

## **TRAducciones CEnsuradas inglés-español: del catálogo al corpus TRACE (teatro)**

**Raquel MERINO ÁLVAREZ**  
**Universidad del País Vasco**

### **Como citar este artículo:**

MERINO ÁLVAREZ, Raquel (2003) «TRAducciones CEnsuradas inglés-español: del catálogo al corpus TRACE (teatro)», en MUÑOZ MARTÍN, Ricardo [ed.] *I AIETI. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Granada 12-14 de Febrero de 2003*. Granada: AIETI. Vol. n.º 1, pp. 641-670. ISBN 84-933360-0-9. Versión electrónica disponible en la web de la AIETI:

<[http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI\\_1\\_RMA\\_Traducciones.pdf](http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI_1_RMA_Traducciones.pdf)>.



# TRAducciones CEnsuradas inglés-español: del catálogo al corpus TRACE (teatro)

Raquel MERINO ÁLVAREZ  
Universidad del País Vasco  
fipmealr@vc.ehu.es

## Resumen

Una de las cuestiones más espinosas en Estudios Descriptivos de Traducción ha sido siempre la de la selección de corpus, o incluso textos individuales, como objeto de estudio. La selección al azar, o guiada por gustos personales o profesionales, cuando no ambos, ha constituido la norma. Es bastante común por tanto encontrar estudios de gran extensión que se centran en un único texto o conjunto, seleccionado por ser representante de un tipo, género o subgénero que, o así se suele dar por supuesto, representa tal tipo textual, género, o subgénero. Y es que seleccionar un objeto de estudio sin más no hace que se convierta automáticamente en representativo. En los estudios TRACE se ha dado prioridad al establecimiento de catálogos por género y periodo histórico. El razonamiento es el siguiente: si no se tiene una visión global de los productos traducidos que se han dado en un periodo y cultura concretos, difícilmente se podrá pasar a seleccionar hechos concretos que someter a análisis descriptivo-comparativos. La constatación empírica comienza en los datos contextuales y pretextuales, y no se agota en ellos, sino que el análisis de este tipo de datos, insertos en el catálogo, lleva progresivamente al establecimiento de textos o conjuntos textuales representativos de tendencias, regularidades, e incluso normas, que se han podido aislar y explicar en la fase preliminar del estudio. En TRACE hemos establecido un catálogo de traducciones censuradas cuyo análisis preliminar para el periodo 1939-1985 en España (Rabadán 2000) nos está llevando al establecimiento de corpus compuestos por conjuntos textuales representativos de las regularidades más sobresalientes que se han encontrado y documentado: la autocensura como mecanismo de control (y subversión), y el tratamiento temático de los productos culturales traducidos (la moral sexual es sin duda alguna la cuestión más recurrente en los procesos de revisión textual).

## Introducción

En esta aportación me propongo explorar una de las cuestiones más delicadas que se dan en Estudios Descriptivos de Traducción: la transición de *catálogo* a *corpus*. Como estudio descriptivo sobre un caso concreto se utilizará el que la autora viene realizando sobre traducciones de teatro (inglés-español) en la se-

gunda mitad del siglo XX. Se repasarán conceptos clave en EDT, como son los de *corpus*, *catálogo* o *inventario*, y se establecerá la necesidad de proceder con cautela al establecer estudios sobre textos concretos, máxime cuando se trata, como es el caso que nos ocupa, de estudios históricos acometidos desde una perspectiva de análisis retrospectiva, que contempla las traducciones como hechos ya establecidos en la cultura meta.

A fin de tratar los textos como productos culturales, se recurre a denominaciones como texto origen o meta (TO, TM), par o binomio de textos (TO-TM, TM-TM) y conjuntos o cadenas textuales. Así también veremos que nociones centrales como la de traducción están indisolublemente unidas a otras, como la de adaptación. Este concepto que engloba procesos de traslado dentro de una misma lengua, en contextos de intervención de la censura como el que nos ocupa, es crucial a la hora de dar cuenta de los cambios textuales (inducidos o voluntarios) que ocurren en la producción (y reproducción) de un texto dado. Desde la perspectiva histórica que adoptamos, los archivos de censura que hemos utilizado como fuente fundamental de información, nos han permitido encontrar «trazas» o vestigios de intervención en un sector de la cultura, la traducida, que constituye nuestro punto de partida y objetivo.

## 1. TRACE

Una vez ubicada esta aportación, pasaré a explicar brevemente a qué obedece el acrónimo que se utiliza aquí desde el título mismo: TRAducciones CEnsuradas es una empresa colectiva, una confluencia de investigaciones que han realizado y siguen llevando a cabo investigadores de la Universidad del País Vasco en Vitoria y de la Universidad de León. La complejidad del objeto de estudio, la extensión temporal que se cubre y el volumen ingente de información que los archivos de censura (AGA) almacenan nos han llevado a poner el acento en la coordinación y la interrelación de los estudios.

Los estudios TRACE en curso son, por tanto, proyectos de investigación colectivos, intermitentemente subvencionados, que tienen como común denominador los siguientes factores: se centran en combinaciones de lenguas, en un periodo histórico (1939-1985), utilizando el filtro censor como «balcón desde el que asomarse a la realidad de las traducciones» (Merino 1999), son de corte descriptivo (perspectiva histórica) y, partiendo de la compilación de catálogos de traducciones, apuntan hacia el estudio textual de corpus seleccionados mediante criterios justificados.

Estos estudios cubren principalmente, aunque no de forma exclusiva, la combinación inglés-español, la más frecuente y voluminosa en el ámbito de la producción de traducciones en la España del siglo XX. Conforme avanza la recogida de datos y la catalogación de traducciones se van integrando otras lenguas origen (francés, alemán) y otras lenguas meta (vasco), lo que nos ayudará a establecer buena parte del mapa de la *cultura traducida* (Santoyo 1983) en nuestro país en el periodo que tratamos

Siendo como son desde su planteamiento estudios de corte histórico y, por tanto, diacrónico, los estudios TRACE se circunscribían en su planteamiento inicial al periodo temporal 1939-1975, coincidente con un periodo histórico ya delimitado, pero que, tras sucesivas revisiones, se ha visto ampliado hasta 1985 y en algunos casos incluye paréntesis temporales anteriores y posteriores por motivos puramente metodológicos. Así para cuestiones de teatro y cine, el cese de actividades por parte del aparato burocrático encargado de gestionar los permisos de representación y exhibición de productos dramáticos (el último documento interno con el que contamos es del 3 de mayo de 1985) marca el límite temporal (Merino 2000:123). Desde 1938, año de promulgación de las primeras normas de censura, la legislación había ido modificándose (Gutiérrez 1997) y cambiando de nombre (censura, ordenación, calificación...) pero la estructura gubernativa y funcional que se comenzó a establecer a partir del final de la Guerra Civil, no cambia hasta la creación, en 1985, del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM) lo que, unido a la pujanza de las nuevas administraciones autonómicas, hace que el panorama del control y distribución de teatro y cine sea, a partir de la década de los ochenta, distinto (Merino 2000:147148).

Como ya hemos indicado, los estudios realizados en torno a TRACE (Rabadán 2000), ya desde la fase de compilación de inventarios y diseño de catálogos de traducciones, tienen un fuerte componente de «*censura*» en tanto que se utilizan los archivos de la época de Franco como fuente principal de información. El Archivo General de la Administración (AGA) y demás fondos oficiales consultados almacenan información sobre los productos culturales que vieron la luz, pero también sobre aquellos que sólo figuraron como propuestas o proyectos y que no llegaron a materializarse, al menos en un formato que el espectador o lector pudiera «consumir». Esas *páginas olvidadas* (Santoyo 1998) de guiones, libretos, borradores de textos pertenecientes a todos los géneros, también se le presentan al investigador como posible objeto de estudio, aunque para ellas el contexto de recepción se limite al de su paso por el filtro censor, donde quedaron archivadas. Pero es sobre todo la posibilidad de acceso a borradores sucesivos de un mismo texto, lo que hace que los archivos de censura resulten la fuente más completa y compleja que conocemos para establecer la cartografía de las traducciones inglés-español en la época acotada.

En TRACE compilamos, estudiamos y analizamos traducciones desde la perspectiva de los EDT (Toury 1997), utilizando la metodología y presupuestos básicos de esta rama de los ET. En último término apuntamos hacia la reconstrucción de la historia de las traducciones inglés-español en el periodo acotado. Utilizando herramientas de los EDT, nos proponemos también aportar resultados que hagan avanzar los ET en su conjunto, sin descartar que puedan en el futuro diseñarse posibles aplicaciones (EAT).

Por fin, cada estudio TRACE, centrado en un subperiodo, género, o intersección de los anteriores, tiene como punto de partida la compilación de catálogos de traducciones con vistas a la construcción de corpus pretextuales y textuales seleccionados de forma adecuada y suficientemente representativos. Dichos catálogos se organizan en bases de datos informáticas con una distribución en fichas sobre un modelo común independiente del factor género. Cada entrada o

ficha se refiere a una traducción y en ella se registra toda la información contextual y pretextual localizada para cada texto meta. El conjunto de todos los catálogos de traducciones censuradas reunidos hasta la fecha conforman lo que denominamos base de datos TRACE que alojamos en un servidor del campus de Álava y que lleva en funcionamiento unos dos años como intranet de acceso restringido (<http://trace.vh.ehu.es>).

Dicha base de datos y cada una de las secciones en que puede fragmentarse constituyen una matriz potencial de subcorpus y corpus textuales (Merino 2001: 288) que se seleccionan y construyen utilizando como filtro metodológico criterios de selección dictados por los resultados obtenidos tras el análisis de la información procesada en la base de datos. De modo consecuente con el planteamiento metodológico, el marco teórico en el que se enmarca y la especificidad de la información que se va recogiendo, distribuyendo y analizando, cada fase del estudio nos lleva a seleccionar el objeto de estudio de la siguiente. En un futuro no muy lejano pretendemos, partiendo del catálogo TRACE, y tras los necesarios procesos de selección pretextual y propiamente textual, crear un corpus informatizado multilingüe (inglés, francés, alemán → español...) formado por conjuntos textuales seleccionados por su probada representatividad en las diferentes subdivisiones del catálogo (por género, periodo, etc.).

## 2. EDT: inventarios, catálogos, corpus

Se ha apuntado ya que desde un primer momento hemos inscrito nuestras investigaciones en el marco de los EDT, adoptando un punto de vista retrospectivo, esto es, de observación de traducciones que ya existen en la cultura meta (la española) en un periodo histórico concreto (la España de Franco) con una combinación lingüística determinada (inglés-español). Todo ello supone tener como objeto de estudio hechos empíricos, en concreto traducciones, en tanto que hechos de la cultura meta.

Nuestros estudios, a todos los niveles y en todas las fases, tienen un sesgo descriptivo indudable, íntimamente relacionado con la naturaleza misma de los EDT como eje central de los ET. Este enfoque descriptivo también supone manejar a priori conceptos como *traducción supuesta* (frente a texto nativo o no-traducción), que nos permiten adoptar una postura objetiva y de integración de textos previa, y proceder cubriendo una serie de etapas sucesivas que pueden abordarse en *espiral* (Tourey 1995): volviendo a tratar y considerar cuestiones ya vistas, cuando se estima que es necesario revisar o plantear de un modo alternativo ciertas cuestiones puntuales. Este enfoque nos lleva a establecer pares de textos, conjuntos y cadenas textuales, justificados según criterios de selección derivados de los descubrimientos y resultados obtenidos en las primeras fases de análisis de datos y resultados. Por tanto el estudio y análisis de los inventarios y catálogos son la base sobre la que se sustenta el ulterior estudio textual.

Nuestro punto de partida metodológico y los presupuestos teóricos que manejamos excluyen la selección a priori de los textos que vayan a someterse a análisis descriptivo-comparativo. Tampoco nos planteamos como un fin en sí

mismo la mejora de las traducciones que vayan a realizarse en el futuro, o que se estén realizando en el presente. El desarrollo de la enseñanza de la traducción no figura como objetivo prioritario, aunque pensemos que al menos nuestra práctica docente podría beneficiarse de los resultados obtenidos al culminar la mayor parte de los estudios. Sin lugar a dudas la fase de estudio descriptivo-comparativo de textos podrá tener una aplicación a la realidad y exigencias de la didáctica de la traducción, mediante filtros de selección y adaptación de resultados, aunque una vez más no de manera directa ni automática.

Otra noción central en la metodología que hemos adoptado es la de *regularidad*: cuanto más recurrente un fenómeno o comportamiento, más significativo será su estudio y más representativo resultará del conjunto que se somete a análisis. La noción de regularidad se da en cualquiera de las fases del estudio: recopilación del inventario, establecimiento del catálogo, selección de conjuntos textuales representativos y comparación de pares TO-TM y TM-TM.

