA.—(*Se vuelve hacia GEORGE.*) Y ahora óyeme bien...

GEORGE.—Prefiero leer, Martha, si no te importa...

MARTHA.—(*Su rabia la tiene al borde de las lágrimas, la frustración a punto de furia.*) Pues sí me importa. ¡Ahora vas a prestarme atención! O dejas lo que te traes entre manos o juro por lo que quieras que lo haré. Te juro por Dios que seguiré al tipo ése a la cocina, luego le llevaré arriba y...

GEORGE.—(*Se gira hacia ella.. en voz alta... cargada de odio.*) ¿Y QUÉ, MARTHA?

MARTHA.—(*Lo piensa un instante..., luego con un gesto de la cabeza, retrocediendo un poco.*) Vale... vale... tú lo has querido... y lo vas a tener.

GEORGE.—(*Suave, con tristeza.*) Señor, Martha, si tanto quieres al chaval... llévatelo... pero hazlo limpiamente, ¿vale? No trates de justificarte... andándote por las ramas.

MARTHA.—(*Desiste.*) Haré que lamentos haberme hecho querer casarme contigo. (*En el umbral.*) Haré que te arrepientas del día en que decidiste venir a esta universidad. Haré que lamentos el haberme defraudado hasta ese punto.

(*Sale. Silencio. GEORGE, sentado en silencio, mira fijamente ante sí. Escucha, pero no hay sonido alguno. En apariencia calmado, vuelve a su libro, lee un momento, luego levanta la mirada.. reflexiona...*)

GEORGE.—Y Occidente, bajo el peso de alianzas agobiantes y con el lastre de una moral demasiado rígida como para adaptarse al curso de los acontecimientos... llegado el momento... debe... caer¹⁷.

(*Una risa breve, atribulada...; se levanta, con el libro en la mano. Queda quieto... Luego, rápidamente, concentra toda la furia que ha estado acumulando dentro de sí... se estremece... mira al libro que lleva en la mano y, con un grito que en*

¹⁷ Se trata de una cita de *The Decline of the West (La caída de Occidente)*, de Oswald Spengler. Es un momento clave que articula la lectura histórico-política de la obra.

parte es un gruñido, en parte un bramido, le arroja contra el carillón. Las campanas chocan unas contra otras, sonando frenéticas. Una breve pausa; luego entra HONEY.)

HONEY.—(*Peor que antes, medio dormida, aún mareada, débil, tambaleándose un poco... vagamente, en una especie de mundo de sueños.*) Campanas. Suenan. Oigo sonar campanas.

GEORGE.—¡Señor!

HONEY.—No podía dormirme... por las campanas. Tilín-talán, dong..., me han despertado. ¿Qué hora es?

GEORGE.—(*Serenamente fuera de sí.*) No me molestes.

HONEY.—(*Confusa y asustada.*) Estaba dormida, y sonaron las campanas... ¡como un CAÑONAZO! Campanas de Poe... como las que salen en Poe... ding-ding-dong-BUUUM!

GEORGE.—¡BUUUM!

HONEY.—Estaba dormida, soñaba con... algo... y he oído llegar el sonido, y no sabía lo que era.

GEORGE.—(*Sin llegar a seguirla.*) Era el sonido de los cuerpos...

HONEY.—Y no quería despertarme, pero seguía oyéndolo...

GEORGE.—... vuelve a dormirte...

HONEY.—¡... y me daba MIEDO!

GEORGE.—(*Con serenidad, a MARTHA, como si estuviera en la habitación.*) Voy a por ti... Martha.

HONEY.—Y hacía tanto... frío. Hacía un viento... ¡helado! Y yo estaba echada, no sé dónde, y las sábanas se me iban, y yo no quería que...

GEORGE.—Ya verás, Martha.

HONEY.—¡... y había alguien parado...!

GEORGE.—No había nadie.

HONEY.—(*Aterrorizada.*) Y yo no quería que hubiera nadie... ¡Estaba desnuda...!

GEORGE.—Y tú no sabes lo que pasa, ¿verdad?

HONEY.—(*Segue con su sueño.*) ¡NO QUIERO... NO... NO!

GEORGE.—No te has enterado de lo que ha pasado por aquí mientras tú echabas una cabezadita, verdad.

HONEY.—¡NO!... NO QUIERO... NO LOS QUIERO... ¡FUERA!... (*Rompe a llorar.*) NO QUIERO... TENER HIJOS... No... quiero... hijos... no quiero. ¡Tengo miedo! No quiero que me hagan daño... ¡POR FAVOR!

GEORGE.—*(Lento, deliberadamente.)* Nuestro hijo ha muerto, y Martha no lo sabe.

HONEY.—Ah. Santo cielo... no.

GEORGE.—*(A HONEY... lento, deliberadamente, sin pasión.)* Y tú no se lo vas a decir.

HONEY.—*(Llorando.)* Vuestro hijo ha muerto.

GEORGE.—Yo mismo se lo diré... a su tiempo. Yo mismo se lo diré.

HONEY.—*(Muy débilmente.)* Voy a vomitar.

GEORGE.—*(Le da la espalda... también en voz muy baja.)* ¿Sí? Muy bien...

(Se oye otra carcajada de MARTHA.)

Ah, escucha...

HONEY.—Me voy a morir.

GEORGE.—*(Totalmente ensimismado.)* Bien... bien... pues adelante.

(Muy bajo, para que MARTHA no pueda oírle.)

¿Martha? ¿Martha? Tengo que darte... muy malas noticias.

(Hay una especie de extraña semisonrisa en sus labios.)

Es sobre nuestro... hijo. Ha muerto. ¿Me oyes, Martha? Nuestro hijo ha muerto.

(Empieza a reír, muy bajito..., hay también un algo de llanto.)

TELÓN

TERCER ACTO

EL EXORCISMO

(Entra MARTHA, hablando a solas.)

Martha.—Hey... hey... ¿Dónde está la gente...? *(Es evidente que no le preocupa.)* ¿Y qué? Que me ignoren; que me arranquen como una jodida... lo que sea... una parra, y se me echen al hombro como un despojo... ¿George? *(Mira en derredor.)* ¿George? *(Silencio.)* ¡George! ¿Qué haces, estás escondido o qué? *(Silencio.)* ¡¡GEORGE!! *(Silencio.)* Ah, vete al carajo... *(Va al bar, se prepara un trago y se distrae con la siguiente actuación.)* ¡Sin rumbo! ¡Abandonada! Me han dejado a la intemperie como a una gatita. ¡JA! ¿Puedo prepararte algo, Martha? Claro, muchas gracias, George, muy amable por tu parte. No, Martha, no; por ti lo que sea. ¿De verdad, George? Ah, pues yo también haría lo que sea por ti. ¿De verdad, Martha? Claro, George. Martha, he sido injusto contigo. Y yo también he sido injusta contigo, George. ¡¡DÓNDE ESTÁIS TODOS!! ¡Montar a la anfitriona! *(Una gran carcajada ante esto, se derrumba en una silla, se calma; tiene aspecto derrotado, dice en voz baja.)* Eso te crees tú. *(Ahora habla como una niña.)* ¿Papá? ¿Papaíto? Martha está abandonada. A merced de sus propios vicios a las... *(Mira el reloj.)*... tantas de la madrugada. En punto. Papá Ratoncito; ¿Es verdad que tienes ojitos rojos? ¿Sí? A ver. ¡Ahhhh! ¡Es cierto! ¡Es cierto! ¡Papaíto tiene los ojos rojos!... eso es porque siempre estás llorando, verdad, papá. Sí; siempre. Síeeeempre llorando. ¡¡VOY A CONTAR HASTA CINCO Y OS

QUIERO FUERA, MAMONES!! (Pausa.) Yo también estoy siempre llorando, papá. Sieseempre llorando; pero por dentro, para que nadie me vea. Siempre estoy llorando. Y el pobre George está siempre llorando también. Los dos, siempre, y qué hacemos luego, lloramos, recogemos las lágrimas y las guardamos en el congelador, en las bandejas de cubitos (Empieza a reír.) hasta que se congelan (Se ríe más aún.) y luego... las ponemos... en nuestras... bebidas. (Más risa, que en realidad es otra cosa. Tras un silencio para recomponerse.) Sube por la cañería, sale por el grifo, muerto, inerte, olvidado... Sube por el grifo, no sale por el grifo; Sube por el grifo: LA NOCHE DE PÓKER¹. Sube por el grifo. (Con tristeza.) Tengo parabrisas en mis ojos, porque me casé contigo... ¡mi niño! Martha, algún día escribirás canciones. (Agita el hielo en su vaso.) ¡CLINK! (Vuelve a hacerlo.) ¡CLINK! (Una risita, lo repite varias veces.) ¡CLINK!... ¡CLINK!... ¡CLINK!... ¡CLINK!

(Llega NICK mientras MARTHA agita; se queda en la puerta y la mira; finalmente entra en la habitación.)

NICK.—Caray, tú también te has vuelto loca.

MARTHA.—¿Clink?

NICK.—He dicho que tú también te has vuelto loca.

MARTHA.—(Reflexiona.) Puede... puede.

NICK.—Todos os habéis vuelto locos; bajo y qué te crees que veo...

MARTHA.—¿Qué ves?

NICK.—... mi esposa, que se ha metido en el váter con una botella de alcohol, me guiña el ojo..., ¡me guiña el ojo!

MARTHA.—(Con tristeza.) ¡Ah, es la primera vez! Pues qué pena...

NICK.—Está echada en el suelo otra vez, las baldosas, toda enroscada, y empieza a arrancar la etiqueta de la botella, la botella de coñac...

MARTHA.—... Así nunca nos devolverán el depósito...

¹ La primera de dos referencias a *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams, introducida en el monólogo de Martha casi por asociación libre. *The Poker Night* fue el título de una de las versiones tempranas.