Así como en las primeras fases resulta muy operativo el concepto de traducción supuesta, cuando ya se ha abordado el estudio de conjuntos textuales, seleccionados mediante criterios justificados en el marco del estudio en cuestión, se integran conceptos que nos permiten definir la posición de cada texto en la cadena de producción y reproducción textual. Se podrá ya entonces asignar etiquetas referidas al tipo de traslado tales como: *traducción directa* e *indirecta* (de primera o segunda mano), *intermedia* o *mediada*, o incluso *compilada* (Toury 1995). También tendremos que situar en dicha cadena de producción textos derivados que, tras el análisis comparativo, se identificarán como resultado de procesos ajenos al trasvase interlingüístico propiamente dicho. Dichos productos, que en esencia son *adaptaciones* (Merino 2001c) de diverso cuño, suelen desempeñar un papel primordial en la proceso que da paso al producto que globalmente denominamos traducción.

### 3. Regularidades de comportamiento aisladas en TRACE

El mero hecho de que existiera un régimen totalitario, estructurado en organismos de control que ejecutaban procedimientos burocratizados, sin duda alguna influía en el modo en que se escribían y reescribían los textos orientados al lector o espectador. Por tanto la principal regularidad observada en TRACE tiene que ver con este corsé externo que mediatizaba todo producto cultural de forma explícita (censura oficial) e implícita (autocensura).

De la anterior se derivan otras regularidades que tienen fuertes implicaciones metodológicas, en especial en lo que a la organización de información en la base de datos TRACE se refiere. Se han distinguido en ella tres niveles: información contextual, textual, e intertextual. En el primer nivel la principal fuente de datos han sido los miles de expedientes de censura consultados, recopilados y analizados (unos cientos en el caso de teatro), en el segundo y tercer nivel, junto con la información procedente de fuentes burocrático-censoras, se han integrado en algunos casos datos procedentes de otras fuentes de consulta. Cada campo creado en los diferentes niveles se corresponde con datos que se han

considerado de especial relevancia para situar cada traducción en su contexto inmediato. De hecho, cuando un campo es recurrente en el tipo de información que almacena en el catálogo, ello suele ser un síntoma de la existencia regularidades de comportamiento que, una vez interrelacionadas, marcan criterios de selección metodológicos fundamentados.

Así los campos peticionario (director, empresario), título del texto meta (y texto origen), autor meta (traductor, adaptador), autor origen (nombre genuino o pseudónimo), etiqueta de género meta (y género origen), o de tipo de traslado (traducción, adaptación, versión libre, basado en), o dictamen (autorizado, prohibido, para sesiones de Cámara y Ensayo) se corresponden con datos significativos a la hora de localizar cada traducción en su contexto de producción y reproducción en la cultura meta. Cada elemento integrado en el diseño de la base de datos tiene su origen y razón de ser en cuestiones e hipótesis que progresivamente van surgiendo al recopilar traducciones conforme a los criterios iniciales de selección lingüística, temporal y de género, y en consonancia con los postulados del marco metodológico adoptado.

Conforme avanza la fase de construcción del catálogo, cuestiones como la cronológica o lingüística adquieren nuevos matices. Así, hay ciertos expedientes complejos en los que se acumula información durante más de quince años, cuya fecha inicial de apertura tiene menos trascendencia que fechas posteriores consideradas como hitos: entrada en el circuito comercial de una obra de teatro traducida, impacto de una prohibición debida a un estado de excepción o a una suspensión dictada por el ejército (Merino 2000:129-130). Del mismo modo nos encontramos con que expedientes que a priori tendríamos que ignorar por no ser estrictamente del ámbito de la combinación de lenguas elegidas como punto de partida del estudio (inglés-español): traducciones del francés, alemán u otras lenguas origen, y traducciones al catalán, gallego, vasco, como lenguas meta de la cultura producida en España en el periodo; sin embargo hemos considerado que deben integrarse en el catálogo por razón de su alta significación a otros niveles.

Cuanto más complejo un registro del catálogo (reflejo de un expediente de censura surgido en torno a una traducción) tanto a nivel contextual (varias peticiones de representación en fechas diferentes, con peticiones de evaluación externa y un abundante caudal de documentación oficial interna, junto con repercusiones a nivel de recepción) como en el nivel textual (varias versiones intermedias fruto del pulso entre las indicaciones censorias y las modificaciones autoimpuestas reflejadas en diversos libretos mecanografiados e incluso ediciones publicadas) más interesante y representativo resultará como posible objeto de estudio textual prototipo.

Catalogada y estudiada una sexta parte de los expedientes de censura de teatro, podemos ya apuntar que los criterios de selección de productos extranjeros para los que se solicitaba permiso fluctuaban entre factores de impacto económico (el teatro en general para poder existir y subsistir debía ser rentable) y factores de prestigio y calidad. Los primeros eran siempre más explícitos: se argüía que una obra había cosechado éxito en el extranjero y por tanto podía tenerlo en España. Este era un factor que pesaba más cuanto menor fuera la amenaza moral que, como contrapartida, planteara la obra. El éxito de público

que una obra hubiera tenido más allá de nuestras fronteras se solía unir también a la cuestión de los premios recibidos. Toda esta argumentación funcionaba mejor si quien la esgrimía tenía una posición de poder en el sistema teatral (véase el conjunto *¿Quién teme a Virginia Woolf?* de Edward Albee, §5.1.3).

De forma paralela, para la censura y posible autorización de representación de un producto extranjero traducido, se utilizaban filtros temáticos: algunos temas como la homosexualidad eran considerados muy peligrosos o tabú, mientras que las obras basadas en tramas policíacas, o de intriga en general, así como las comedias ligeras, se solía estimar que eran inocuos. El tema de una obra por sí mismo no era un factor determinante para considerar su autorización, también se tenía en cuenta quién era el autor: los clásicos pasaban con mucha más facilidad el filtro censor que los contemporáneos (hay multitud de comentarios explícitos al respecto) y los autores comerciales planteaban menos dudas a los censores que aquellos más comprometidos e innovadores. También el momento histórico concreto hacía que autores como Bertold Brecht pasaran con mayores o menores trabas por el filtro censor. La propia cronología y evolución del aparato censor no sirve de indicador del momento de evolución que se vivía en la selección de piezas teatrales. Así es frecuente encontrar en los expedientes producidos en los sesenta (en plena fase de reforma y «profesionalización» de la Junta de Censura) frecuentes comentarios sobre la «baja calidad» literaria de un texto (original o traducción), lo que iba en detrimento de su promoción y autorización.

En la información contextual se trasluce (como ya hemos apuntado) que el pulso se daba sobre todo entre agentes instalados en las diferentes esferas de poder (político, económico o social, en el ámbito gubernamental, teatral, etc.) de modo que, dependiendo de la situación y del propósito final de una producción, se intentaba evitar (o provocar) el posible rechazo (prohibición) de una obra. Los empresarios, directores, adaptadores (y en mucha menor medida los traductores) funcionaban como agentes culturales que negociaban con los censores, altos cargos y demás funcionarios en un constante tira y afloja en el que el texto (traducido) servía de moneda de cambio.

#### 4. Del catálogo a los corpus TRACE

Las normas aisladas tras el análisis de la información contenida en la base de datos TRACE (representación informática del catálogo en forma de fichas) nos facilitan enormemente el trabajo de selección textual. Cuanto más recurrente un fenómeno, más representativo del conjunto y mejores resultados cualitativos rendirá su análisis. Se justifica la elección de un texto, par de textos o conjunto, utilizando criterios de selección que surgen del análisis de la información contextual analizada en la fase preliminar del estudio, de modo que se pueda garantizar que las conclusiones derivadas de un estudio completo llevado al nivel textual puedan extrapolarse al resto, puesto que dicho texto, par o conjunto resulta prototípico.

Pero la transición al estudio descriptivo-comparativo de textos no está resultando automática. Hasta ahora hemos podido constatar que el salto metodo-



lógico no puede ser abrupto ni guiado por la necesidad de llegar al «texto» a toda costa. Se hace necesario establecer un corpus 1 (objeto del estudio contextual), previo al corpus 2 (objeto del estudio textual comparativo) y por definición anterior en la secuenciación de fases de análisis. El primero se establece utilizando información contextual; el segundo, que deriva de aquél, se presenta en forma de binomios textuales compuestos por textos originales y textos meta ya emparejados (TO-TM, TM-TM) siguiendo criterios objetivos de selección, perfilados en las fases anteriores del estudio; dichos pares serán los que se sometan a un estudio comparativo.

Utilizando como ejemplos datos referidos a traducciones de teatro inglés-español 1960-1985, procederemos a continuación a presentar de forma muy esquemática cómo se han establecido conjuntos textuales, cadenas de textos y pares TO-TM y TM-TM, que pueden llegar a constituir corpus textuales TRACE, aplicando el correspondiente filtro metodológico. Añadiremos dos criterios de selección (temático y de éxito de público) que, en combinación con los criterios previos ya establecidos: lingüístico (inglés-español) y cronológico (1960-1985), desembocarán en la construcción de sendos corpus con-textuales y textuales respectivamente. Los criterios de selección temático y de éxito de público serán los filtros que aplicaremos en esta fase de transición del catálogo al corpus.

Hay una serie de temas que de forma recurrente presentan dificultades de autorización en su paso por el filtro censor. Se intenta impedir que lleguen a la sociedad temas como la homosexualidad o las relaciones extramatrimoniales, en concreto el adulterio, y todo aquello que tenga que ver con la moral sexual alejada del modelo de matrimonio católico preconizado por las autoridades civiles y eclesiásticas del momento, quienes ejercen una suerte de tutela moral sobre los ciudadanos.

Cuanto más explícito y más cercano se perciba que puede resultarle al espectador español un texto que trate este tipo de temática, más trabas encontrará para su autorización. Así el adulterio, cometido por personajes extranjeros, procedentes de países de *dudosa moral* y religión no-católica, captará mejor la benevolencia del censor (en Gutiérrez Lanza 1999 se habla de «captar la benevolencia del espectador»), y posteriormente del espectador, que si dicho adulterio es más explícito, menos específicamente extranjero, y además ha sido tratado por un autor católico (véase el caso de *El amante complaciente* de Graham Greene, § 5.1.1). Es un hecho que las comedias banales que esconden e insinúan a medias relaciones dudosamente morales y comportamientos rara vez encomiables, pasan a ojos de los censores más desapercibidas. Esta doble moral (Gutiérrez y Serrano 2001) llevada a sus extremos conduce a prohibir lo explícito y potenciar lo implícito y maquillado; de ahí el éxito de espectáculos que juegan con dobles sentidos y con la insinuación y la picardía como eje central: la revista, el vodevil, el café-teatro, y ya en los setenta las obras de destape que copan buena parte de los espectáculos de corte teatral.

Con todo, hay un argumento que se solía utilizar para contrarrestar el peligro de contaminación moral de una obra. Si ha tenido éxito en el extranjero, en su cultura de origen y en otras cultura meta (el principal circuito de distribución de novedades teatrales se iniciaba en Broadway pasando por Londres y

París), será previsible que coseche éxito de público en España. Y es precisamente éste el argumento que se utiliza ante las autoridades encargadas de autorizar su llegada a la escena española. Tal fue el caso de la polémica obra de Edward Albee *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (expediente nº 215-65) en el que ni las infidelidades que aparecen en escena ni el abundante lenguaje soez fueron obstáculo para una autorización polémica dictada en buena parte por el éxito que la precedía. Se trata de un caso nítido de doble moral, debidamente documentado en el que hasta un miembro de la Junta de Censura que dio paso a la obra, después de votar a favor de su autorización, firma, ya como crítico, un artículo de prensa posicionándose totalmente en contra de la exhibición de la obra (Merino 2000:140).

## 5. Corpus primarios y secundarios

Al aplicar criterios de selección como los que se han apuntado (género, combinación de lenguas, periodo, temas y éxito) dictados por el análisis de la información contenida en más de doscientas fichas del catálogo TRACE, correspondientes a otras tantas traducciones de teatro presentadas a censura a partir de los años sesenta, hemos podido aislar una serie de conjuntos textuales. Cada conjunto textual se identifica por el título de una obra y nombre de su autor, y se compone de al menos un TO y un TM, aunque no es infrecuente que haya también más de un TM. Una vez realizadas calas en los textos, y efectuado un estudio comparativo previo, se procede a establecer la relación entre los textos que componen cada conjunto y se ordenan según una secuencia cronológica de producción que resulta más sencilla cuanto más datos tenemos de cada texto. En el caso de borradores encontrados en los expedientes de censura resulta a veces un poco más difícil establecer la secuencia, aunque generalmente la propia comparación de textos suele llevar a dilucidar cuestiones de dependencia textual. Una vez ordenados los textos podemos establecer la cadena textual y proceder a la comparación final de cada par (TO-TM, o TM-TM) de textos ya identificado.