NICK.—... le pregunto que qué hace y va y dice: ¡Shhhhh!, nadie sabe que estoy aquí; y vengo aquí y tú estás venga de «clink», por el amor de Dios. ¡Clink!

MARTHA.—¡CLINK!

NICK.—¡Os habéis vuelto locos! ¡Todos!

MARTHA.—Sí. Triste pero cierto.

NICK.—¿Dónde está tu marido?

MARTHA.—Se esfumó. ¡Puuuf!

NICK.—Locos: de atar.

MARTHA.—(Finge acento regional.) ¡Ooooooh! Así, amigo mío, buscamos refugio cuando la irrealidad del mundo nos inunda el cerebro². (De nuevo su voz normal.) Relájate; déjate llevar; no eres mejor que los demás.

NICK.—(Con fatiga.) Creo que lo soy.

MARTHA.—(Se lleva el vaso a la boca.) En ciertos apartados eres un verdadero fracaso.

NICK.—(Con un espasmo.) ¿Cómo dices...?

MARTHA.—(Eleva la voz innecesariamente.) He dicho que en ciertos apartados eres un...

NICK.—(También eleva la voz demasiado.) Siento que estés decepcionada.

MARTHA.—(Casi un aullido.) No he dicho que lo estuviera. ¡Estúpido!

NICK.—Me pruebas un día que no me haya pasado diez horas bebiendo y a lo mejor...

MARTHA.—(Sigue aullando.) No hablaba de tu potencial; me refería a tu actuación.

NICK.—(Suave.) Oh.

MARTHA.—(Su voz también se reblandece.) Tu potencial no está nada mal. Chachi. (Mueve las cejas.) Chachi de verdad. No he visto potencial más chachi en mucho tiempo. Pero, monada, eres un auténtico fracaso.

NICK.—(Le devuelve la pelota.) ¡Para ti todos son fracasos! ¡Tu marido es un fracaso! ¡Yo soy un fracaso!

² Se trata de una referencia a la retórica de O'Neill, especialmente a la tendencia de este dramaturgo a poner pensamientos cuasi metafísicos en boca de campesinos.

MARTHA.—(Con un gesto de rechazo.) Todos sois unos fracasos. Yo soy la Madre Tierra, y todos sois unos petardos. (Más o menos para sí.) Me doy asco. Me paso la vida con mezquinas infidelidades sin pies ni cabeza... (Ríe con tristeza.) ... o casi-infidelidades. ¿Montar a la Anfitriona? Menuda risa. Un atajo de cerebros de mosquito como una cuba... impotentes todos. Martha hace chiribitas con los ojos y todos los cerebros de mosquito hacen un mohín y también lanzan miraditas con sus ojos tan tan hermosos, y otro mohín, y Martha les lame las cachas, y los cerebro-de-mosquito echan un trotecito hasta el bar para armarse de valor, y se arman de valor, y luego, de rebote, a por la vieja Martha, que les baila un poquito, que los calienta a todos... mentalmente... y ellos otra vez de cabeza al bar, se arman de más valor y sus esposas y sus novias ponen las narices en alto... a veces hasta el techo... y de nuevo los cerebro-de-mosquito vuelven al surtidor de soda donde se recargan un poco más, mientras que Martha-chán se queda sentadita, con las faldas levantadas hasta la nariz, casi ahogada —no te imaginas lo *asfixiante* que es estar con el vestido por encima de la cabeza—, ¡asfixiante!, a esperar a los cerebro-de-mosquito; ahora ya parece que *por fin* se han armado de valor... ¡pero eso es todo, monada! Cielos, es verdad que de vez en cuando hay un hermoso potencial, pero, ¡cielos! Cielos, cielos, cielos. (Alegre.) Pero así son las cosas en la sociedad civilizada. (De nuevo para sí.) Todos esos guapísimos cerebro-de-mosquito. Pobrecitos. (Ahora para NICK; en serio.) En toda mi vida, sólo un hombre... me ha hecho feliz. ¿Lo sabías? ¡Uno!

NICK.—El... como se llame... eh, ¿el segador de césped aquél?

MARTHA.—No; se me había olvidado. Pero cuando me veo con él es casi como ser un poco *voyeur*. Já. No; no me refería a él; me refería a George, por supuesto. (No hay respuesta por parte de NICK.) Eh... George; mi marido.

NICK.—(No la cree.) Bromeas.

MARTHA.—¿Sí?

NICK.—Seguro. ¿Él?

MARTHA.—Él.

NICK.—(Como siguiéndole la broma.) Claro; claro.

MARTHA.—No me crees.

NICK.—(Bromea.) Cómo que no, claro.

MARTHA.—¿Siempre te fías sólo de las apariencias?

NICK.—(Burlón.) Por el amor de Dios...

MARTHA.—... George, que anda por ahí, en la oscuridad...

George, que es bueno conmigo, y a quien trato a patadas; que me comprende y a quien rechazo; que sabe hacerme reír pero me contengo; que me abraza, por la noche, para darme calor, y a quien muerdo hasta hacer sangrar; el que siempre aprende nuestros juegos tan deprisa como yo cambio las reglas; George que quiere hacerme feliz, y yo no quiero ser feliz; y también sí, quiero ser feliz. Pobre George, pobre Martha, triste.

NICK.—(Como un eco, pero sin creerla del todo.) Triste...

MARTHA.—... a quien no perdonaré haber echado el ancla; que después de verme dijera: sí; aquí me quedo; que ha hecho el odioso, lacerante, insultante error de amarme y ha de ser castigado por eso. Pobre George y pobre Martha.

MARTHA.—Triste.

NICK.—(Confuso.) Triste.

MARTHA.—... que soporta, por insoportable que parezca; que es tierno, que es cruel; que comprende, por incomprendible que parezca...

NICK.—Pobre George, pobre Martha: triste.

MARTHA.—Un día de éstos... ¡Já! ... una *noche*, una noche tonta, empapada de alcohol... me pasaré de la raya... y acabaré por descalabrarlo... o lo echaré para siempre... y eso es lo que me merezco.

NICK.—No creo que le quede un hueso sano.

MARTHA.—(Se rie de él.) ¿No, eh? No lo crees. Ah, chiquillo, siempre arrimado a tu micrófono...

NICK.—Microscopio...

MARTHA.—... eso... y no ves nada, ¿eh? Lo ves todo menos la mente; ves todos los bichitos y la mierda, pero no ves lo que pasa ante tus narices, ¿verdad?

NICK.—Sé cuándo un hombre está molido a palos; eso lo veo bien.

MARTHA.—¡No me digas!

NICK.—¡Pues así es!

MARTHA.—Ah... sabes tan poco. Y tú vas a conquistar el mundo, ¿eh?

NICK.—Vale ya...

MARTHA.—Crees que a un hombre le han partido la espalda porque se tambalea como un payaso y anda encorvado, ¿no? ¡No me digas que eso es todo lo que sabes!

NICK.—¡He dicho que *vale ya!*

MARTHA.—¡Aaaaay! El semental se cabrea, já. El eunuco se mosquea. ¡Ja, ja, ja, JA!

NICK.—*(En voz baja; herido.)* Tiras a matar, ¿eh?

MARTHA.—*(Triunfal.)* ¡JA!

NICK.—Adonde sea...

MARTHA.—¡JA! Soy una pistola rabiosa. ¡Jajajajajajajajajaja!

NICK.—*(Estupefacto.)* Carnicería... general. Sin pies ni cabeza.

MARTHA.—¡Oh! ¡Y tu madre, qué!

NICK.—Apuntas a todo.

(El carillón suena.)

MARTHA.—Anda, abre la puerta.

NICK.—*(Sorprendido.)* ¿Qué has dicho?

MARTHA.—He dicho que vayas y abras la puerta. ¿Estás sordo o qué?

NICK.—*(Que trata de poner las cosas en claro.)* ¿Quieres... que vaya y abra la puerta?

MARTHA.—Eso, cabeza de chorlito; abre la puerta. Algo tienes que saber hacer. ¿O estás borracho hasta para eso? ¿La manivela tampoco puedes levantarla?

NICK.—Mira, no hace falta...

(Vuelven a llamar a la puerta.)

MARTHA.—*(Grita.)* ¡Que abras, digo! *(Más tranquila.)* Puedes ser un recadero por unos días. Y puedes empezar ahora a ser el recadero.

NICK.—Mira, nena, si te crees que voy a ser tu chico para todo...

MARTHA.—*(Animada.)* ¡Lo serás! Eres ambicioso, ¿no, encan-

to? No me irás a decir que fue la pasión devoradora lo que te hizo perseguirme por la cocina y luego escaleras arriba. Un poquito sí pensabas en tu carrera, ¿eh? Bueno, pues ahora ahí de recadero un rato para hacer méritos³.

NICK.—Para ti no hay límites, ¿no?

(Vuelven a llamar a la puerta.)

MARTHA.—*(En calma, segura de sí.)* No, hijo; no. Hala, ve y abre la puerta. *(NICK duda.)* Mira, muchacho; has metido la patita y no vas a sacarla cuando te rote. Te quedas dentro. ¡Anda, anda!

NICK.—Sin sentido... caprichosa... sin dirección...

MARTHA.—Vale, bien; ahora a obedecer; que Martha vea que hay algo que sabes hacer bien. ¿Eh? Como un buen chico.

NICK.—*(Reflexiona, cede, va hacia la puerta. Suena el carillón.)* ¡Ya voy, por el amor de Dios!

MARTHA.—*(Dando palmas.)* ¡Ja, ja! Estupendo; maravilloso. *(Canta.)* «Soy un gigoló, y siempre a donde voy, la gente...»⁴.

NICK.—¡BASTA YA!

MARTHA.—*(Risita.)* Perdona, hijo; hale, abre la puertecita.

NICK.—*(Con gran sufrimiento.)* Cielos.

(Abre de golpe y una mano mete en el quicio un enorme ramo de bocas de dragón; se quedan ahí por un instante. NICK se esfuerza por descubrir quién se oculta detrás de las flores.)

MARTHA.—¡Ah, qué monada!

³ En este diálogo vemos claramente que Martha se ha estado sirviendo de Nick como si se tratase de un objeto, del que puede deshacerse una vez cumplida su misión. Se trataba de satisfacer su apetito sexual, pero también de provocar a George. Sólo ha conseguido el segundo objetivo a medias. El deseo existe y es unilateral, pero el ser sujeto deseante no quita a Martha su poder (como sí sucede en las representaciones tradicionales del deseo femenino).

⁴ Se trata de una canción de los años 30, *Just a Gigolo*, de L. Casucci e Irving Caesar, sobre un prostituto que se siente utilizado por las mujeres que ignoran sus sentimientos: «Cuando llega el fin todas dicen: "No era más que un gigoló y la vida seguirá sin él".»

GEORGE.—(*Aparece en el umbral, con las flores tapándole la cara; habla en un falsete horriblemente roto.*) Flores; flores para los muertos. Flores⁵.

MARTHA.—¡Ja, ja, ja, JA!

GEORGE.—(*Avanza un paso; baja las flores; ve a NICK; expresión de deleite; abre los brazos.*) ¡Hijito! ¡Vuelves a casa para tu cumpleaños! ¡Por fin!⁶.

NICK.—(*Retrocede.*) Ni te me acerques.

MARTHA.—¡Ja, ja, ja, JA! ¡Que es el recadero, tú!

GEORGE.—¿Ah, sí? ¿Entonces no es nuestro hijito Jim? ¿Nuestro fulanito de tal de pura raza?

MARTHA.—(*Con una risita.*) Pues de verdad espero que no; como lo sea se ha estado portando fatal.

GEORGE.—(*Casi demente.*) ¡Aaaaah! ¡Seguro! Chaca-chaca-cha, ¿eh? (*Finge vergüenza.*) Yo... esto... pues que te traigo estas flores, Martha, y es... y es porqueeee, sabes, yo... ooooooh. Caray.

MARTHA.—¡Pensamientos! ¡Romero! ¡Violetas! ¡Mi ramo nupcial!

NICK.—(*Empieza a alejarse.*) Bien, niños, si no os importa, mejor me...

MARTHA.—¡Ar! Quieto parao. Prepara un trago a mi maridito.

NICK.—Ni pensarlo.

GEORGE.—No, Martha; eso sería pasarse; es tu recadero, no el mío.

NICK.—No soy el recadero...

⁵ De nuevo, una referencia a *Un tranvía llamado deseo*. Esta vez se trata de la vendedora de flores que hace su pregón en español en el original (naturalmente Albee mantiene el español en esta cita). El vínculo con la obra de Williams consiste en el tema común de la necesidad de fantasía para construir cierta ilusión de vida. Pero mientras que Blanche DuBois vive sola atrapada en su mundo de fantasía, George y Martha no sólo lo comparten, sino que, en principio, no están «atrapados» en él (aunque Martha empieza a estarlo).

⁶ Una más en la serie de ambigüedades que refuerzan la inestabilidad del referente en cuanto al hijo imaginario de George y Martha. Por una parte, veremos cómo su muerte se produce en condiciones parecidas al accidente del muchacho al que George se refiere en la historia del *burgon*; además, hemos visto cómo ese muchacho podría ser el propio George; aquí se indica que el hijo también tiene algo de Nick, quizá por ser un ser que se proyecta hacia el futuro.

GEORGE y MARTHA.—... ¡que tú te imaginas! (*Cantan.*) Yo no soy el mozo que tú te imaginas... (*Ambos ríen.*)⁷.

NICK.—Implacables. No tenéis...

GEORGE.—(*Le termina la frase.*) ...piedad. ¿Eh? ¿No es eso? Niños despiadados, con sus juegucitos patéticos, que hacen de la vida el juego del tejo, etcétera, etcétera. ¿No es así?

NICK.—Algo así.

GEORGE.—Vete a joder, hijo.

MARTHA.—No, no puede el chico. El chico rebosa alcohol.

GEORGE.—¡No me digas! (*Le pasa las bocas de dragón a NICK.*) Toma, pon éstos en remojo con ginebra. (*NICK las coge, las mira y las deja caer en el suelo a sus pies.*)

MARTHA.—(*Falsa desilusión.*) Ooooooooooh.

GEORGE.—¿Qué cosa tan fea has hecho... con las bocas de dragón de Martha!

MARTHA.—¿Eso eran?

GEORGE.—Ajá. Y yo que me aventuro a la luz de la luna y los recojo para Martha esta noche, y para el cumpleaños de nuestro hijito mañana.

MARTHA.—(*Le transmite una información.*) No hay luna. La vi ponerse desde el dormitorio.

GEORGE.—(*Fingido deleite.*) ¡Desde el dormitorio! (*Tono normal.*) En todo caso, había luna⁸.

MARTHA.—(*Con un exceso de paciencia; ríe un poco.*) No puede haber habido luna.

GEORGE.—Pues la había. Y la hay.

MARTHA.—No hay luna, la luna se ha puesto.

GEORGE.—Hay luna; la luna ha salido.

⁷ En el original hay una referencia a una canción cuya oscuridad para el público español no hacía fácil ni aconsejable que se mantuviese en traducción. Se trata de *Nobody's Baby*, de Benny Davis, Milton Ager y Lester Stanley popularizada por Judy Garland en 1940. Como la crítica notó en su tiempo, este matrimonio sabe «demasiado» de Judy Garland. En 1966, Albee publicaría un breve artículo sobre la actriz, cantante y diva.

⁸ En la versión cinematográfica *hay* luna llena. Es la primera imagen de la misma, y se repite durante el monólogo de Martha al principio del tercer acto. Es sólo un aspecto de cómo en la película se opta por el punto de vista de George, deshaciendo la ambigüedad de diálogos como éste. Martha es el «monstruo».

MARTHA.—(*Se esfuerza por mantener los buenos modales.*) Me temo que te equivocas.

GEORGE.—Queridísima Martha... no he cogido tus flores en la negra oscuridad. No he ido zascandileando por el invernadero de tu papá en tinieblas.

MARTHA.—Claro que sí. Es lo tuyo.

GEORGE.—Martha, no cojo flores sin luz. Jamás he robado un invernadero sin un poco de luz del firmamento.

MARTHA.—(*Cortante.*) No hay luna; la luna se ha puesto.

GEORGE.—(*Con gran lógica.*) Eso es muy posible, Casta mía; la luna puede haberse puesto... pero volvió a salir.

MARTHA.—Eso *no* puede ser; cuando la luna se pone, se pone y sanseacabó.

GEORGE.—(*Que empieza a sacar los dientes.*) Y tú que sabes. Si la luna se puso, volvió a salir.

MARTHA.—¡POR AHÍ!

GEORGE.—¡Señor... cuánta ignorancia suelta!

MARTHA.—¡A ver a quién llamas ignorante!

GEORGE.—Una vez... una vez, navegando por Mallorca, bebía en cubierta con un corresponsal que hablaba de Roosevelt; entonces la luna se puso, se lo pensó un ratito... reflexionó, ¿entiendes?... y entonces, PLOP, volvió a salir. Como te lo cuento.

MARTHA.—¡Eso no es verdad! ¡Es mentira!

GEORGE.—No puedes decir que todo es mentira, Martha (*A NICK.*) ¿No crees?

NICK.—Bah, qué se yo cuándo estáis mintiendo o qué.

MARTHA.—¡Tú lo has dicho!

NICK.—Ni tienes por qué.

MARTHA.—¡Eso!?

GEORGE.—Bueno, pues cuando navegaba por Mallorca...

MARTHA.—Jamás has navegado por Mallorca...

GEORGE.—Martha...

⁹ En este momento, después de su diálogo con Martha, Nick adquiere una nueva perspectiva sobre las discusiones del matrimonio: ahora se halla en condiciones de entender que se trata de juegos, no de sentimientos; ahora se siente engañado.

MARTHA.—Jamás, en toda tu puta vida, has estado en el Mediterráneo... nunca...

GEORGE.—¡Claro que sí! ¡Mis papás me llevaron allí como regalo de graduación!

MARTHA.—¡Nanay!

NICK.—¿Eso fue después de que los mataras?

(*GEORGE y MARTHA se dan la vuelta y le miran; hay una pausa, breve y desagradable.*)

GEORGE.—(*Desafiante.*) Puede.

MARTHA.—Eso; y también puede que no.

NICK.—¡Por Dios!

(*GEORGE se inclina, recoge el ramo de bocas de dragón, los agita como un plumero en la cara de NICK y se aparta un poquito.*)

GEORGE.—¡JA!

NICK.—¡Muérete!

GEORGE.—(*A NICK.*) Fantasía o realidad. ¿Quién sabe qué es qué, eh, nene? ¿Eh?

MARTHA.—Jamás has estado en el Mediterráneo... fantasía o realidad... lo que sea.

GEORGE.—Y si nunca he estado en el Mediterráneo, ¿cómo llegué al Egeo? ¿Eh?

MARTHA.—¡POR TIERRA!

NICK.—¡Eso!

GEORGE.—¡Tú no te pongas de delante, recadero!

NICK.—No soy un recadero.

GEORGE.—¡Mira que me sé el juego! No se te da bien en el lecho, pues eres un recadero.

NICK.—¡NO SOY UN RECADERO!

GEORGE.—¿No? Bueno, pues entonces te has metido en el lecho. ¿Es eso? (*Algo falto de aliento; se comporta algo histérico.*) ¿Es eso? Alguien miente por aquí; alguien no juega limpio. ¿No? Vamos; vamos. ¿Quién miente? ¿Martha? ¡Vamos!

NICK.—(*Tras una pausa, a MARTHA, en voz baja, suplica con intensidad.*) Dile que no soy un recadero.