Cuanto más complejo y numeroso un conjunto de textos, mayor suele ser su potencial como representante de fenómenos que se dan también en otros conjuntos más simples, y más probabilidad hay de poder describir comportamientos prototípicos. La complejidad textual suele ir de la mano de la riqueza documental de los expedientes de censura. En ocasiones (como veremos con la obra *Los chicos de la banda*, § 5.1.5) los trámites fueron en su día tan complicados que la localización física del expediente no se ha podido efectuar aún, pero sin embargo contamos con datos extratextuales (críticas teatrales, declaraciones de los agentes involucrados en la producción) que ayudan a intuir un proceso complejo de autorización.

Es precisamente la información contextual la que nos ayuda a establecer corpus textuales 1 o primarios, un paso de vital importancia metodológica por cuanto sin estos corpus primarios estaríamos aislando pares de textos representativos susceptibles de análisis, sin tener en cuenta conjuntos que por razones imponderables están incompletos a nivel textual (ausencia de original o de tra-

ducciones completas o de un eslabón de la cadena) pero que a nivel contextual ayudan enormemente a ubicar definitivamente los textos que ocuparán el estudio textual comparativo: los corpus 2 o secundarios.

Cuando hablamos aquí de corpus no nos referimos al concepto de corpus textual informatizado (Álvarez 2001; Kenny 2001) sino que, por ahora, nos referimos a conjuntos de textos ordenados según unos criterios de selección. En el futuro, como ya se ha apuntado, pensamos construir corpus informatizados de fragmentos de dichos textos para poder llegar a resultados más amplios. En este momento la informatización de los conjuntos textuales ya establecidos no parece que pudiera aportar grandes beneficios.

### 5.1 Corpus 1 o primarios 1963-83

Con los datos del catálogo TRACE que hemos analizado hasta la fecha para los años sesenta y siguientes, hemos podido aislar varios corpus primarios textuales representativos que pasaremos a desgranar en esta sección. Pero antes vendría apuntar que la noción de corpus 1 o primario (y su correspondiente de corpus secundario) ha resultado indispensable como recurso metodológico en estudios descriptivos acometidos desde muy diferentes perspectivas.

En otras ocasiones ya se ha utilizado este concepto para dar una visión transversal de todo el periodo franquista, mediante la utilización de corpus primarios de teatro o de narrativa infantil (Merino 2002), tomando el conjunto de traducciones de *Los cuentos de la Alhambra*, el clásico universal de Washington Irving (Merino 2003) que plantea retos metodológicos importantes (Merino 1997). También se ha utilizado recientemente esta doble división (corpus primario y secundario) en un exhaustivo estudio descriptivo TRACE sobre el teatro norteamericano traducido al español en el periodo 1939-1963 (Pérez 2002).

Como ya hemos indicado en otras ocasiones (Merino 2001b) desde comienzos de los años sesenta comienza a cuajar un proceso de apertura en el teatro español, cuyos antecedentes encontramos en la década de los cincuenta (véase los corpus de *Historia del zoo* o *Los chicos de la banda* en este quinto apartado). A nivel político-administrativo el cambio que supone el relevo en los puestos de poder relacionados con la estructura censoria (Dirección General de Cinematografía y Teatro, dependiente del Ministerio de Información y Turismo) tiene lugar a principios de los sesenta. El año 1963 en concreto marca un hito importante: se estructura la Junta de Censura y se publican por vez primera unas normas para la censura de teatro y cine a las que podrán recurrir tanto los censores como los censurados. Otra fecha muy significativa es 1975, y no sólo por razones obvias (muerte de Franco), sino porque se trata de un punto, en la cronología de la censura, equidistante entre el comienzo de la apertura y el cese, de hecho, de los procedimientos de control burocrático (1985) herederos de la estructura del régimen franquista (Merino 2000). Aquí utilizaremos estos tres *mojones* cronológicos como guía para situar los corpus textuales elegidos que pasamos a enumerar y explicar brevemente.

5.1.1 *El amante complaciente* de Graham Greene, primera traducción de González Vergel (expediente 299-62), adaptaciones posteriores a cargo de José María Pemán (expediente 238-65).

La primera petición de permiso de representación, que se cursa en 1962, es prohibida, y los sucesivos recursos y nuevas peticiones basadas en textos reformados son desestimados hasta que en 1968 se autoriza la representación. La publicación del texto en la colección *Teatro* de Escelicer tiene fecha de 1969. Los datos internos extraídos de la documentación que consta en los expedientes referidos a esta obra permiten reconstruir el proceso de prohibición de la obra de Greene. Las mayores objeciones de los censores se centran en el tema central: la infidelidad de la esposa y el planteamiento explícito sobre cómo conjugar una relación a tres, tratado lisa y llanamente por la mujer, el amante y el marido al final de la obra. El caso es tratado de forma exhaustiva por la censura: primero pasa a los tres lectores de rigor, posteriormente se lleva al pleno de la Junta de Censura en la que se vota por aplastante mayoría a favor de la prohibición. A raíz de esta decisión, y en vista de que se le encarga a José María Pemán la revisión del texto, con lo que se pretende asegurar la autorización, el director general (García Escudero) envía una carta al ministro (Fraga) en la que se le explica la decisión del pleno y se le previene frente a posibles presiones directas para forzar la autorización de la obra.

Estamos en plena apertura, se trata de un autor británico católico, un adaptador afín al régimen, contamos con el antecedente de la representación en Gran Bretaña, pero no con un éxito tan fulgurante como para contrarrestar la peligrosidad de un tema que reside más en la honestidad y claridad con la que se trata que en los hechos que se presentan en escena; de ahí lo dilatado del proceso de prohibición y revisiones del texto que llevan finalmente a su representación y publicación. A este respecto, la opinión que García Escudero expresa en su Diario es muy clara: «José Luis Alonso me envía *El vestido malva de Valentina*, de la Sagan, que ha traducido él; junto a *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, me tranquiliza, es una comedia rosa. Lo más curioso es que nuestra sociedad entera –no solamente el ala pía: ejemplo al canto– tenga todavía esa mentalidad puritana, que se escandaliza de lo que se dice y no de lo que se hace; por supuesto, Virginia Woolf es moral, y Valentina, no» (1978: 199).

El texto final, fechado el 16 de julio de 1968, es el producto de las sucesivas revisiones efectuadas por Pemán, y se trata del que, por fin, se llevará a escena, en «versión de nuestro Ilustre autor» (expediente 238-65, palabras de la secretaria que firma la carta que acompaña al texto corregido enviado al funcionario correspondiente). La crítica del momento habla de una «muda terminación de la comedia» (Álvaro 1968:252) ante la que el público reaccionó primero con perplejidad y luego con profusión de aplausos. A raíz del estreno, el 27 de septiembre de 1968, Francisco Álvaro apunta que se había representado *Cuarto de estar* de Greene, unos quince años antes (después vendría la adaptación de su novela *El poder y la gloria* y *El león dormido*). Desde entonces «existe una cierta evolución favorable en la mentalidad del espectador medio que, en el intervalo, ha aplaudido a Ionesco, a Dürrematt, a Brecht, Sartre...» (1968:247).

5.1.2 *Historia del zoo (Lo que pasó en el zoo)* de Edward Albee, primera versión de García Rey y William Layton (expediente nº 75-63), traducciones posteriores de William Layton.

En 1963 se presenta la primera petición de representación, que es desestimada. Tras un primer recurso, seguido de cambios en el texto, la obra de Albee es autorizada para Teatros de Cámara y Ensayo (una sola representación) prácticamente cada año desde 1963 hasta 1973, cuando se autoriza su representación en teatros comerciales. Los mayores reparos respecto a la obra se derivan del tema central: la homosexualidad, y se traducen en una serie de pequeños cortes y modificaciones muy localizadas en el texto de la obra. William Layton, en el recurso a la prohibición inicial, utiliza un argumento tremendamente efectivo: no rechaza que haya que someter el texto a cambios, sino que afirma que él no los ha efectuado porque prefería que sobre la traducción literal de la obra, los propios censores propusieran los cortes y modificaciones pertinentes, con lo que traslada la responsabilidad, les ofrece todo el contenido sin arreglo alguno, ni autocensur ni de ningún otro tipo, y así consigue no sólo la autorización que buscaba sino una intervención muy limitada en un texto que en principio hubiera sido inadmisibles para un aparato censor que hasta entonces había combatido sin cuartel el tema de la homosexualidad. De hecho, esta obra de Albee tiene más presencia en el teatro español (representaciones de Cámara y Ensayo anuales desde 1963 a 1973, y en teatros comerciales desde 1973, publicación del texto de Layton en 1991) que en el propio contexto de origen (en muchas biografías sobre Albee se omite esta obra en la enumeración de sus obras teatrales).

En un primer momento no puede ser el éxito de la pieza, muy limitado en EEUU y Europa (se estrenó en Berlín cuando Albee era aún casi un desconocido en Broadway) el factor que influye en su autorización, ni tampoco la fama del autor, aunque más tarde llegaría a recibir tres premios Pulitzer, de hecho cualquier factor que se pudiera barajar en aquel momento recomendaba su prohibición, que no habría tenido excesiva contestación. La habilidad del peticionario al exponer abiertamente su disponibilidad a aceptar cambios, junto con una actuación en la sombra del lobby homosexual que, sin duda alguna existía en el teatro español, ayudaron a que la obra llegara a los escenarios. Los primeros antecedentes los encontramos en la década anterior, en 1955, año en que se crea el registro de Teatros de Cámara y Ensayo y se autoriza *Té y simpatía* de Robert A. Anderson (Pérez 2002:227-234), precisamente para este tipo de teatros que se convirtieron, a partir de entonces, en la puerta (trasera) de entrada de productos que hasta entonces habrían quedado prohibidos y que de este modo comenzaban su periplo hacia los teatros comerciales y el gran público. En 1959 se representa *Ejercicio para cinco dedos* de Terence Rattigan, otra obra que trata el mismo tema, otro antecedente más en la escena española que se cita con motivo del estreno de otra obra de abierta temática homosexual: *Los chicos de la banda*, «después de cinco años de congelación» (Crowley 1975: III).

### 5.1.3 ¿Quién teme a Virginia Woolf? Original de Edward Albee, versión de Méndez Herrera.

El éxito de esta obra de Albee tuvo gran repercusión mundial, tanto que la adaptación cinematográfica no se hizo esperar. En la bibliografía sobre este autor suele ser la primera obra que se menciona, mientras que el espacio dedicado a *Historia del Zoo*, si lo hay, es muy reducido. La autorización en 1966 de *¿Quién teme a*

*Virginia Woolf?* hizo que Albee entrara por la puerta grande del teatro comercial español, con un éxito de público atizado por los problemas que esta obra tuvo en su paso por el filtro censor. Esta autorización quizá influyó en la presencia posterior de *Historia del Zoo* en los escenarios, pero hay muy escasa evidencia al respecto; la diferencia en cuanto al tema y la repercusión entre el público hacen que se traten de forma muy diferente.

El corpus contextual de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* es abundante. El expediente de la obra (nº 215-65, autorización 12 de febrero de 1966) es rico en comentarios censores, notas, telegramas, indicaciones de cortes y modificaciones, posturas encontradas de los censores. La Junta de censura vota a favor de la autorización de representación de la obra que viene precedida por el éxito en los principales escenarios internacionales, y avalada por una actitud relativamente sumisa del traductor y empresario respecto a la reacción de la censura. Negocian los cambios continuamente, piden reintegrar texto cortado justo antes de la representación: «Osuna pide que se le autoricen unas cuantas «mierdas» para adornar *¿Quién teme a Virginia Woolf?* de Albee, que le hemos aprobado; que dejemos decir unas cuantas en escena» (García 1978:194).

La evidencia contextual se completa con las reacciones airadas que, con motivo del estreno, aparecen en la prensa, en las que se califica la producción como «espectáculo inexplicable» (en *El diario regional*, de Valladolid). Esta crítica pública se encuentra con una reacción del director general en persona quien, en una fulminante carta dirigida al director del Diario, no solo justifica la autorización, sino que desvela que se ha efectuado con la aprobación del crítico que firma el iracundo artículo, en su calidad de miembro de la Junta. La doble moral que personifica el crítico-censor y que parece ser la norma del periodo, hace que la polémica continúe y sirva de acicate y propaganda para la representación en Madrid y provincias de la obra. Desgraciadamente, hasta donde sabemos, sólo se ha conservado una copia del texto (con tachaduras) de Méndez Herrera en los archivos de censura. Este texto no llegó a publicarse en España, por lo que nos queda la amplia documentación contextual, pero sólo uno de los textos meta que se mencionan en la misma. Esta restricción material hace que las posibilidades de un ulterior estudio comparativo de este corpus primario queden por ahora cerradas.