MARTHA.—(*Tras una pausa, en voz baja, baja la cabeza.*) No; no eres un recadero.

GEORGE.—(*Con gran alivio y tristeza.*) Así sea.

MARTHA.—(*Una súplica.*) Fantasía o realidad, George; no conoces la diferencia.

GEORGE.—No; pero tenemos que actuar como si la conociéramos.

MARTHA.—Amén.

GEORGE.—(*Sacudiendo las flores.*) ¡CHAS, HACE EL DRAGÓN! (*NICK y MARTHA ríen débilmente.*) ¿Eh? Allá vamos a dar una vueltecita al seto de moras, ¿eh?¹⁰

NICK.—(*Con ternura, a Martha.*) Gracias.

MARTHA.—Déjalo.

GEORGE.—(*Sube la voz.*) ¡Digo que anda, a dar una vueltecita al seto!

MARTHA.—(*Con impaciencia.*) Ya, ya; ya lo sabemos; chas, hace el dragón.

GEORGE.—(*Toma una boca de dragón, la arroja como una jabalina, el tallo por delante, a MARTHA.*) ¡CHAS!

MARTHA.—No, George.

GEORGE.—(*Le arroja otra.*) ¡CHAS!

NICK.—No hagas eso.

GEORGE.—Tú calla, semental.

NICK.—¡No soy un semental!

GEORGE.—(*Le arroja una a NICK.*) ¡CHAS! Pues entonces eres un recadero. ¿Cuál de los dos? ¿Eh? Decídetes. Lo que sea... (*Le arroja otro.*) ¡CHAS!... *me das asco.*

MARTHA.—¿Te preocupa, George?

GEORGE.—(*Le arroja una a ella.*) ¡CHAS! Pues la verdad es que no. En cualquier caso... salgo mal parado.

MARTHA.—¡Y deja de tirarme esas cosas!

GEORGE.—En cualquier caso. (*Le arroja otra.*) ¡CHAS!

NICK.—(*A MARTHA.*) ¿Le hago algo? ¿Quieres?

¹⁰ Una especie de juego autorreferencial. En el original, una referencia a *Here We Go Round the Mulberry Bush*, cancioncilla popular cuya música se utilizó, para ahorrarse los derechos de la canción de *Los tres cerditos*, para acompañar las palabras que dan título a la obra.

MARTHA.—¡Déjalo en paz!

GEORGE.—Si eres un chico para todo, nene, ve recogiendo los trastos cuando me vaya; si eres un semental, corre a proteger tus aperos. En cualquier caso. Lo que sea... todo.

NICK.—¡Ah, por el amor...!

MARTHA.—(*Algo asustada.*) Fantasía o realidad, George. ¿De verdad... que no te importa?

GEORGE.—(*Sin arrojar nada.*) ¡CHAS! (*Silencio.*) ¿Te vale como respuesta, encanto?

MARTHA.—(*Con tristeza.*) Me vale.

GEORGE.—Tú puedes ir ciñendo tus muslos varicosos, cariño. (*Ve que NICK se dirige hacia el recibidor.*) Bien; nos queda un juego todavía. Y se llama «Sacaremos al chaval».

NICK.—(*Más o menos entre dientes.*) Ah, Señor...

MARTHA.—George...

GEORGE.—No, no, nada de líos. (*A NICK.*) No quieres un escándalo aquí, ¿verdad, chicarrón? No quieres estropear las cosas, ¿verdad? Quieres cumplir tu horario, ¿verdad? ¡Pues siéntate! (*NICK se sienta.*) (*A MARTHA.*) Y en cuanto a ti, señorita, te gustan los juegos, ¿verdad? Eres una jugadora nata, ¿no?

MARTHA.—(*En voz baja, cede.*) Vale, George, vale.

GEORGE.—(*Al verlos intimidados; en un arrullo.*) Bieeeeeeeeeen; bieeeeeeeeeen. (*Mira a su alrededor.*) Pero no estamos todos. (*Chasquea los dedos un par de veces; a NICK.*) Tú; tú... eh... tú; tu esposita no está aquí.

NICK.—Mira; ha tenido una noche dura, vale; ahora está en el váter y...

GEORGE.—Pues si no estamos todos no podemos jugar. Así son las cosas. Necesitamos a tu mujercita. (*Aúlla hacia el recibidor.*) ¡¡CERDIIIIIIITA!! ¡¡CERDIIIIIIITA!!

NICK.—(*Mientras MARTHA se ríe nerviosa.*) ¡Corta ya!

GEORGE.—(*Se vuelve, le hace frente.*) Pues anda, levanta el trasero de la silla y tráete a la monita. (*Dado que NICK no se mueve.*) Vale, sé una buena mascota. Tráela, cachorrito, tráela.

(*NICK se levanta, abre la boca para decir algo, se lo piensa mejor y sale.*)

Un juego más.

MARTHA.—¡Venga ya, George!

GEORGE.—(A MARTHA.) ¡Pobrecito conejito bonito! (HONEY se parte de risa.)

NICK.—¡Por favor...!

GEORGE.—(Da una palmada.) ¡Pues bien! ¡Allá vamos! ¡Último juego! Todos a sentarse. (NICK se sienta.) Martha, siéntate. Es un juego civilizado.

MARTHA.—(Aprieta el puño, pero no amenaza. Se sienta.) Tú sigue de una vez.

HONEY.—(A GEORGE.) He decidido que no recuerdo nada. (A NICK.) Hola, cariño.

GEORGE.—¿Eh? ¿Cómo?

MARTHA.—Ya es casi de día, por el amor de Dios...

HONEY.—(Igual.) No recuerdo nada, y tú tampoco. Hola, cariño.

GEORGE.—¿Que tú qué?

HONEY.—(Igual. Con cierta intención que se va haciendo evidente.) Lo que has oído, nada. Hola, cariño.

GEORGE.—(A HONEY, refiriéndose a NICK.) Pero sabes que ése de ahí es tu marido, ¿no?

HONEY.—(Con gran dignidad.) ¡Cómo no voy a saber eso!

GEORGE.—(Al oído de HONEY.) No tienes por qué olvidarte de todo... ¿eh?

HONEY.—(Una gran carcajada para disimular; y luego, tranquila y con intensidad, a GEORGE.) No digo que no pueda recordar, sino que no recuerdo. (A NICK, pizpireta.) Hola, cariño.

GEORGE.—(A NICK.) Oye, dile algo a tu espósula, a tu conejito, por el amor de Dios.

NICK.—(Suavemente, avergonzado.) Hola, Honey.

GEORGE.—¡Ohhhhhh! qué bonito. Bien, pues creo que la noche no se nos ha dado nada mal... nada mal... dentro de lo que cabe... Primero, aquí sentados nos hemos ido conociendo, luego unos juegucitos... enróscate-en-el-suelo, por ejemplo...

HONEY.—... las baldosas...

GEORGE.—...las baldosas... ¡Chas! hace el dragón.

HONEY.—... pelar etiquetas...

GEORGE.—... pelar... ¿qué?

MARTHA.—Etiquetas. Pelar etiquetas.

HONEY.—(En tono de disculpa, mostrando su botella de coñac.) Pelo etiquetas.

GEORGE.—Como todo el mundo, encanto, y cuando ya no queda piel que pelar, sigues, pelas el músculo, arrancas los órganos (Un aparte a NICK.) —los que son arrancables— (De nuevo a HONEY.) y entonces llegamos al hueso... ¿Sabes qué se hace entonces?

HONEY.—(Terriblemente interesada.) ¡No!

GEORGE.—Cuando has llegado al hueso, todavía no se ha terminado. Hay algo dentro del hueso... la médula... y ahí es donde vamos a parar. (Una extraña sonrisa para MARTHA.)

HONEY.—Fíjate...

GEORGE.—La médula. Pero los huesos son muy resistentes, especialmente en los jóvenes. Por ejemplo, nuestro hijo...

HONEY.—(Extraña.) ¿Quién?

GEORGE.—Nuestro hijo... ¡De Martha y mío! Nuestro cachorrito.

NICK.—(Va hacia el bar.) ¿Puedo...?

GEORGE.—Claro, claro; adelante sin miedo.

MARTHA.—George...

GEORGE.—(Con excesiva amabilidad.) ¿Sí, Martha?

MARTHA.—¿Qué te propones?

GEORGE.—Nada, sólo hablaba de nuestro hijo.

MARTHA.—Para.

GEORGE.—Martha, ¡cómo eres! ¿Oís eso? Aquí estamos, en vísperas del regreso de nuestro vástago, la víspera de su vigésimo primer cumpleaños, la víspera de su mayoría de edad... y va y me sale con que no hable de él.

MARTHA.—Que lo dejes...

GEORGE.—El caso es que me apetece, Martha. Es importante que hablemos de él. Ahora el conejito y el..., bueno lo que sea... no saben mucho del chico, y deberían.

MARTHA.—No...

GEORGE.—(Chasquea los dedos a NICK.) Tú. ¡Sí, tú! Quieres jugar a «Sacaremos al chaval», ¿verdad?

NICK.—(Con escasos modales.) ¿Eso iba por mí?

GEORGE.—Exacto. (Le da instrucciones.) A ti te apetece saber cosas de nuestro hijito saltarín.

NICK.—(Pausa; luego, seco.) Sí; claro.

GEORGE.—(A HONEY.) ¿Y tú qué, chiquilla? También quieres que te contemos cosas, o no.

HONEY.—(Finge no entender.) ¿De quién?

GEORGE.—El hijo de Martha y mío.

HONEY.—(Nerviosa.) Ah, ¿pero tenéis un hijo?

(Risa incómoda de MARTHA y NICK.)

GEORGE.—Claro que sí; ¡cómo no! ¿Quieres hablar de él, Martha? ¿O lo hago yo? ¿Eh?

MARTHA.—(Una sonrisa que es una mueca de desprecio.) No, George.

GEORGE.—Chachi. Pues vamos a ver. Es un chico majo, la verdad, a pesar de la vida que lleva en casa; sí, muchos niños acabarían neuróticos, con aquí, Martha, portándose como se porta: durmiendo hasta las cuatro de la tarde, siempre agarrada al cabroncete, tratando de forzar la puerta del baño para lavarlo hasta los dieciséis años, metiendo extraños en casa a todas horas...

MARTHA.—(Se levanta.) ¡Para el carro, tú!

GEORGE.—(Fingida preocupación.) ¡Martha!

MARTHA.—¡Ya basta!

GEORGE.—Bien, ¿quieres tomar el relevo?

HONEY.—(A NICK.) Pero ¿por qué quiere nadie lavar a un chaval con dieciséis años?

NICK.—(Deja de golpe el vaso sobre la mesa.) ¡Honey, por el amor de Dios!

HONEY.—(Un aparte.) Pero ¿por qué?

GEORGE.—Porque es su retoño del alma.

MARTHA.—¡¡VALE YA!!

(Como de memoria; una especie de recitado al borde de las lágrimas.)

Nuestro hijo. ¿Eso es lo que quieres? Pues lo vas a tener.

GEORGE.—¿Te apetece un trago, Martha?

MARTHA.—(Con pathos.) Sí.

NICK.—(A MARTHA, amablemente.) No tienes por qué hablar del asunto... si no te apetece.

GEORGE.—¿Quién dice eso? ¿Qué autoridad tienes tú para ir imponiendo reglas aquí?

NICK.—(Pausa; se lo traga.) Vale.

GEORGE.—Buen chico; llegarás lejos. Bien, Martha; recítanos, por favor.

MARTHA.—(A lo lejos.) ¿El qué, George?

GEORGE.—(Le da el pie.) «Nuestro hijo...»

MARTHA.—Bien. Nuestro hijo. Nuestro hijo nació en una noche de septiembre, una noche no muy diferente de ésta, sólo que mañana, y hace veinti... ún... años.

GEORGE.—(Empieza una serie de serenones apartes.) ¿Veis? Os lo dije.

MARTHA.—Fue un parto fácil...

GEORGE.—Ah, no, Martha. Te costó... cómo te costó.

MARTHA.—Fue un parto fácil... una vez... me lo tomé con calma, cuando me relajé.

GEORGE.—Eso está mejor.

MARTHA.—Fue un parto fácil, una vez me relajé, y yo era joven.

GEORGE.—No tanto como yo... (GEORGE ríe para sí.)

MARTHA.—Yo era joven, y el bebé nació sano, un bebé coloradote, llorón, de miembros lisos y firmes...

GEORGE.—... Martha cree que lo vio nacer...

MARTHA.—... con firmes miembros, tan lisos que se escurría, y una buena cabeza coronada con una pelambreira negra, que, ah, con el tiempo, se hizo dorada, rubio como el sol, nuestro hijo.

GEORGE.—Era un bebé robusto.

MARTHA.—Y yo lo había deseado tanto... tanto, tanto.

GEORGE.—(Le da un codazo.) ¿Un niño? ¿Una niña?

MARTHA.—¡Un bebé! (Más tranquila.) Un bebé. Y ya tenía mi bebé.

GEORGE.—Nuestro bebé.

MARTHA.—(Con gran tristeza.) Nuestro bebé. Y lo criamos... (Una risa breve y amarga.) sí, eso es; lo criamos...

GEORGE.—Con ositos de peluche y un moisés antiguo que nos trajeron de Austria... y sin niñera.

MARTHA.—... con ositos de peluche y pececitos de colores transparentes, y una camita azul claro, con mimbres a la cabecera, que desgastó... más tarde... con sus manitas... en... sueños...

GEORGE.—... pesadillas...

MARTHA.—... sueños... Era un niño inquieto...

GEORGE.—(*Breve carcajada, mueve la cabeza, incrédulo.*)... Señor...

MARTHA.—... sueños... y una mosquitera de verde claro, y una brillante tetera, que silbaba, bajo la única luz de la habitación aquella vez que cayó enfermo... aquellos cuatro días... y las galletitas, y el arco y flechas que guardaba bajo la cama...

GEORGE.—... las flechas con ventosas en la punta...

MARTHA.—... en la punta, y las guardaba bajo la cama...

GEORGE.—¿Y por qué? ¿Por qué, Martha?

MARTHA.—... tenía miedo... tenía miedo de...

GEORGE.—Tenía miedo. Eso es: tenía miedo.

MARTHA.—(*Un vago gesto para callarle; continúa.*) ... y... y bocadillos los domingos por la noche, y los sábados... (*Recuerdo placentero.*)..., los sábados una canoa de plátano, un plátano pelado, con un corte en la parte de arriba, unas uvas hacían de tripulación, una doble fila de uvas, y en los lados, sujetos a la canoa con mondadientes, gajos de naranja... ESCUDOS.

GEORGE.—¿Y el timón?

MARTHA.—(*Con incertidumbre.*) ¿Una... zanahoria?

GEORGE.—O un agitador para cócteles, lo primero que encontrásemos.

MARTHA.—No. Una zanahoria. Y tenía los ojos verdes... verdes, con... si mirabas con atención... mucha atención... bronce... aros de bronce en torno al iris... ¡Unos ojos tan verdes!

GEORGE.—... azules, verdes, marrones...

MARTHA.—... ¡y le encantaba el sol!... Se ponía moreno antes que nadie, le duraba más que a nadie... y al sol, sus cabellos se tornaban... algodón.

GEORGE.—(*Como un eco.*)... algodón...

MARTHA.—... un niño hermoso, tan hermoso.

GEORGE.—Absolve, Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculo delictorum¹².

¹² Sobre las interpolaciones en latín pertenecientes a la liturgia católica, Albee ha declarado que le interesaba la idea de poner dos idiomas tan distintos como inglés y latín el uno junto al otro. De nuevo se trata de enfatizar los significantes frente a la precisión del significado/referente.

MARTHA.—... luego el colegio... y el campamento de verano... y los trineos... la natación...

GEORGE.—Et gratia tua illis succurrente, mereantur evadere iudicium ultionis.

MARTHA.—(*Ríe para sí.*)... y cuando se rompió el brazo... qué risa... no, no, ¡se hizo daño!, pero qué risa... en un prado, con su primera vaca, la primera que vio en su vida... y se mete en el prado, va hacia la vaca, y la vaca comía, con la cabeza inclinada, ocupada... y él le hace ¡Muuuuuuu! (*Se ríe.*) Le hace muuuuuuu... y el bicho, ah, sorprendido, que levanta la cabeza y le muge también, y, con sus tres añitos, empieza a correr, asustado, y tropieza... se cae... y se rompió el bracito. (*Vuelve a reír.*) ¡Criatura!

GEORGE.—Et lucis aeternae beatitudine perfui.

MARTHA.—¡George lloró! Indefenso... George... lloró. Yo misma recogí a la criatura. Mientras George, junto a mí, se sonaba las narices. Yo llevé al niño, le hice un cabestrillo... y cruzamos los prados.

GEORGE.—In Paradisum deductant te Angeli.

MARTHA.—Y fue creciendo... y al crecer... ¡ah! ¡tan sensato!... caminaba justo entre nosotros... (*Extiende las manos.*) cogía a cada uno con una mano, para que ambos le ofreciéramos apoyo, afecto, enseñanzas, incluso amor... y estas manos, además, para mantenernos alejados uno del otro, para protegernos mutuamente, protegernos a todos de George, su... debilidad... y mi... *necesaria* fortaleza... para protegerse... y protegernos.

GEORGE.—In memoria aeterna erit justus: ab auditione mala non timebit.

MARTHA.—Tan, tan sensato.

NICK.—(*A GEORGE.*) ¿Qué pasa? ¿Qué haces?

GEORGE.—Shhhhhhh.

HONEY.—Shhhhhhh.

NICK.—(*Se encoge de hombros.*) Bueno...

MARTHA.—Tan hermoso; tan sensato.

GEORGE.—(*Ríe bajo.*) Sin olvidar que toda verdad es relativa, claro.

MARTHA.—¡Era verdad! Sensato, hermoso; perfecto.

GEORGE.—Eso es una madre.

HONEY.—(*De repente; al borde de las lágrimas.*) Quiero un bebé.
 NICK.—Honey...
 HONEY.—(*Con más brío.*) ¡Quiero un bebé!
 GEORGE.—¿Por principio?
 HONEY.—(*Llorando.*) Quiero un bebé. Quiero un niño.
 MARTHA.—(*Espera a que acabe la interrupción, sin prestarles demasiada atención.*) Estaba claro que todo esto, tanta perfección... no podían durar. No con George... no con George por aquí.
 GEORGE.—(*A los demás.*) ¿Lo veis? Ya sabía yo que cambiaría de cantinela.
 HONEY.—¡Calla!
 GEORGE.—(*Finge respeto.*) ¡Perdón... mamá!
 NICK.—¿No te puedes callar?
 GEORGE.—(*Hace un gesto a NICK.*) Dominus vobiscum.
 MARTHA.—No con George en casa. Cuando uno se ahoga, arrastra consigo a quienes tiene cerca. George lo intentó, pero, cielos, cómo le combatí. Cielos, cómo le combatí.
 GEORGE.—(*Una risotada satisfecha.*) Aaaaaaaajá.
 MARTHA.—Quienes se encuentran por debajo no soportan a los que están arriba. La debilidad, la imperfección claman contra la fuerza, la bondad y la inocencia. Y George lo intentó.
 GEORGE.—¿Y cómo lo intenté, Martha? ¿Cómo?
 MARTHA.—¿Cómo... qué? ¡No! No... creció... nuestro hijo se hizo... mayor; ya es mayor; ha ido al colegio, a la universidad. Está bien, todo está bien.
 GEORGE.—(*Burlón.*) ¡Ah, venga ya, Martha!
 MARTHA.—No. Ya está.
 GEORGE.—¡Un momento! No puedes cortar la historia así, cariño. Has empezado a decir algo... ¡pues dilo!
 MARTHA.—¡No!
 GEORGE.—Entonces lo diré yo.
 MARTHA.—¡No!
 GEORGE.—Pues resulta que Martha ha parado cuando las cosas se ponen bien... cuando empieza un camino más pedregoso. La amiga Martha no es más que una niña incomprendida; de verdad que sí. No sólo tiene un marido estercolero... si bien un estercolero más-joven-que-ella...