5.1.4 *Equus* de Peter Shaffer, en versión española de Vicente Balart, publicada por Aymá ediciones en 1979.

Esta obra se representa en España en 1975, un año clave en la cronología del franquismo, pero también porque es precisamente entonces, justo antes de la muerte de Franco cuando se dan tres estrenos altamente significativos: el de *Los chicos de la banda* (una fiesta de homosexuales) el 3 de septiembre; el de *Equus* (primer desnudo integral masculino y femenino en los escenarios españoles) el 15 de octubre, y el de *Jesucristo Superstar* (una visión para algunos irreverente, o cuando menos poco seria, de la figura de Cristo) el 6 de noviembre del mismo año.

Para entonces, la apertura comenzada en los sesenta y las actuaciones públicas para revitalizar y estructurar el teatro ya habían dado sus frutos. A juzgar por los resultados del Plan Nacional de Festivales de España: «la campaña desa-

rrollada durante 1975 contó con la asistencia de un millón seiscientos mil espectadores en más de setenta localidades» (Álvaro 1975:347). En el libro de Álvaro para este año encontramos otros datos: el repertorio de la compañía Miguel de Cervantes incluía *Un enemigo del pueblo* de Ibsen; La Compañía de teatro popular representaba *La herida luminosa* de José María Sagarra en versión castellana de Pemán, y en el apartado de Teatro infantil, se representaba aquel año *Sobre un caballo de abril o las trombas del rey Geniudo* de Sebastián Bautista de la Torre (Álvaro 1975:347-8). La realidad que reflejan estos datos no es casual; estamos ante los resultados de un proceso iniciado unos diez años antes.

Respecto al estreno de *Equus*, son muy ilustrativos los comentarios que los críticos del momento realizaron, algunos de ellos incluso se recopilaron para la introducción a la edición de la obra. En el volumen de Francisco Álvaro se comienza por ubicar al autor y se mencionan otras obras de Shaffer que ya han sido representadas en España: *Ejercicio para cinco dedos* (1959), *El oído privado y el ojo público* (1964), *El apagón* (1969). De *Equus* se dice que «escenifica un caso clínico, patológico, de cierto complejo psíquico sexual-equino de muy relativo interés...» y continúa Álvaro afirmando que «ha sido uno de los grandes éxitos en varios países, entre los que quizá el conseguido en la Comedia de Madrid, será de los más destacados y prolongados» (1975:107). La respuesta la adelanta uno de los críticos que juzgó el estreno: «existía gran expectación ante el estreno, esto es evidente, ¿por la obra? ¿por el autor? Por ambos, indudablemente. Pero también por cierta situación de esta pieza que obliga o así se decía a mostrar en escena el desnudo total de dos de sus intérpretes» (Álvaro 1975:107-108). El crítico de *Informaciones* opinaba que «la obligatoriedad argumentada no llega a ser en absoluto ineludible» (1975:108). Álvaro por su parte apunta que el estreno se demoró «por dificultades surgidas entre la Administración y el director y promotor de la obra», y que esto redobló la «curiosidad» del público expectante; se añade que «ya avanzadas las representaciones, con llenos diarios absolutos, grupúsculos de ultras, fanáticos de la «moralidad» a ultranza, lanzaron amenazas verbales y escritas contra la actriz intérprete del desnudo en cuestión». Este precisamente parece haber sido «el mejor aliciente, la mejor propaganda para el éxito, que continúa en Madrid y se prolongará en provincias» (1975:108). Se habla de «aperturismo integral» y se afirma que «lo del desnudo integral no es ni mucho menos imprescindible a la verificación de la obra, ni, por supuesto, necesario. Pero... ha contribuido considerablemente al éxito» (1975:110). Y es que hasta el último momento «había en el ambiente una inquietud malsana: saber si por fin se había autorizado o no el desnudo integral en una escena muy cruda» (Álvaro 1975:111).

En la edición de Aymá de 1979, el texto se introduce con una nota del autor (Shaffer 1979:7-9), en la que se refiere al estreno en el Reino Unido en 1973; al final se añade una sección «*Equus* y la prensa» en la que se incluyen extractos de las críticas aparecidas en la prensa española a raíz del estreno de 1975 (Shaffer 1979:141-148). En estos extractos podemos leer que la obra es «una especie de mixtura de teatro documento y teatro realista» (Shaffer 1979:141). El crítico Martí Farreras, en *Tele/eXpres*, con motivo del estreno en Barcelona, opina que «Shaffer ha dado títulos muy estimables... y sigue trabajando con tenacidad sobre zonas

patéticamente vidriosas, a lo que sin duda no es extraña la propia condición del autor, como ser marginado en la misma sociedad en la que vive», dicho crítico recalca este aspecto afirmado que «la carga confidencial se hace ostensible» con «acuciantes impulsos de raíz merodeando lo autobiográfico» (Shaffer 1979:143).

De esta obra de Shaffer contamos con el expediente 237/83 (Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro) en el que el grupo de teatro La Troya (de Villarrobledo, Albacete) solicita que la obra *Equus*, que quieren representar, les sea calificada para mayores de 18 años. Citan el artículo 5º del Real Decreto 262/78 como legislación aplicable, y adjuntan los tres ejemplares que dicho artículo establece. Por mayoría la Comisión de Calificación de Teatro y Espectáculos, en su sesión del día 3 de junio decide calificar la obra para mayores de 16 años (las opciones son, según el formulario al efecto: espectáculo «S», para mayores de 18, o de 16, o de 14 años, o para todos los públicos). Alguno de los lectores indica la calificación para mayores de 14, y otro de 18. El Subdirector general de Ordenación remite el correspondiente oficio en el que se informa al representante del grupo teatral de la calificación decida por la junta.

Formalmente este expediente, resuelto en 1983, presenta pocas diferencias, en tanto que tramitación burocrática, con cualquier otro expediente de censura anterior a 1978. El representante de un grupo o compañía de teatro, presenta una solicitud de representación (calificación), junto que el número de ejemplares del texto que marca la legislación vigente. Dicha solicitud es tramitada por los canales burocráticos previstos, llegando a los lectores (censores) que emiten un informe personal que más adelante se tiene en cuenta en el pleno de la comisión de censura (ordenación). Se le informa al peticionario sobre el dictamen o clasificación final. Los datos sobre autor original, traductor, adaptador, compañía y demás son muy similares en los dos tipos de expediente y la estructura documental, denominaciones de organismos aparte (Ministerio de Información y Turismo, posteriormente de Cultura, Dirección General de Cinematografía y Teatro, en 1983 de Música y Teatro), totalmente paralela. El expediente correspondiente a 1975, que aún no hemos podido localizar, será sin duda esclarecedor respecto a los cambios que hubo que introducir en el texto para conseguir llevar la obra a escena; el expediente 237/83 que hemos consultado no es menos interesante en lo que tiene de rastro significativo del funcionamiento burocrático a nivel de instituciones del Estado encargadas de gestionar teatro. El hecho de que todavía en 1983 (y hasta 1985) se sigan tramitando peticiones de clasificación de obras teatrales según un proceder burocrático heredero en todo del aparato de censura anterior, tiene importantes implicaciones, en lo tocante al tipo de investigación que desarrollamos en TRACE.

5.1.5 *Los chicos de la banda* de Mart Crowley, en versión de Artime y Azpilicueta, estrenado el 3 de septiembre de 1975.

«Después de cinco años de congelación» (Crowley 1975: III) se consigue llevar a escena esta obra de temática homosexual de la que no hemos conseguido localizar el expediente. Contamos, como en el caso de *Equus*, con la publicación en MK Ediciones (1975) y con abundante información procedente de las reacciones de los críticos en la prensa escrita del momento. Como indicaba Francisco



Álvaro «el tema no es nuevo en nuestra escena... se ha tratado ya en *Té y simpatía*, en *Ejercicio para cinco dedos*... Pero en *Los chicos de la banda* se generaliza a todos los personajes, menos uno» (1975: 86). Si 1955 puede considerarse la fecha de entrada en la escena española del tema de la homosexualidad, en los años sesenta será una temática ya establecida (recordemos el caso de *Historia del Zoo* de Albee). Así, por ejemplo, en 1961, en el expediente correspondiente a la obra de Morris West *El abogado del diablo* un censor se pregunta si subsiste «la veda a los maricones» (expediente nº 278-61) mientras intenta acomodar su postura intransigente a los nuevos aires que parecen estar entrando en las instituciones censoras. Esto no deja de ser un síntoma muy significativo de cambio.

En el momento del estreno se dice del autor, Mart Crowley, que con esta obra «se ha apuntado un éxito fabuloso –también en España–, desde su estreno, hace seis años, en Nueva York» (Álvaro 1975:86). También, respecto al tema central de la obra, hay comentarios muy explícitos en contra. En *ABC* se podía leer: «entre las plagas de nuestro tiempo figura el homosexualismo, problema pavoroso al que teatralmente suele dársele un tratamiento caricaturesco, porque hay algo en la apariencia y la conducta del homosexual masculino que induce fácilmente a la risa» (Álvaro 1975:86). El mismo crítico califica la obra como «una espléndida comedia de malas costumbres» (1975: 87). En la *Gaceta Ilustrada* se resume el contenido de la pieza con un «Se trata de un resumen *digest* de dos horas sobre la homosexualidad para públicos de la clase media curiosa, no muy culta y comprensiva. Un resumen *kitsch* de cuanto una parte de ese público desea oír, con fugaces mostraciones de lo que quiere ver» (Álvaro 1975: 89).

Los comentarios abundaron en la prensa, pero sobre todo este acontecimiento teatral quedó en la retina del espectador medio español como referente inequívoco de una obra que trataba abiertamente un tema que durante años había sido tabú. El tema se había ido introduciendo de forma solapada, con matices, de forma indirecta, desde hacía veinte años; hasta que la representación de *Los chicos de la banda*, en septiembre de 1975, marca un hito tremendamente significativo. Como rastros de esta obra nos ha quedado la abundante documentación de críticas de teatro y reacciones en la prensa diaria, que también se recogen, en parte, en la edición ese mismo año; así el texto de MK Ediciones es el único referente textual con que contamos hasta la fecha, por lo que el estudio textual comparativo habrá de postergarse hasta comprobar si se puede rescatar algún texto intermedio de los presentados a censura, o al menos el expediente correspondiente en el que se pueda verificar la negociación que llevó a la autorización de la pieza. Dicha información interna es indispensable para poder hacer una valoración comparativa ajustada del texto inglés y el texto español publicados.

## 5.2 Corpus secundarios

El estudio de los corpus 2, o secundarios, se centrará ya en el aspecto textual, puesto que habrá sido en el estudio de los corpus primarios establecidos donde se habrá tratado cualquier otro tipo de restricciones externas que pudieran haber influido en el modo de producción del texto meta. Cuanta más evidencia textual recojamos, mejor documentado estará el estudio. Los dos conjuntos que presentamos de forma esquemática cumplen este requisito, hasta donde nos ha

permitido llegar a la localización de los textos que componen cada conjunto. De los conjuntos textuales prototípicos, identificados como corpus primarios, se han seleccionado aquellos para los que se ha podido recopilar suficiente material textual. Por tanto, en el paso de corpus primarios a corpus secundarios, la disponibilidad de textos es un factor (práctico) vinculante.

### 5.2.1 Conjunto textual *El amante complaciente*

Los textos de que disponemos para el estudio descriptivo comparativo son los siguientes: texto meta publicado (TM, Greene 1969), textos intermedios presentados a censura y obtenidos de los archivos (TMce), traducción publicada en Argentina en 1959, Editorial Sur (TMar), texto origen en inglés (TO, Greene 1959). Una vez ordenado el conjunto, después de una serie de calas comparativas de pares TO-TM, y TM-TM, se ha establecido la siguiente cadena textual por orden cronológico: TO- (TMar)- TMce1 -TMce2- TMce3- TM. En contra de la tendencia general a utilizar traducciones argentinas como texto fuente para traducciones españolas, no hemos podido probar de forma fehaciente que el texto meta argentino haya sido utilizado como única fuente de alguno de los textos españoles; a pesar de que se trata de una hipótesis que solemos formular a priori, dada la abundancia de textos meta teatrales españoles que son plagios flagrantes de traducciones argentinas (Merino 1995). Por ello, hemos decidido mantenerlo también en el apéndice. Esta segunda cadena está compuesta por binomios o pares ya establecidos y ordenados para su ulterior comparación. El contraste con otros textos anteriores y posteriores ha sido necesario en un primer estadio; y el resultado de dichas comparaciones iniciales nos ha llevado a establecer los pares tal y como aparecen. Este contraste, entre componentes de diferentes pares, sigue siendo posible, y en muchos casos necesario, para constatar, con el menor margen de duda posible, hasta dónde se refuerza la certeza de la posición de cada par en la cadena de producción.