no sólo tiene un marido estercolero, también tiene cierto problemilla con las bebidas espirituosas; como que nunca tiene bastante...
 MARTHA.—(*Sin energía.*) Ya no más, George.
 GEORGE.—... y encima, qué carga lleva, pobrecilla, ADEMÁS de un padre a quien le importa un bledo si vive o se muere, un padre que no tiene el menor interés por lo que le pasa a su única hija¹³... encima de eso, digo, tiene un *hijo*. Tiene un hijo que ha estado luchando contra ella por cada centímetro del camino, que se resistió a convertirse en un arma arrojadiza contra su propio padre, ¡que no quería ser utilizado como una lanza cuando a Martha no le salían las cosas como quería!
 MARTHA.—(*Se levanta para responder.*) ¡Mentiras! ¡¡Mentiras!!
 GEORGE.—¿Mentiras? Bueno. Un hijo que *jamás* renegó de su padre, que acudía a él en busca de consejo, de información, de un afecto que no estuviera teñido de desequilibrio demente —¡y ya sabes lo que quiero decir, Martha!—, que no podía tolerar al despojo bramante, lacerante, que respondía al nombre de MADRE. ¿MADRE? ¡¡JA!!
 MARTHA.—(*Fría.*) Como quieras, tú. Un hijo tan avergonzado de su padre que una vez me preguntó si —quizá— no sería verdad, como había oído, de ciertos muchachotes crueles, que quizá no fuera nuestro hijo; que no podía tolerar el fracaso rastrero en que se había convertido su padre...
 GEORGE.—¡Mentiras!
 MARTHA.—¿Mentiras? Que no quería ni traer a sus amigas a casa...
 GEORGE.—... por vergüenza de su madre...
 MARTHA.—... ¡de su padre! ¡Que me escribe las cartas sólo a mí!
 GEORGE.—¡Ah, eso te crees tú! ¡A mí! ¡A mi despacho!
 MARTHA.—¡Mentiroso!
 GEORGE.—¡Tengo toda una pila de cartas!

¹³ Una información esclarecedora que hasta el momento sólo podíamos intuir sin grandes garantías a partir del monólogo de Martha al principio del acto. La fingida compenetración entre Martha y su padre no es más que un mito tan falso como el del hijo.

MARTHA.—¡NO TIENES CARTAS!

GEORGE.—¿Y tú, qué?

MARTHA.—No tiene cartas. Un hijo... un hijo que se pasa los veranos fuera... lejos de su familia... CON CUALQUIER PRETEXTO... porque no aguanta la sombra de un hombre extinguiéndose por los rincones de una casa...

GEORGE.—... que se pasa los veranos fuera... ¡y así es!... que se pasa los veranos fuera porque no hay espacio para él en una casa llena de botellas vacías, mentiras, hombres desconocidos y una vieja bruja que...

MARTHA.—¡¡MENTIROSO!!

GEORGE.—¿Mentiroso?

MARTHA.—... un hijo al que he criado tan bien como era posible contra... toda posibilidad y malicia, contra la corrupción de la debilidad y las pequeñas rencillas, venganzas...

GEORGE.—... un hijo que, en el fondo, lamenta haber nacido...

(Ambos, a la vez.)

MARTHA.—Me he esforzado, cielos, cómo me he esforzado; lo único... lo único que he tratado de mantener puro e incólume en la cloaca de este matrimonio; en las noches enfermas, y los días patéticos, insulsos, en el ridículo y la risa... Señor, la risa, de un fracaso a otro, un fracaso que traía otro fracaso, cada intento más asqueroso, más abúlico que el anterior; lo único, la única *persona* a quien he tratado de proteger, de elevar por encima de la ciénaga de este

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

matrimonio rastrero, opresivo; la única luz en tanta desesperación... *tinieblas*... nuestro HIJO.

in die illa tremenda: quando caeli movendi sunt et terra; Dum veneris judicare saeculum per ignem.

(Acaban a un tiempo.)

HONEY.—(Con las manos en los oídos.) ¡¡BASTA YA!! ¡¡BASTA YA!!

GEORGE.—(Hace un gesto con la mano.) Kyrie, eleison. Christe, eleison. Kyrie eleison¹⁴.

HONEY.—¡¡QUE BASTA YA!!

GEORGE.—¿Por qué, chiquilla? ¿No te gusta?

HONEY.—(Totalmente histérica.) ¡No... puedes... hacer... eso!

GEORGE.—¡Y quién lo dice!

HONEY.—¡Yo! ¡Lo digo!

GEORGE.—Cuéntanos por qué, chiquilla.

HONEY.—¡No!

NICK.—¿Ya se ha acabado el juego?

HONEY.—¡Sí! ¡Del todo!

GEORGE.—¡Jo-jó! Ni por asomo. (A MARTHA.) Tenemos una sorpresita para ti, nena. Es sobre el fanal que da luz a nuestras vidas.

MARTHA.—Ya no más, George.

GEORGE.—¡sí!

NICK.—¡Déjala en paz!

GEORGE.—¡YO DIRIJO EL COTARRO! (A MARTHA.) Cariño, me temo que tengo malas noticias para ti... para los dos, claro. Bastante malas.

(HONEY empieza a llorar, con la cara entre las manos.)

MARTHA.—(Temerosa, suspicaz.) ¿El qué?

GEORGE.—(Cuánta paciencia.) Pues bien, Martha, mientras estabas fuera de la habitación, mientras... los dos estabais fuera de la habitación... ejem, no sé dónde, pero en algún sitio estaríais... (Risita.) Mientras estabais fuera de la habi-

¹⁴ Oración relacionada con el *Dies Irae*, el día de la ira, el fin del mundo, en el que el oficiante, en nombre de la congregación, pide que la misericordia del Señor le libre del fuego eterno.

tación un ratito... bien, pues la señoritinga y yo estábamos aquí sentaditos, charlando, ya sabes: entre bocado y bocado, hablábamos un rato... y sonó el timbre...

HONEY.—*(La cara en las manos.)* El carillón.

GEORGE.—El carillón... y... bueno, es duro tener que decirte, Martha...

MARTHA.—*(Una extraña voz, de garganta.)* Dime.

HONEY.—No... por favor.

MARTHA.—Dime.

GEORGE.—... y ...era... era la compañía de telégrafos, el muchacho repartidor, ése que tiene setenta años.

MARTHA.—*(Interesada.)* ¿Billy el loco?¹⁵

GEORGE.—Exacto, Martha, eso es... Billy el loco... y tenía un telegrama, y era para nosotros, y he de comunicarte lo que decía.

MARTHA.—*(Como a lo lejos.)* ¿Por qué no telefonaron? ¿Por qué lo han traído; por qué no lo comunicaron por teléfono?

GEORGE.—Hay telegramas que se entregan, Martha; hay telegramas que no se dan por teléfono.

MARTHA.—*(Se levanta.)* ¿Qué quieres decir?

GEORGE.—Martha... casi no me atrevo a decirlo...

HONEY.—No...

GEORGE.—¿Quieres hacerlo tú?

HONEY.—*(Se defiende de un ataque de abejas.)* No, no, no, no, no.

GEORGE.—*(Respira con dificultad.)* Bueno. Pues bien, Martha... temo que el chico no volverá a casa para su cumpleaños.

MARTHA.—Claro que sí.

GEORGE.—No, Martha.

MARTHA.—Claro que sí. ¡Yo digo que sí!¹⁶

GEORGE.—No... puede.

MARTHA.—¡Que sí! ¡Digo que viene!

GEORGE.—Martha... *(larga pausa)*... nuestro hijo ha... muerto.

(Silencio.)

¹⁵ Referencia «privada» (o, en todo caso, personal) de Albee a su amigo íntimo, el compositor William Flannagan.

¹⁶ Con esta expresión infantil «(digo que)», que apunta a la soberana potestad de quien pone las reglas del juego, el mecanismo de éste se pone al descubierto por completo y empieza a revelarse la verdad.

Se... mató.... al caer la noche... *(Una mínima risa entre dientes.)* en un camino vecinal, con su permiso de conducir recién sacado en el bolsillo, dio un giro, para esquivar un puercoespín y se dio de golpe contra un...¹⁷

MARTHA.—*(Furia rígida.)* ¡ESO... NO... VALE!

GEORGE.—... robusto árbol.

MARTHA.—¡ESO NO VALE!

NICK.—*(Bajo.)* Cielo santo. *(HONEY llora más alto.)*

GEORGE.—*(Serenamente, distante.)* Creo que estaba en la obligación de decírtelo.

NICK.—Cielo santo; no.

MARTHA.—*(Temblando de ira y desolación.)* ¡NO! ¡NO! ¡ESO NO VALE! ¡ESO NO LO PUEDES DECIDIR POR TU CUENTA! ¡NO PIENSO PERMITIRTELO!

GEORGE.—Tendremos que partir hacia las doce, supongo...

MARTHA.—¡NO PERMITIRÉ QUE DECIDAS POR TU CUENTA!

GEORGE.—... porque está la identificación del cadáver, claro... y hay que empezar con los trámites...

MARTHA.—*(Se abalanza sobre GEORGE, pero es inútil.)* ¡ESO NO VALE!

(NICK se levanta, agarra a MARTHA, sujeta sus brazos por la espalda.)

¡NO TE PERMITIRÉ QUE HAGAS ESTO, APARTA LAS MANOS DE MÍ!

GEORGE.—*(Mientras NICK la sujeta; cerca de la cara de MARTHA.)*

Me parece que no entiendes, Martha; yo no hago nada. Hay que sobreponerse. ¡Nuestro hijo ha MUERTO! ¿No te puedes meter eso en la cabeza?

MARTHA.—NO PUEDES DECIDIR POR TU CUENTA.

NICK.—Por favor...

MARTHA.—¡QUE ME SUELTES!

GEORGE.—Escucha, Martha; escucha cuidadosamente. Recibimos un telegrama; hubo un accidente y él ha muerto. ¡PUUF! ¡Así! ¿Qué te parece, eh?

MARTHA.—*(Un aullido que se debilita hasta el gemido.)*
NOOOOOOOOOOOOOOOOOO.

¹⁷ Se utiliza una narración con elementos verdaderos para absorber un hecho ficticio.

GEORGE.—(A NICK.) Suéltala. (MARTHA se derrumba sobre el suelo, acaba sentada.) Ya no hay que preocuparse.
 MARTHA.—(Patética.) No, no, no puede estar muerto; no puede estar muerto.
 GEORGE.—Está muerto. Kyrie, eleison. Christe, eleison. Kyrie, eleison.
 MARTHA.—No puedes. No te dejes que decidas estas cosas.
 NICK.—(Se inclina sobre ella; con ternura.) No ha decidido nada, amiga. No ha sido él. No tiene el poder...
 GEORGE.—Justo, Martha; no soy Dios. No tengo poder sobre la vida y la muerte, ¿no?
 MARTHA.—¡NO PUEDES MATARLE! ¡NO PUEDES HACER QUE MUERA!
 HONEY.—Amiga... por favor...
 GEORGE.—Llegó un telegrama, Martha.
 MARTHA.—(En pie; le hace frente.) ¡A ver! ¡Enséñame el telegrama!
 GEORGE.—(Larga pausa; luego, con cara de palo.) Me lo comí.
 MARTHA.—(Una pausa; entonces, con la mayor incredulidad posible, teñida de histeria.) ¿Qué acabas de decirme?
 GEORGE.—(Casi incapaz de explotar de risa.) Que... me... lo... comí.

(MARTHA le mira fijamente durante largo tiempo; luego le escupe a la cara.)

GEORGE.—(Con una sonrisa.) Así me gusta, Martha.
 NICK.—(A GEORGE.) ¿Te parece bien tratarla así en momentos como éste? ¿Hacer una despreciable broma? ¿Eh?
 GEORGE.—(Chasquea los dedos a HONEY.) ¿Me comí el telegrama o no me lo comí?
 HONEY.—(Aterrorizada.) Sí; sí, te lo comiste. Yo te miraba..., te miraba... y tú... te lo comiste todo, todo.
 GEORGE.—(Le da pie.) Como un buen chico
 HONEY.—... c-c-c-c-como un buen... chico. Sí.
 MARTHA.—(A GEORGE, fría.) No vas a salirte con la tuya.
 GEORGE.—(Asqueado.) ¡YA CONOCES LAS REGLAS, MARTHA! ¡POR EL AMOR DE DIOS, YA CONOCES LAS REGLAS!
 MARTHA.—¡NO!
 NICK.—(Que empieza a comprender algo que no puede asimilar.) ¿De qué estáis hablando?

GEORGE.—Puedo matarlo, Martha, si me da la gana.
 MARTHA.—¡ES NUESTRO HIJO!
 GEORGE.—¡Así es!, tú lo pariste, fue un parto sin dolor...
 MARTHA.—¡ES NUESTRO HIJO!
 GEORGE.—¡Y YO LO HE MATADO!
 MARTHA.—¡NO!
 GEORGE.—¡SÍ!

(Largo silencio.)

NICK.—(Muy lentamente.) Empiezo a entender...
 GEORGE.—(Igual.) ¿Sí?
 NICK.—(Igual.) Por el amor de Dios, entiendo lo que...
 GEORGE.—(Igual.) Pues que te aproveche, machote.
 NICK.—(Con violencia.) ¡POR EL AMOR DE DIOS, YA ENTIENDO QUÉ PASA AQUÍ!
 MARTHA.—(Gran tristeza y desolación.) No tienes derecho..., no tienes ningún derecho...
 GEORGE.—(Con ternura.) Tengo derecho, Martha. Es sólo que nunca hablamos del asunto. Podía matarlo cuando quisiera.
 MARTHA.—Pero ¿por qué? ¿Por qué?
 GEORGE.—Has roto nuestra norma, querida. Lo sacaste a colación... lo mencionaste a otras personas.
 MARTHA.—(Llorosa.) No, eso no es así. Nunca.
 GEORGE.—Sí.
 MARTHA.—¿A quién? ¿A quién?
 HONEY.—(Llora.) A mí. Me lo mencionaste a mí.
 MARTHA.—(Llora.) ¡SE ME OLVIDA! A veces... por la noche... cuando es tarde... y todos están... hablando... se me olvida y... quiero mencionarle... pero entonces... ME AGUANTO... me aguanto... pero lo he deseado... tantas veces... oh, George, te has pasado... no era preciso... no había necesidad de esto. Vale que le mencioné... es verdad... pero no tenías por que llegar a ese extremo. No tenías por qué... matarlo.
 GEORGE.—Requiescat in pace.
 HONEY.—Amén.
 MARTHA.—No tenías que hacerle morir, George.
 GEORGE.—Requiem aeternam dona eis, Domine.

HONEY.—Et lux perpetua luceat eis.
MARTHA.—No hacía falta... *(Un largo silencio.)*
GEORGE.—*(Con suavidad.)* Ya amanece. Creo que la fiesta se acabó.
NICK.—*(A GEORGE; en voz baja.)* ¿No podíais... tenerlos?
GEORGE.—No podíamos.
MARTHA.—*(Un atisbo de comunión en esto.)* No podíamos.
GEORGE.—*(A NICK y HONEY.)* Venga, niños, a casa y a la cama, que ya es tarde.
NICK.—*(Ofrece la mano a HONEY.)* ¿Honey?
HONEY.—*(Se levanta, va hacia él.)* Sí.
GEORGE.—*(Ahora MARTHA está sentada en el suelo junto a una silla.)* Mejor que os vayáis ya.
NICK.—Sí.
HONEY.—Sí.
NICK.—Quiero...
GEORGE.—Buenas noches.
NICK.—*(Pausa.)* Buenas noches.

(NICK y HONEY salen; GEORGE cierra la puerta tras ellos; mira la habitación; suspira, recoge uno o dos vasos, los lleva al minibar. Toda esta sección final muy, muy suavemente.)

GEORGE.—¿Te apetece algo, Martha?
MARTHA.—*(Sigue abstraída.)* No... nada.
GEORGE.—Bien. *(Pausa.)* Hora de acostarse.
MARTHA.—Sí.
GEORGE.—¿Estás cansada?
MARTHA.—Sí.
GEORGE.—Yo lo estoy.
MARTHA.—Sí.
GEORGE.—Y mañana domingo; todo el día.
MARTHA.—Sí.

(Largo silencio entre ellos.)

¿Era... era necesario?
GEORGE.—*(Pausa.)* Sí.
MARTHA.—No sé.

GEORGE.—Llegó... el momento.
MARTHA.—¿Tú crees?
GEORGE.—Sí.
MARTHA.—*(Pausa.)* Tengo frío.
GEORGE.—Es tarde.
MARTHA.—Sí.
GEORGE.—*(Largo silencio.)* Será mejor.
MARTHA.—*(Largo silencio.)* No... sé.
GEORGE.—Quizá... lo sea.
MARTHA.—No... estoy... segura.
GEORGE.—No.
MARTHA.—¿Solos?
GEORGE.—Sí.
MARTHA.—No crees que quizá podríamos...
GEORGE.—No, Martha.
MARTHA.—Sí. No.
GEORGE.—¿Estás bien?
MARTHA.—Sí. No.
GEORGE.—*(Le pone la mano en el hombro suavemente; ella recuesta la cabeza y él le canta, muy suavemente):*

¿Quién teme a Virginia Woolf
Virginia Woolf
Virginia Woolf?

MARTHA.—Sí... George... yo.
GEORGE.—¿Quién teme a Virginia Woolf...?
MARTHA.—Sí... George... yo... yo.

(GEORGE asiente lentamente.)
(Silencio; tableau.)

TELÓN

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. El esquivo Edward Albee: Anotaciones a una trayectoria	9
2. El arte no es sencillo: sobre la producción de <i>¿Quién teme a Virginia Woolf?</i>	31
3. El lugar canónico del teatro de Albee en la tradición teatral	44
4. Equilibrios delicados: la inestabilidad como estética en <i>¿Quién teme a Virginia Woolf?</i>	59
5. Pobre George, pobre Martha: ilusiones y realidad como tema de la obra	69
ESTA EDICIÓN	85
BIBLIOGRAFÍA	91
¿QUIÉN TEME A VIRGINIA WOOLF?	
Primer acto	105
Segundo acto	151
Tercer acto	201

Colección Letras Universales

ÚLTIMOS TÍTULOS PUBLICADOS

- 163 *Prosa completa*, ARTHUR RIMBAUD.
Edición de José Antonio Millán Alba.
- 164 *Doctor Zhivago*, BORIS PASTERNAK.
Edición de Natalia Ujanova.
- 165 *La buena canción. Romanzas sin palabras. Sensatez*,
PAUL VERLAINE.
Edición bilingüe de Miguel Casado.
- 166 *Himnos de la noche. Enrique de Ofterdingen*, NOVALIS.
Edición de Eustaquio Barjau.
- 167 *Bel Ami*, GUY DE MAUPASSANT.
Edición de M.^a José Toña.
- 168 *Maggie*, STEPHEN CRANE.
Edición de Pilar Marín.
- 169 *El héroe de nuestro tiempo*, MIJAIL LERMONTOV.
Edición de Isabel Vicente.
- 170 *Tiempos difíciles*, CHARLES DICKENS.
Edición de Fernando Galván (2.^a ed.).
- 171 *La Pícaro Coraje*, J. CH. GRIMMELSHAUSEN.
Edición de Manuel José González.
- 172 *Alicia en el País de las Maravillas. A través del espejo*,
LEWIS CARROLL.
Edición de Manuel Garrido (2.^a ed.).
- 173 *La señora Dalloway*, VIRGINIA WOOLF.
Edición de María Lozano.
- 174 *Suelo Virgen*, IVAN S. TURGUÉNEV.
Edición de Manuel de Seabra.
- 175 *Hamlet*, WILLIAM SHAKESPEARE.
Edición bilingüe del Instituto Shakespeare
de Valencia, bajo la dirección de M. A. Conejero
(5.^a ed.).
- 176 *Viaje a Oriente*, GUSTAVE FLAUBERT.
Edición de Menene Gras.
- 177 *Doctor Glas*, HJALMAR SÖDERBERG.
Edición de Birger Liljestränd.