La comparación de los textos podría ser global, aunque hasta el momento he procedido desde calas; las más significativas son aquellas que se vienen prácticamente preseleccionadas por haber sido zonas de revisión por parte del adaptador, generalmente siguiendo indicaciones puntuales o generales de los censores. Estas son las zonas de mayor interés desde el punto de vista del estudio TRACE. Con todo, una vez ordenados los pares y establecida la secuencia, existen múltiples estudios potenciales que llevar a cabo, y algunos incluso podrían utilizarse con una finalidad didáctica.

En el caso del primer estudio global realizado sobre las traducciones de teatro inglés en la segunda mitad del siglo XX (Merino 1994) las zonas textuales sometidas a estudio comparativo fueron aquellas que presentaban mayores discrepancias respecto al original. En los estudios TRACE nos centramos en los fragmentos textuales que sabemos, por la información contextual específica, que fueron modificados directamente por el traductor (autocensura), o cuyos cambios fueron explícitamente impuestos por las autoridades (censura oficial o externa); lo cual no excluye, según sea pertinente, el análisis de otros aspectos menos vinculados a lo que se censuraba de forma explícita. Es, precisamente, la información contextual analizada la que dirige las primeras calas en los textos

sobre «lo que se censuraba», y son estas calas las que nos llevan a establecer secuencias de textos. Para llegar a cuadros comparativos como el que ofrecemos, en versión muy reducida, en el apéndice, ha habido un proceso previo de emparejamiento y ubicación de la versión publicada, lo que, en otros contextos, habríamos considerado como único texto meta o traducción.

### 5.2.2 Conjunto textual *Historia del Zoo* o *Lo que pasó en el Zoo*

Los textos de que disponemos son: la traducción de William Layton publicada en 1991 (TM), las versiones presentadas a censura (TMce) y fragmentos del texto origen en inglés (TO). Para el corpus 2 que esbozamos aquí, y tras las calas textuales necesarias para establecer la secuencia, desde el análisis de la información contextual, podemos hablar de una cadena textual como sigue: TO - TMce1 - TMce2- TM publicado. Los textos han sido emparejados para su comparación del siguiente modo: TMce1>TMce2, TMce2> TM publicado. La comparación TO>TM ha sido sólo parcial hasta la fecha, por no haber podido contar con un texto origen fiable en cuanto a contenido. Con todo no se puede cerrar el estudio textual de esta obra sin la comparación del TO con los diferentes TM, o al menos con el TM que inicia la cadena de textos presentados a censura (TMce1).

Con este conjunto y cadena textual, tal y como la hemos definido hasta la fecha, se demuestra que el TO es un elemento más de la cadena, generalmente se trata del texto de partida en sentido literal, aunque no siempre es así. Tras análisis comparativos previos no es infrecuente encontrar que los TM objeto de estudio derivan en muchas ocasiones de otras traducciones ya existentes (el caso paradigmático de las ediciones de lectura argentinas; Merino 1995), que no se mencionan, pero que se toman, en ocasiones de forma literal, como fuente del material que se presenta como traducido. Tampoco es infrecuente, como sabemos, encontrar que una traducción, supuestamente derivada de una lengua origen (LO) en realidad ha sido traducida a partir de otra traducción intermedia ya existente. Tal es el caso de las traducciones al francés (Lafarga 1997; Lafarga y Dengler 1995) que solemos denominar *intermedias* por haber servido de fuente para traducciones al español de, por ejemplo, literatura inglesa. Un caso paradigmático es el de las traducciones españolas de autores ingleses del siglo XVIII (Pajares 1989).

En la edición en español de la obra de Albee, William Layton ha señalado el párrafo cortado por un censor, y ha restituido una serie de expresiones que habían sido tachadas sistemáticamente. También da una doble versión de un fragmento de la obra, modificado para su representación, por la compañía de teatro encargada de la misma. Igualmente indica algunas adicciones efectuadas por los actores (Crowley 1991:18). El párrafo omitido es el siguiente:

fui un ho-mo-se-xu-al. Quiero decir, un gay... (*muy rápido*)... gay, gay, gay. Viví en Sodoma, ¡vaya sodomita!, revoloteando como una mariposa. Y durante estos once días, me encontré dos veces por día con el hijo del guarda del parque... Un muchacho griego cuyo cumpleaños coincidía con el mío, pero él un año mayor. Creo que estuve muy enamorado... Aunque tal vez era puro sexo.

(Albee 1991:19)

Las siguientes expresiones se tacharon en su día, y aunque las referencias a número de página entre paréntesis se refieren al texto publicado (Albee 1991), las hemos comprobado también en los manuscritos de censura mencionados: «vete a meter mano a tu padre, chaval» (11), «un marica de color que... depila sus cejas» (15), baraja pornográfica (16), «Nunca he sido capaz de tener relaciones sexuales ... de hacer el amor» (19), «cartas pornográficas» (20), «su vida sexual» (21), «una sucia parodia de deseo... su sudorosa lujuria» (22), «la maldad empalmada... negro afeminado» (32), «MARICA DE COLOR QUE LLEVA KIMONO Y DEPILA SUS CEJAS» (35), «cosquillas» (38), «Que estoy loco, cabrón» (41), «todos al otro lado del parque cazando locas que trepan a los árboles» (43), «UN ADULTO» (45), «hijo de puta» (46), «ni siquiera pudo conseguir un varón de su mujer» (46), «un grito conmovedor» (49).

## 6. Conclusiones

En este artículo hemos tratado el paso del catálogo al corpus en EDT, utilizando un estudio descriptivo concreto: el de las traducciones de teatro en la España de Franco (1963-85). El análisis de la información ubicada en el catálogo y base de datos TRACE nos ha indicado criterios de selección específicos del estudio, y posteriores al análisis preliminar de los datos. Utilizando estos criterios como filtro, hemos aislado cinco corpus primarios y dos corpus secundarios que hemos esbozado y explicado hasta donde es posible en el espacio del que disponemos aquí.

Aparte de la utilización de conceptos que son ya de uso común en EDT, quiero hacer hincapié en la justificación de la selección de textos objeto de estudio. Los fragmentos del apéndice textual, nos brindan la posibilidad de comparar, no sólo traducción y original, sino revisiones intermedias que son indispensables para reconstruir el proceso que llevó a la autorización del libreto que se llevo a escena, y a la publicación del texto meta español. Una vez localizadas y ubicadas en la cadena textual a la que pertenecen, cada texto se comparará con otro texto(o textos) siempre dispuestos como pares comparables. Los datos que brinda la comparación son relevantes para identificar, ahora sí, a posteriori, la función y posición de cada uno de los textos meta: como texto fuente o de partida (el TO o el TM argentino), como texto de llegada (tanto traducciones como adaptaciones en el sentido de traslados inter o intra-lingüísticos propiamente dichos). La visión que tenemos de un texto como el que ocupa el apéndice es mucho más rica y compleja de lo que habríamos llegado a conocer si sólo hubiéramos estudiado el TO y el TM español publicados, esto es, aquellos que generalmente se nos presentan como objetos de estudio (Merino, 1994), como rastros más visibles en la cultura de una sucesión de textos intermedios.

Al adoptar la censura franquista (con todo lo que las páginas allí archivadas nos ofrecen) como perspectiva desde la que abordar el estudio histórico de las traducciones en nuestro país, hemos enriquecido enormemente tanto el caudal de información textual, como contextual con el que podemos contar. Por fin, al abordar el estudio de ese ingente caudal de información por género y periodo, realizando calas aleatorias únicamente según estos dos criterios previos, hemos

evitado imponer otros criterios de selección más personales o arbitrarios; de ahí que los resultados sean lo más representativos que es posible, a partir de conjuntos textuales prototípicos.

## Referencias

- ALBEE, E. 1991. *Historia del Zoo*. Versión de William LAYTON. Madrid: García Verdugo.
- ALVAREZ LUGRÍS, Alberto. 2001. *Estilística comparada da traducción: proposta metodolóxica e aplicación práctica ó estudio do corpus TECTRA de traduccións do inglés ó galego*. Monografías da Universidade de Vigo. 34. Vigo: Universidad de Vigo.
- ÁLVARO, F. 1968. *El Espectador y la crítica. El teatro en España en 1968*. Valladolid: Edición del autor.
- . 1975. *El Espectador y la crítica. El teatro en España en 1975*. Valladolid: Edición del autor.
- CROWLEY, M. 1968. *The boys in the band*. London: Samuel French.
- . 1975. *Los chicos de la banda*. Versión española Ignacio ARTIME y Jaime AZPILICUETA. Madrid: MK Ediciones.
- GARCÍA ESCUDERO, J. M. 1978. *La primera apertura. Diario de un director general. La larga batalla de la censura en cine y teatro*. Barcelona: Planeta.
- GREENE, G. 1969. *El amante complaciente*. Versión de José María PEMÁN. Colección Teatro, nº 608. Madrid: Escelicer.
- GUTIÉRREZ LANZA, C. 1997. Leyes y criterios de censura en la España franquista: traducción y recepción de textos literarios. En M. A. Vega, ed. *La palabra vertida. Investigaciones en torno a la Traducción*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 283-290.
- . 1999. *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: doblaje y subtítulo inglés-español 1951-1975*. Tesis doctoral. Universidad de León.
- . 2000. Proteccionismo y censura durante la etapa franquista: Cine nacional, cine traducido y control estatal. En RABADÁN, ed., pp. 23-60.
- GUTIÉRREZ LANZA, Camino y Luis SERRANO. 2001. Cine, traducción y censura años cincuenta y sesenta: la recepción del adulterio en la España de la doble moralidad. En PAJARES, MERINO y SANTAMARÍA, eds., pp. 219-228.
- KENNY, D. 2001. *Lexis and creativity in translation: a corpus-based study*. Manchester: St. Jerome.
- LAFARGA, F. 1997. *La traducción en la España del siglo XVIII*. 37-56. En J. M. SANTAMARÍA, et al., eds. 1997. *Trasvases Culturales. Literatura, cine y traducción*, 2. Vitoria: UPV/EHU.
- LAFARGA, F. y R. DENGLER, eds. 1995. *Teatro y Traducción*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- MERINO, R. 1994. *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-90*. León: Univ. de León y Universidad del País Vasco.
- . 1995. La traducción del teatro inglés en España: cuarenta años de plagios. En P. FERNÁNDEZ NISTAL y J. M. BRAVO GOZALO, eds. *Perspectivas de la traducción inglés/español*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 75-89.
- . 1997. Complejidad y diversidad en los Estudios Descriptivos de Traducción: *La Alhambra* de Washington Irving en España. En P. FERNÁNDEZ NISTAL y J. M. BRAVO GOZALO, eds. *Aproximaciones a los Estudios de Traducción*. Valladolid: SAE Univ. de Valladolid, pp. 51-70.
- . 1999. Censura política y censura económica en el teatro traducido inglés > español. En A. ALVAREZ LUGRÍS y A. FERNÁNDEZ OCAMPO, eds. *Anovar/Anosar. Estudios de Traducción e Interpretación*. Vigo: Universidad de Vigo, pp. 115-119.

- . 2000. El teatro inglés traducido desde 1960: censura, ordenación, calificación. En RABADÁN, ed., pp. 121-151. Anexos documentales Teatro, pp. 191-203. Anexos documentales narrativa 279-288.
  - . 2001a. Presentación de la base de datos TRACE Traducciones Censuradas inglés-español. En PAJARES, MERINO y SANTAMARÍA, eds., pp. 287-295.
  - . 2001b. Textos dramáticos traducidos y censurados en la España de Franco años sesenta: el teatro y el cine espectáculos controlados. En J. D. SANDERSON, ed. *¡Doble o nada!* Alicante: Universidad de Alicante, pp. 85-97.
  - . 2001c. Traducción, adaptación y censura de productos dramáticos. En F. CHAUME y Rosa AGOST, eds. *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón: Universidad Jaume I, pp. 231-238.
  - . 2002. Traducciones censuradas de teatro y literatura infantil y juvenil en la España de Franco. En L. LORENZO, A. PEREIRA y V. RUZICKA, eds. *Contribuciones al estudio de la traducción de literatura infantil y juvenil*. Madrid: Dossat, pp. 69-90.
  - . 2003. Tracing back in awe a hundred years' history of Spanish Translations: Irving's *The Alhambra*. En Gunilla ANDERMAN & M. ROGERS, eds. *Translation today. Trends, and perspectives*. Clevedon: Multilingual Matters, pp. 92-111.
- PAJARES, E. 1989. *Richardson en España*. Tesis doctoral en microfichas. Universidad de León.
- PAJARES, E., R. MERINO y J. M. SANTAMARÍA, eds. 2001. *Trasvases Culturales. Literatura, cine y traducción*, 3. Bilbao: UPV/EHU.
- PÉREZ L. HEREDIA, M. 2000. Traducción y censura en la escena española de postguerra: creación de una nueva identidad cultural. En RABADÁN, ed., pp. 153-189.
- . 2002. *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco 1939-1963*. Tesis doctoral inédita. UPV/EHU.
- PUJANTE, A. L. y K. GREGOR, eds. 1996. *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*. Murcia: Universidad de Murcia.
- RABADÁN, Rosa, ed. 2000. *Traducción y censura. Traducciones censuradas inglés-español. Estudio Preliminar*. León: Universidad de León.
- . 2001. Las cadenas intertextuales inglés-español: traducciones y otras transferencias inter semióticas. En PAJARES, MERINO y SANTAMARÍA eds., pp. 29-42.
- SANTAMARÍA, J. M. *et al.*, eds. 1997. *Trasvases Culturales. Literatura, cine y traducción*, 2. Vitoria: UPV/EHU.
- SANTOYO, J. C. 1983. *La Cultura Traducida. Lección inaugural del curso académico 1983-84*. León: Universidad de León.
- . 1998. *Las páginas olvidadas*. Discurso de ingreso en la Reial Acadèmia de doctors. León: Reial Acadèmia de doctors.
- TOURY, G. 1995. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- . 1997. What Lies Beyond Descriptive Translation Studies, or where do we go from where we assumedly are? En M. A. VEGA & R. MARTÍN-GAITERO, eds. *La Palabra Vertida. VI Encuentros Complutenses entorno a la traducción*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 69-80 (versión en español en página del autor [www.tau.ac.il/~tourney/](http://www.tau.ac.il/~tourney/))

## Apéndice A

### *El amante complaciente* FINAL DE LA OBRA

TO-TM argentino,  
TO-TMce1,  
TM argentino-TMce1,  
TMce1-TMce2,  
TMce2-TMce3,  
TMce3-TM español publicado

#### Comentarios

- Se ha transcrito el formato de los textos (mayúsculas, cursiva, tachado legible, etc.) tal y como aparecen en el manuscrito o edición correspondiente. Así mismo se han transcrito ciertas grafías y errores tipográficos.
- Se han resaltado en negrita algunas adiciones observadas entre los manuscritos de censura (TMce) y se han añadido asteriscos (\*\*\*) para indicar supresiones de texto.
- El resto de la comparación no se ha sistematizado por falta de espacio, pero con la transcripción de los textos que componen este conjunto-cadena, se ha querido brindar al lector la oportunidad de constatar los cambios, en cadena, que han llevado hasta la traducción publicada.

TO	TM argentino
MARY: What have you decided?	MARY.-¿Qué han decidido?
CLIVE: He seems to have done the deciding for me.	CLIVE.- Parece que él ha decidido por mí.
MARY: A divorce?	MARY.-¿El divorcio?
CLIVE: No.	CLIVE.- No
MARY: I suppose that means you are going to leave me.	MARY.- Supongo que eso quiere decir que me dejas.
CLIVE: No. I stay. Under his conditions.	CLIVE.- No. Me quedo, obedeciendo a sus condiciones.
MARY: Thank God.	MARY.- A Dios gracias.
CLIVE: Are you so pleased?	CLIVE.-¿Estás tan contenta?
MARY: Yes.	MARY.- Sí.
CLIVE: You certainly must love him.	CLIVE.- Has de quererlo mucho, evidentemente.
MARY: I love you too. Clive, can you blame me if I don't want to lose the past of the future? The past is sixteen years of myself and him, the future is even longer of you.	MARY.- A ti también te quiero. ¿Clive, me puedes censurar porque no quiero perder el pasado o el futuro? El pasado son 16 años de él y míos, el futuro, más largo aún, eres tú.
CLIVE: Longer than sixteen years? I doubt that.	CLIVE.- ¿Más largo que 16 años? Lo dudo
MARY: [ <i>With complete conviction</i> ]: It's until death, Clive.	MARY.- ( <i>Con completa convicción.</i> ) Es hasta la muerte, Clive.
[ <i>CLIVE shakes his head.</i> ]	Clive sacude la cabeza.
MARY: Don't you believe me?	¿Es que no me crees?
CLIVE: You haven't been to my school. You don't know the lessons I learnt a long time ago.	CLIVE.- No has estado en mi escuela. No sabes las lecciones que he aprendido hace tiempo.
MARY: What do you know that I don't know?	MARY.-¿Qué sabes tú que yo no sepa?
CLIVE: The future. I'm not being sour, Mary.	CLIVE.- El porvenir. No estoy hablando con

This is the sad truth, even though I've never loved anyone as much as you. I know that one day I shall get tired of going away at night and leaving you two together. I shall get tired of arranging our holidays to suit his convenience. I shall get tired of all the times when we have to cancel things at the last moment. And I shall get tired of waiting outside the shops in Paris or Brussels while you buy the children's shoes.

[VICTOR comes back into the dining-room and, hearing their voices, hesitates.]

MARY: And then you'll leave me?

CLIVE: No. Then, when you see how tired I am, you will leave me. That's what I dread.

MARY: [*with fear*]: I don't believe it's true. I won't believe it's true. [*With confidence and returning gaiety*] It needn't be true.

[VICTOR comes into the drawing room and joins them. He stands beside his wife. They are a pair. CLIVE is the odd man out.]

VICTOR: If you'd like to stay for dinner, Clive – there are some cold left-overs.

No thank you. I must get back.

[*it isn't easy for him to say it*]: Come on

Thursday. No party. Just the three of us.

MARY: Yes, please come. [*In gratitude to her husband she puts her arm around him.*]

VICTOR: We'll open a bottle of good wine.

MARY: I'll buy it myself at the Army and Navy. What shall I get, Victor?

VICTOR: The Cheval Blanc's 53 if he'll come. You will come?

[CLIVE looks at the married pair and sadly accepts his fate.]

CLIVE: Oh, yes, I'll come. [Pause.] I'll expect I'll come.

[*He is turning to go as*

THE CURTAIN FALLS]

Postscript on Censorship

All praise must be given to the Lord Chamberlain who has at last admitted that homosexuality is a theme which may be presented on the English stage. Now we have some reason to hope that in the course of one or two more decades heterosexuality may also be permitted. In the meanwhile readers of this play may have a little fun determining which solitary adjective and which passage of three lines the Lord Chamberlain and his officers have found too indecent for the theatre.

amargura, Mary. Esta es la triste verdad, a pesar de que no he querido a alguien como te quiero. Sé que un día me cansaré de irme de noche y dejarlos a ustedes dos juntos. Me cansaré de combinar nuestras vacaciones de acuerdo con lo que a él le convenga. Me cansaré de todas las veces que tendremos que suspender cosas a último momento. Y me cansaré de esperar en la puerta de las tiendas de París o de Bruselas a que compres zapatos para los chicos. Víctor vuelve al living room, y oyendo las voces, vacila.

MARY.- ¿Entonces te irás? ¿Me dejarás?

CLIVE.- No. Pero cuando tú veas cómo estoy de cansado, tu me dejarás. Eso es lo que temo.

MARY.- (*Con temor.*) No creo que sea verdad. No quiero creer que sea verdad. (*Con confianza y renovada alegría.*) No es forzosamente verdad.

Víctor entra en el living room y se reúne con ellos. Está de pie junto a su mujer. Forman una pareja. Clive es el número impar.

VÍCTOR.- Si quisiera quedarse a comer, Clive... tenemos algunos fiambres que han sobrado.

CLIVE.- No, gracias. Tengo que irme

VÍCTOR.- (*No le resulta fácil decirlo*) Venga el jueves. Estaremos solos. No habrá invitados. Los tres no más.

MARY.- Sí, por favor. [*En señal de gratitud, pone su brazo debajo del de Víctor*]

VÍCTOR.- Abriremos una botella de buen vino.

MARY.- Yo la compraré en el *Army and Navy* ¿Qué debo pedir, Víctor querido?

VÍCTOR.- *Cheval Blanc*, del año 55, si él viene. ¿Vendrá?

Sí, vendré. [*Pausa.*] Supongo que vendré.

Clive mira a la pareja de casados y tristemente acepta su destino.

CLIVE.- Si, vendré [*Pausa.*] Supongo que vendré.

Se está volviendo para irse mientras.

CAE EL TELÓN

POSDATA SOBRE LA CENSURA

Cabe elogiar la actitud de las autoridades que por fin han admitido que el tema de la homosexualidad puede presentarse en un escenario inglés. Ahora tenemos algunas razones para confiar que en el curso de una o dos décadas más también la heterosexualidad sea permitida. Entre tanto, los lectores de esta pieza podrán divertirse un poco intentando adivinar qué adjetivo aislado y qué párrafo de tres líneas ha sido considerado demasiado indecente para el teatro por el Lord Chamberlain y sus empleados



TO	TMce1
MARY: What have you decided?	MARY.-¿Qué habeis decidido?
CLIVE: He seems to have done the deciding for me.	CLIVE.- Ha sido el quien ha decidido
MARY: A divorce?	MARY.-¿El divorcio?
CLIVE: No.	CLIVE.- No
MARY: I suppose that means you are going to leave me.	MARY.- Entonces, eso quiere decir... que me dejas X
CLIVE: No. I stay. Under his conditions.	CLIVE.- No, me quedo. Acepto sus condiciones.
MARY: Thank God.	MARY.- Gracias a Dios.
CLIVE: Are you so pleased?	CLIVE.-¿Tanto le alegra?
MARY: Yes.	MARY.- Si
CLIVE: You certainly must love him.	CLIVE.- Debes quererle mucho
MARY: I love you too. Clive, can you blame me if I don't want to lose the past of the future? The past is sixteen years of myself and him, the future is even longer of you.	MARY.- A ti también te quiero. Clive ¿te parece mal que no quiera perder el pasado ni el porvenir? Mi pasado son dieciséis años de matrimonio con él. El porvenir es todavía más largo. Eres tú.
CLIVE: Longer than sixteen years? I doubt that.	CLIVE.- ¿Más de dieciséis años? Lo dudo
MARY: [ <i>With complete conviction</i> ]: It's until death, Clive.	MARY.- (COMPLETAMENTE CONVENCIDA) Es hasta la muerte, Clive.
[ <i>CLIVE shakes his head.</i> ]	(CLIVE HACE UN MOVIMIENTO NEGATIVO CON LA CABEZA)
MARY: Don't you believe me?	¿No me crees?
CLIVE: You haven't been to my school. You don't know the lessons I learnt a long time ago.	CLIVE.- Tu no fuiste a mi escuela. No sabes las lecciones que aprendí en ella.
MARY: What do you know that I don't know?	MARY.-¿Qué sabes tú que yo no sepa?
CLIVE: The future. I'm not being sour, Mary. This is the sad truth, even though I've never loved anyone as much as you. I know that one day I shall get tired of going away at night and leaving you two together. I shall get tired of arranging our holidays to suit his convenience. I shall get tired of all the times when we have to cancel things at the last moment. And I shall get tired of waiting outside the shops in Paris or Brussels while you buy the children's shoes.	CLIVE.- El porvenir. No le hablo con amargura, Mary. Esta es la triste verdad, aunque no haya querido a nadie como te quiero a ti. Sé que un día me cansaré de irme de noche dejandoos juntos. Me cansaré de preparar nuestras vacaciones de acuerdo con su conveniencia. Me cansaré de suspender nuestros planes y deseos en el último instante. Y me cansaré de esperar en la puerta de las tiendas de París o de Bruselas a que compréis zapatos para tus hijos (VÍCTOR VUELVE AL LIVING, PERO, AL OIR LAS VOCES VACILA)
[ <i>VICTOR comes back into the dining-room and, hearing their voices, hesitates.</i> ]	MARY.- Entonces algún día te irás... Me dejarás.
MARY: And then you'll leave me?	CLIVE.- No. Pero cuando me veas cansado de soportar esta situación, tu me pedirás que me marche. Esa es mi temor.
CLIVE: No. Then, when you see how tired I am, you will leave me. That's what I dread.	MARY.- (CON TEMOR) Nunca te pediré eso. No lo creo...
MARY: [ <i>with fear</i> ]: I don't believe it's true. I won't believe it's true. [ <i>With confidence and returning gaiety</i> ] It needn't be true.	(VÍCTOR SE REUNE CON ELLOS. SE ACERCA A SU MUJER. FORMAN UNA PAREJA. CLIVE ES LA CIFRA IMPAR.)
[ <i>VICTOR comes into the drawing room and joins them. He stands beside his wife. They are a pair. CLIVE is the odd man out.</i> ]	VÍCTOR.- Si quiere, puede quedarse a cenar. Tomaremos unos fiambres.
VICTOR: If you'd like to stay for dinner, Clive – there are some cold left-overs.	CLIVE.- No, gracias. Tengo que irme
No thank you. I must get back.	VÍCTOR.- (NO LE RESULTA FÁCIL DECIRLO) Venga el jueves. Estaremos solos. No habrá invitados.
[ <i>it isn't easy for him to say it</i> ]: Come on Thursday. No party. Just the three of us.	MARY.- (SUPLICANTE A CLIVE) Sí, por
MARY: Yes, please come. [ <i>In gratitude to her husband she puts her arm around him.</i> ]	
VICTOR: We'll open a bottle of good wine.	
MARY: I'll buy it myself at the Army and	