- 178 *Anna Livia Plurabelle (Finnegans Wake, I, viii)*, JAMES JOYCE.
Edición bilingüe de Francisco García Tortosa.
- 179 *Teatro*, LUIGI PIRANDELLO.
Edición de Romano Luperini (2.ª ed.).
- 180 *Relatos*, HEINRICH HEINE.
Edición de Ana Pérez y Carlos Fortea.
- 181 *El cuadro de Dorian Gray*, OSCAR WILDE.
Edición de Manuel Francisco Míguez (2.ª ed.).
- 182 *Las señoritas de Wilko*, JAROSLAW IWASZKIEWICZ.
Edición de Dorota Kuzminska.
- 183 *Diario de una camarera*, OCTAVE MIRBEAU.
Edición de M.ª Dolores Fernández Lladó.
- 184 *Lulú*, FRANK WEDEKIND.
Edición de Juan Andrés Requena.
- 185 *Amores. Arte de amar*, OVIDIO.
Edición de Juan Antonio González Iglesias.
- 186 *Senso y otros relatos*, CAMILLO BOITO.
Edición de Monica Farnetti.
- 187 *Dublinese*s, JAMES JOYCE.
Edición de Fernando Galván.
- 188 *El pobre Enrique*, HARTMANN VON AUE.
Edición de Feliciano Pérez Varas.
- 189 *Antología de Spoon River*, EDGARD LEE MASTERS.
Edición de Jesús López-Pacheco.
- 190 *Las últimas cartas de Jacopo Ortis*, UGO FOSCOLO.
Edición de Angelica Valentinetti.
- 191 *Middlemarch*, GEORGE ELIOT.
Edición de Pilar Hidalgo.
- 192 *La muerte de Danton. Woyzeck*, GEORG BÜCHNER.
Edición de Javier Orduña.
- 193 *La Arcadia*, JACOPO SANNAZARO.
Edición de Francesco Tateo.
- 194 *La novela de la momia*, THÉOPHILE GAUTIER.
Edición de Alicia Mariño.
- 195 *Drácula*, BRAM STOKER.
Edición de Juan Antonio Molina Foix (2.ª ed.).
- 196-197 *Don Juan*, LORD BYRON.
Edición de Juan Vicente Martínez Luciano, M.ª José Coperías y Miguel Teruel.
- 199 *Los Virreyes*, FEDERICO DE ROBERTO.
Edición de M.ª Teresa Navarro.
- 200 *Cantares I*, EZRA POUND.
Edición bilingüe de Javier Coy.
- 201 *Las aventuras de Augie March*, SAUL BELLOW.
Edición de M.ª Eugenia Díaz Sánchez.
- 202 *El lugar de los caminos muertos*, WILLIAM BURRO.
Edición de Daniel Pastor.
- 203 *Moralidades legendarias*, JULES LAFORGUE.
Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez.
- 204 *Geórgicas*, VIRGILIO.
Edición bilingüe de Jaime Velázquez.
- 205 *Fabliaux (Cuentos franceses medievales)*.
Edición de Felicia de Casas (2.ª ed.).
- 206 *El Cortesano*, BALDASSARE CASTIGLIONE.
Edición de Mario Pozzi.
- 207 *La gaviota. El tío Vania. Las tres hermanas. El jan de los cerezos*, ANTÓN CHÉJOV.
Edición de Isabel Vicente.
- 208 *Réquiem. Poema sin héroe*, ANNA AJMÁTOVA.
Edición bilingüe de Jesús García Gabaldón.
- 209 *Las olas*, VIRGINIA WOOLF.
Edición de María Lozano.
- 210 *Cantar de los Nibelungos*.
Edición de Emilio Lorenzo.
- 211 *La leyenda de los siglos*, VÍCTOR HUGO.
Edición de José Manuel Losada Goya.
- 212 *El teniente Gustl. Frau Beate y su hijo. El padrino*.
ARTHUR SCHNITZLER.
Edición de Miguel Ángel Vega.
- 213 *La tempestad*, WILLIAM SHAKESPEARE.
Edición bilingüe del Instituto Shakespeare de Valencia, bajo la dirección de M. A. Coneje.
- 214 *El atestado*, J. M. G. LE CLÉZIO.
Edición de Susana Cantero.
- 215 *El clavel rojo*, ELIO VITTORINI.
Edición de Soledad Cobos.
- 216 *La Cartuja de Parma*, HENRI BEYLE «STENDHAL».
Edición de Anne Marie Reboul.
- 217 *La garza*, GIORGIO BASSANI.
Edición de Anna Dolfi.
- 218 *La reina Margot*, ALEJANDRO DUMAS.
Edición de Dolores Jiménez y Elena Real.

- 219 *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, R. L. STEVENSON.
Edición de Manuel Garrido.
- 220 *La esperanza*, ANDRÉ MALRAUX.
Edición de J. M. Fernández Cardo.
- 221 *Obras completas*, EPICURO.
Edición de José Vara (2.ª ed.).
- 222 *El buen soldado*, FORD MADDOX FORD.
Edición de Luisa Antón.
- 223 *Las preciosas ridículas. Las mujeres sabias*, MOLIÈRE.
Edición de Mauro Armiño.
- 224 *Las Nubes. Las Ranas. Pluto*, ARISTÓFANES.
Edición de Francisco Rodríguez Adrados y Juan Rodríguez Somolinos.
- 225 *El monje*, MATTHEW GREGORY LEWIS.
Edición de Juan Antonio Molina Foix.
- 226 *El ruido y la furia*, WILLIAM FAULKNER.
Edición de M.ª Eugenia Díaz Sánchez.
- 227 *Antología de románticas alemanas*.
Edición de Federico Bermúdez-Cañete y Esther Trancón y Widemann.
- 228 *Metamorfosis*, OVIDIO.
Edición de Consuelo Álvarez y Rosa M.ª Iglesias.
- 229 *El agente secreto*, JOSEPH CONRAD.
Edición de Dámaso López García.
- 230 *Frankenstein o El moderno Prometeo*, MARY W. SHELLEY.
Edición de Isabel Burdiel.
- 231 *Crimen y castigo*, FIÓDOR DOSTOIEVSKI.
Edición de Isabel Vicente.
- 232 *Buenos días, tristeza*, FRANÇOISE SAGAN.
Edición de M.ª Luisa Guerrero.
- 233 *Don Carlos, infante de España*, FRIEDRICH VON SCHILLER.
Edición de Luis Acosta.
- 234 *Los desarraigados*, MAURICE BARRÈS.
Edición de Adelaida Porras Medrano.
- 235 *Bucólicas*, VIRGILIO.
Edición bilingüe de Vicente Cristóbal.
- 236 *Pasos de carnaval*, HANS SACHS.
Edición de M.ª Teresa Zurdo Ruiz de Ayúcar.
- 237 *De campesino a señor*, MARIVAUX.
Edición de Mercedes Fernández.
- 239 *Jane Eyre*, CHARLOTTE BRONTË.
Edición de M.ª José Coperías.
- 240 *El haya de los judíos. Ledwina*, ANNETTE VON DROSTE-HÜLSHOFF.
Edición de Ana Isabel Almendral.
- 241 *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, HORACIO.
Edición de Horacio Silvestre.
- 242 *La gente de Seldwyla*, GOTTFRIED KELLER.
Edición de Isabel Hernández.
- 243 *Canciones y sonetos*, JOHN DONNE.
Edición bilingüe de Purificación Ribes.
- 244 *Poesía completa*, ARTHUR RIMBAUD.
Edición bilingüe de Javier de Prado.
- 245 *La ronda. Anatol. Ensayos y aforismos*, ARTHUR SCHNITZLER.
Edición de Miguel Ángel Vega.
- 246 *Cuentos de la Alhambra*, WASHINGTON IRVING.
Edición de José Antonio Gurpegui.
- 247 *La guerra de Troya no tendrá lugar. La loca de Chaillet*, JEAN GIRAUDOUX.
Edición de Francisco Torres Monreal y Guy Teissier.
- 248 *Hadjí Murat*, LEV TOLSTÓI.
Edición de Víctor Andresco.
- 249 *El gato Murr*, E. T. A. HOFFMANN.
Edición de Ana Pérez.
- 250 *Tom Jones*, HENRY FIELDING.
Edición de Fernando Galván.
- 251 *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, EDWARD ALBEE.
Edición de Alberto Mira.

DE PRÓXIMA APARICIÓN

El vicario de Wakefield, OLIVER GOLDSMITH.
Edición de Matilde Vivancos.
Pensamientos, BLAISE PASCAL.
Edición de Mario Parajón.

BIBNO. 1254877

KMNC

6-04-11

EMINARIO MUL. DISCIPLINARIC
JOSE EMILIO GONZALEZ
FACULTAD DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
RECINTO DE RIO PIEDRAS