Navy. What shall I get, Victor?  
 VICTOR: The Cheval Blanc's 53 if he'll come.  
 You will come?  
 [CLIVE looks at the married pair and sadly  
 accepts his fate.]  
 CLIVE: Oh, yes, I'll come. [Pause.] I'll expect  
 I'll come.  
 [He is turning to go as  
 THE CURTAIN FALLS]  
 Postscript on Censorship  
 All praise must be given to the Lord  
 Chamberlain who has at last admitted that  
 homosexuality is a theme which may be  
 presented on the English stage. Now we have  
 some reason to hope that in the course of one or  
 two more decades heterosexuality may also be  
 permitted. In the meanwhile readers of this play  
 may have a little fun determining which solitary  
 adjective and which passage of three lines the  
 Lord Chamberlain and his officers have found  
 too indecent for the theatre.

favor...  
 (Y EN SEÑAL DE GRATITUD, COGE DEL  
 BRAZO A VÍCTOR)  
 VÍCTOR.- Descorcharemos una botella de  
 vino francés.  
 MARY.- La compraré en el Army and Navy  
 ¿Qué vino he de pedir, Víctor?  
 VÍCTOR.- Cheval blanco, cosecha del 55  
 ¿Vendrá Clive?  
 (CLIVE MIRA AL MATRIMONIO Y  
 TRISTEMENTE ACEPTA SU DESTINO).  
 CLIVE.- Si, vendré (UN SILENCIO)  
 Supongo que sí. (SE VUELVE PARA  
 MARCHARSE)  
 TELÓN

TMargentino	TMce1
MARY.-¿Qué han decidido?	MARY.-¿Qué habeis decidido?
CLIVE.- Parece que él ha decidido por mí.	CLIVE.- Ha sido el quien ha decidido
MARY.-¿El divorcio?	MARY.-¿El divorcio?
CLIVE.- No	CLIVE.- No
MARY.- Supongo que eso quiere decir que me dejas.	MARY.- Entonces, eso quiere decir... que me dejas X
CLIVE.- No. Me quedo, obedeciendo a sus condiciones.	CLIVE.- No, me quedo. Acepto sus condiciones.
MARY.- A Dios gracias.	MARY.- Gracias a Dios.
CLIVE.-¿Estás tan contenta?	CLIVE.-¿Tanto le alegra?
MARY.- Sí.	MARY.- Si
CLIVE.- Has de quererlo mucho, evidentemente.	CLIVE.- Debes quererle mucho
MARY.- A ti también te quiero.¿ Clive, me puedes censurar porque no quiero perder el pasado o el futuro? El pasado son 16 años de él y míos, el futuro, más largo aún, eres tú.	MARY.- A ti también te quiero. Clive ¿te parece mal que no quiera perder el pasado ni el porvenir? Mi pasado son dieciséis años de matrimonio con él. El porvenir es todavía más largo. Eres tú.
CLIVE.- ¿Más largo que 16 años? Lo dudo	CLIVE.- ¿Más de dieciséis años? Lo dudo
MARY.- (Con completa convicción.) Es hasta la muerte, Clive.	MARY.- (COMPLETAMENTE CONVENCIDA) Es hasta la muerte, Clive.
Clive sacude la cabeza.	(CLIVE HACE UN MOVIMIENTO NEGATIVO CON LA CABEZA)
¿Es que no me crees?	¿No me crees?
CLIVE.- No has estado en mi escuela. No sabes las lecciones que he aprendido hace tiempo.	CLIVE.- Tu no fuiste a mi escuela. No sabes las lecciones que aprendí en ella.
MARY.-¿Qué sabes tú que yo no sepa?	MARY.-¿Qué sabes tú que yo no sepa?
CLIVE.- El porvenir. No estoy hablando con amargura, Mary. Esta es la triste verdad, a pesar de que no he querido a alguien como te quiero. Sé que un día me cansaré de irme de noche y dejarlos a ustedes dos juntos. Me cansaré de combinar nuestras vacaciones de acuerdo con lo que a él le convenga. Me cansaré	CLIVE.- El porvenir. No le hablo con amargura, Mary. Esta es la triste verdad, aunque no haya querido a nadie como te quiero a ti. Sé que un día me cansaré de irme de noche dejandoos juntos. Me cansaré de preparar

de todas las veces que tendremos que suspender cosas a último momento. Y me cansaré de esperar en la puerta de las tiendas de París o de Bruselas a que compres zapatos para los chicos. Víctor vuelve al living room, y oyendo las voces, vacila.

MARY.- ¿Entonces te irás? ¿Me dejarás?

CLIVE.- No. Pero cuando tú veas cómo estoy de cansado, tu me dejarás. Eso es lo que temo.

MARY.- (*Con temor.*) No creo que sea verdad.

No quiero creer que sea verdad. (*Con confianza y renovada alegría.*) No es forzosamente verdad.

Víctor entra en el living room y se reúne con ellos.

Está de pie junto a su mujer. Forman una pareja. Clive es el número impar.

VÍCTOR.- Si quisiera quedarse a comer,

Clive... tenemos algunos fiambres que han sobrado.

CLIVE.- No, gracias. Tengo que irme

VÍCTOR.- (*No le resulta fácil decirlo*) Venga el jueves. Estaremos solos. No habrá invitados.

Los tres no más.

MARY.- Sí, por favor. (*En señal de gratitud, pone su brazo debajo del de Víctor*)

VÍCTOR.- Abriremos una botella de buen vino.

MARY.- Yo la compraré en el *Army and Navy* ¿Qué debo pedir, Víctor querido?

VÍCTOR.- *Cheval Blanc*, del año 55, si él viene. ¿Vendrá?

Sí, vendré. (*Pausa.*) Supongo que vendré.

Clive mira a la pareja de casados y tristemente acepta su destino.

CLIVE.- Si, vendré (*Pausa.*) Supongo que vendré.

Se está volviendo para irse mientras.

CAE EL TELÓN

POSDATA SOBRE LA CENSURA

Cabe elogiar la actitud de las autoridades que por fin han admitido que el tema de la homosexualidad puede presentarse en un escenario inglés. Ahora tenemos algunas razones para confiar que en el curso de una o dos décadas más también la heterosexualidad sea permitida. Entre tanto, los lectores de esta pieza podrán divertirse un poco intentando adivinar qué adjetivo aislado y qué párrafo de tres líneas ha sido considerado demasiado indecente para el teatro por el Lord Chamberlain y sus empleados

nuestras vacaciones de acuerdo con su conveniencia. Me cansaré de suspender nuestros planes y deseos en el último instante. Y me cansaré de esperar en la puerta de las tiendas de París o de Bruselas a que compres zapatos para tus hijos (VÍCTOR VUELVE AL LIVING, PERO, AL OIR LAS VOCES VACILA)

MARY.- Entonces algún día te irás... Me dejarás.

CLIVE.- No. Pero cuando me veas cansado de soportar esta situación, tu me pedirás que me marche. Esa es mi temor.

MARY.- (CON TEMOR) Nunca te pediré eso. No lo creo...

(VÍCTOR SE REUNE CON ELLOS. SE ACERCA A SU MUJER. FORMAN UNA PAREJA. CLIVE ES LA CIFRA IMPAR.)

VÍCTOR.- Si quiere, puede quedarse a cenar.

Tomaremos unos fiambres.

CLIVE.- No, gracias. Tengo que irme

VÍCTOR.- (NO LE RESULTA FÁCIL DECIRLO) Venga el jueves. Estaremos solos. No habrá invitados.

MARY.- (SUPLICANTE A CLIVE) Sí, por favor...

(Y EN SEÑAL DE GRATITUD, COGE DEL BRAZO A VÍCTOR)

VÍCTOR.- Descorcharemos una botella de vino francés.

MARY.- La compraré en el *Army and Navy* ¿Qué vino he de pedir, Víctor?

VÍCTOR.- *Cheval blanco*, cosecha del 55 ¿Vendrá Clive?

(CLIVE MIRA AL MATRIMONIO Y TRISTEMENTE ACEPTA SU DESTINO).

CLIVE.- Si, vendré (UN SILENCIO)

Supongo que sí. (SE VUELVE PARA MARCHARSE)

TELÓN

TMce1	TMce2
MARY.-¿Qué habeis decidido?	MARY.-¿qué habeis decidido?
CLIVE.- Ha sido el quien ha decidido	CLIVE.- Ha sido el quien ha decidido
MARY.-¿El divorcio?	MARY.-¿El divorcio?
CLIVE.- No	CLIVE.- No
MARY.- Entonces, eso quiere decir... que me dejas X	MARY.- Entonces, eso quiere decir... que me dejas
CLIVE.- No, me quedo. Acepto sus condiciones.	(Con semblante de gozo)
MARY.- Gracias a Dios.	CLIVE.- No... no puedo. ***
CLIVE.-¿Tanto le alegra?	MARY.-¡Clive!
MARY.- Si	CLIVE.-¿Tanto te alegra?
CLIVE.- Debes quererle mucho	MARY.- Si
MARY.- A ti también te quiero. Clive ¿te parece mal que no quiera perder el pasado ni el porvenir? Mi pasado son dieciséis años de matrimonio con él. El porvenir es todavía más largo. Eres tú.	CLIVE.- DEBES quererle mucho
CLIVE.- ¿Más de dieciséis años? Lo dudo	MARY.- A ti también te quiero. Clive ¿te parece mal que no quiera perder el pasado ni el porvenir? Mi pasado son dieciséis años de matrimonio con él. El porvenir es todavía más largo. Eres *** tu.
MARY.- (COMPLETAMENTE CONVENCIDA) Es hasta la muerte, Clive. (CLIVE HACE UN MOVIMIENTO NEGATIVO CON LA CABEZA)	CLIVE.- Mas de dieciséis años? Lo dudo (Completamente convencida)
¿No me crees?	MARY.- Es hasta la muerte, Clive. (Clive hace un movimiento negativo con la cabeza)
CLIVE.- Tu no fuiste a mi escuela. No sabes las lecciones que aprendí en ella.	MARY.-¿No me crees?
MARY.-¿Qué sabes tú que yo no sepa?	CLIVE.- Tu no fuiste a mi escuela. He vivido mucho en el mundo. No sabes las lecciones que aprendí en él
CLIVE.- El porvenir. No le hablo con amargura, Mary. Esta es la triste verdad, aunque no haya querido a nadie como te quiero a ti. Sé que un día me cansaré de irme de noche dejándoos juntos. Me cansaré de preparar nuestras vacaciones de acuerdo con su conveniencia. Me cansaré de suspender nuestros planes y deseos en el último instante. Y me cansaré de esperar en la puerta de las tiendas de París o de Bruselas a que compres zapatos para tus hijos (VÍCTOR VUELVE AL LIVING, PERO, AL OIR LAS VOCES VACILA)	MARY.-¿Qué sabes tu que yo no sepa?
MARY.- Entonces algún día te irás... Me dejarás.	CLIVE.- El porvenir. No le hablo con amargura, Mary: esta es la triste verdad, aunque no haya querido a nadie como te quiero a ti. Sé que un día me cansaré de irme de noche dejándoos juntos. Me cansaré de preparar nuestras vacaciones de acuerdo con su conveniencia. *** Me cansaré de esperar en la puerta de las tiendas de París o de Bruselas a que compres zapatos para tus hijos (Victor vuelve al living, pero, al oír las voces vacila)
CLIVE.- No. Pero cuando me veas cansado de soportar esta situación, tu me pedirás que me marche. Esa es mi temor.	MARY.- Entonces algún día te irás. Me dejarás.
MARY.- (CON TEMOR) Nunca te pediré eso. No lo creo...	CLIVE.- No. Pero cuando me veas cansado de soportar esta situación, tu me pedirás que me marche. Esa es mi seguridad.
(VÍCTOR SE REUNE CON ELLOS. SE ACERCA A SU MUJER. FORMAN UNA PAREJA. CLIVE ES LA CIFRA IMPAR.)	MARY.- (Con temor)
VÍCTOR.- Si quiere, puede quedarse a cenar. Tomaremos unos fiambres.	MARY.- Nunca te pediré eso. No lo creo... (Victor se reúne con ellos. Se acerca a su mujer, forman una pareja. Clive es la cifra impar.)
CLIVE.- No, gracias. Tengo que irme	VÍCTOR.- Si quiere, puede quedarse a cenar. ***
VÍCTOR.- (NO LE RESULTA FÁCIL DECIRLO)	CLIVE.- No, gracias. Tengo que irme
Venga el jueves. Estaremos solos. No habrá	VÍCTOR.- (NO LE RESULTA FÁCIL DECIRLO)
	Venga el jueves. ***. No habrá invitados.
	MARY.- (Suplicante a Clive)
	Si, por favor... (Y en señal de gratitud, coge del

invitados.  
 MARY.- (SUPLICANTE A CLIVE) Sí, por favor...  
 (Y EN SEÑAL DE GRATITUD, COGE DEL BRAZO A VÍCTOR)  
 VÍCTOR.- Descorcaremos una botella de vino francés.  
 MARY.- La compraré en el Army and Navy ¿Qué vino he de pedir, Víctor?  
 VÍCTOR.- Cheval blanco, cosecha del 55 ¿Vendrá Clive?  
 (CLIVE MIRA AL MATRIMONIO Y TRISTEMENTE ACEPTA SU DESTINO).  
 CLIVE.- Si, vendré (UN SILENCIO)  
 Supongo que sí. (SE VUELVE PARA MARCHARSE)  
 TELÓN

brazo a Víctor.  
 VÍCTOR.- Descorcaremos una botella de vino francés.  
 MARY.- La compraré en el Army and Navy ¿Qué vino he de pedir, Víctor?  
 VÍCTOR.- Cheval blanco, cosecha del 55 ¿Vendrá Clive? (Clive mira al matrimonio y tristemente acepta su destino).  
 CLIVE.- Si, vendré (Un silencio)  
 Supongo que sí. (Se vuelve y sale) (Víctor se derrumba en la butaca. Solloza.)  
 VÍCTOR.- No me digas nada... Dejame hacer el ridículo!... Se burlarán de mí...! El que se burle que me enseñe una solución mejor!... Yo sé que me quedo con el tiempo, con la esperanza, con el cansancio...  
 ¡Algún día, Mary, comprenderás todo lo que he salvado en estas dos horas terribles! ¡LO comprenderás!

TMce2	TMce3
MARY.-¿iqué habeis decidido?	MARY.-¿iqué habeis decidido?
CLIVE.- Ha sido el quien ha decidido	CLIVE.- Ha sido el quien ha decidido
MARY.-¿El divorcio?	MARY.-¿El divorcio?
CLIVE.- No	CLIVE.- No
MARY.- Entonces, eso quiere decir... que me dejas	MARY.- Entonces, eso quiere decir... que me dejas
(Con semblante de gozo)	CLIVE.- No... no puedo
CLIVE.- No... no puedo. ***	MARY.- ¿te parece mal que no quiera perder el pasado ni el porvenir?
MARY.-¿Clive!	CLIVE.- Tu no fuiste a mi escuela. He vivido mucho en el mundo. No sabes las lecciones que aprendí en él
CLIVE.-¿Tanto te alegra?	MARY.-¿Qué sabes tu que yo no sepa?
MARY.- Si	CLIVE.- El porvenir. No te hablo con amargura, Mary: esta es la triste verdad, aunque no haya querido a nadie como te quiero a ti. Sé que un día me cansaré deirme de noche dejándoos juntos. Me cansaré de preparar nuestras vacaciones de acuerdo con su conveniencia. Me cansaré de suspender nuestros planes y deseos en el último instante. Y me cansaré de esperar en la puerta de las tiendas de París o de Bruselas a que compres zapatos para tus hijos (Víctor vuelve al living, pero, al oír las voces vacila)
CLIVE.- DEBES quererle mucho	MARY.- Entonces algún día te irás. Me dejarás.
MARY.- A ti también te quiero. Clive ¿te parece mal que no quiera perder el pasado ni el porvenir? Mi pasado son dieciséis años de matrimonio con él. El porvenir es todavía más largo. Eres *** tu.	CLIVE.- No. Pero cuando me veas cansado de soportar esta situación, tu me pedirás que me marche. Esa es mi seguridad.
CLIVE.- Mas de dieciséis años? Lo dudo (Completamente convencida)	MARY.- (Con temor)
MARY.- Es hasta la muerte, Clive. (Clive hace un movimiento negativo con la cabeza)	MARY.- Nunca te pediré eso. No lo creo... (Víctor se reúne con ellos. Se acerca a su mujer)
MARY.-¿No me crees?	
CLIVE.- Tu no fuiste a mi escuela. He vivido mucho en el mundo. No sabes las lecciones que aprendí en él	
MARY.-¿Qué sabes tu que yo no sepa?	
CLIVE.- El porvenir. No le hablo con amargura, Mary: esta es la triste verdad, aunque no haya querido a nadie como te quiero a ti. Sé que un día me cansaré deirme de noche dejandoos juntos. Me cansaré de preparar nuestras vacaciones de acuerdo con su conveniencia. *** Me cansaré de esperar en la puerta de las	

- tiendas de París o de Bruselas a que compres zapatos para tus hijos (Víctor vuelve al living, pero, al oír las voces vacila)
- MARY.- Entonces algún día te irás. Me dejarás.
- CLIVE.- No. Pero cuando me veas cansado de soportar esta situación, tu me pedirás que me marche. Esa es mi seguridad.
- MARY.- (Con temor)
- MARY.- Nunca te pediré eso. No lo creo... (Víctor se reúne con ellos. Se acerca a su mujer, forman una pareja. Clive es la cifra impar.)
- VÍCTOR.- Si quiere, puede quedarse a cenar. \*\*\*
- CLIVE.- No, gracias. Tengo que irme
- VÍCTOR.- (NO LE RESULTA FÁCIL DECIRLO)
- Venga el jueves. \*\*\*. No habrá invitados.
- MARY.- (Suplicante a Clive)
- Si, por favor... (Y en señal de gratitud, coge del brazo a Víctor.
- VÍCTOR.- Descorcaremos una botella de vino francés.
- MARY.- La compraré en el Army and Navy ¿Qué vino he de pedir, Víctor?
- VÍCTOR.- Cheval blanco, cosecha del 55 ¿Vendrá Clive? (Clive mira al matrimonio y tristemente acepta su destino).
- CLIVE.- Si, vendré (Un silencio)
- Supongo que sí. (Se vuelve y sale) (Víctor se derrumba en la butaca. Solloza.)
- VÍCTOR.- No me digas nada... Dejame hacer el ridículo!... Se burlarán de mí...! El que se burle que me enseñe una solución mejor!... Yo sé que me quedo con el tiempo, con la esperanza, con el cansancio...
- ¡Algún día, Mary, comprenderás todo lo que he salvado en estas dos horas terribles! ¡LO comprenderás!
- forman una pareja. Clive es la cifra impar.)
- VÍCTOR.- Si quiere, puede quedarse a cenar
- CLIVE.- No, gracias. Tengo que irme
- VÍCTOR.- (NO LE RESULTA FÁCIL DECIRLO)Venga el jueves. No habrá invitados. ¿Vendrá Clive? (Clive mira al matrimonio y tristemente acepta su destino).
- CLIVE.- Si, vendré (UN SILENCIO)
- Supongo que sí. (SE VUELVE Y SALE)
- (Víctor se derrumba en la butaca; solloza.)
- VÍCTOR.- No me digas nada... Dejame hacer el ridículo!... Se burlarán de mí...! El que se burle que me enseñe una solución mejor!... Yo sé que me quedo con el tiempo, con la esperanza, con el cansancio...con la vejez, con el regreso. ¡Algún día, Mary, comprenderás todo lo que he salvado en estas dos horas terribles! ¡Lo comprenderás!

TMce3	TM publicado
MARY.-¿qué habeis decidido?	MARY.-¿Qué habéis decidido?
CLIVE.- Ha sido el quien ha decidido	CLIVE.- Ha sido él quien ha decidido
MARY.-¿El divorcio?	MARY.-¿El divorcio?
CLIVE.- No	CLIVE.- No
MARY.- Entonces, eso quiere decir... que me dejas	MARY.- Entonces, eso quiere decir... que me dejas
CLIVE.- No... no puedo	CLIVE.- No... no puedo
MARY.- ¿te parece mal que no quiera perder el pasado ni el porvenir?	MARY.- ¿Clive, te parece mal que no quiera perder el pasado ni el porvenir?
CLIVE.- Tu no fuiste a mi escuela. He vivido mucho en el mundo. No sabes las lecciones que aprendí en él	***
MARY.-¿Qué sabes tu que yo no sepa?	***
CLIVE.- El porvenir. No te hablo con amargura,	CLIVE.- El porvenir. ¡Qué porvenir! No te

Mary: esta es la triste verdad, aunque no haya querido a nadie como te quiero a ti. Sé que un día me cansaré de irme de noche dejándoos juntos. Me cansaré de preparar nuestras vacaciones de acuerdo con su conveniencia. Me cansaré de suspender nuestros planes y deseos en el último instante. Y me cansaré de esperar en la puerta de las tiendas de París o de Bruselas a que compres zapatos para tus hijos (Víctor vuelve al living, pero, al oír las voces vacila)

MARY.- Entonces algún día te irás. Me dejarás.

CLIVE.- No. Pero cuando me veas cansado de soportar esta situación, tu me pedirás que me marche. Esa es mi seguridad.

MARY.- (Con temor)

MARY.- Nunca te pediré eso. No lo creo...  
(Víctor se reúne con ellos. Se acerca a su mujer forman una pareja. Clive es la cifra impar.)

VÍCTOR.- Si quiere, puede quedarse a cenar

CLIVE.- No, gracias. Tengo que irme  
VÍCTOR.- (NO LE RESULTA FÁCIL DECIRLO) Venga el jueves. No habrá invitados. ¿Vendrá Clive? (Clive mira al matrimonio y tristemente acepta su destino).

CLIVE.- Si, vendré (UN SILENCIO)  
Supongo que sí. (SE VUELVE Y SALE)  
(Víctor se derrumba en la butaca; solloza.)

VÍCTOR.- No me digas nada... Déjame hacer el ridículo!... Se burlarán de mí...! ~~Et que se burle que me enseñe una solución mejor!~~... Yo sé que me quedo con el tiempo, con la esperanza, con el cansancio...con la vejez, con el regreso. ¡Algún día, Mary, comprenderás todo lo que he salvado en estas dos horas terribles! ¡Lo comprenderás!

hablo con amargura, Mary: esta es la triste verdad, aunque no haya querido a nadie como te quiero a ti. Sé que un día me cansaré de irme de noche dejándoos juntos. Me cansaré de preparar nuestras vacaciones de acuerdo con su conveniencia. Me cansaré de suspender nuestros planes y deseos en el último instante. Y me cansaré de esperar en la puerta de las tiendas de París o de Bruselas a que compres zapatos para tus hijos (VÍCTOR vuelve al living, pero, al oír las voces vacila)

MARY.- Entonces, algún día te irás. Me dejarás...

CLIVE.- No. Pero cuando me veas cansado de soportar esta situación, tu me pedirás que me marche. Esa es mi seguridad.

MARY.- (Con temor) - Nunca te pediré eso. \*\*\*  
(VÍCTOR se reúne con ellos. Se acerca a su mujer forman una pareja. CLIVE es la cifra impar.) \*\*\*.

VÍCTOR. (No le resulta fácil decirlo)- Venga el jueves. \*\*\*. Saldremos de casa. ¿Vendrá Clive? (Clive mira al matrimonio y, tristemente, acepta su destino).

CLIVE.- Si, vendré (Un silencio) Supongo que sí. (Se vuelve y sale. Víctor se derrumba en la butaca; solloza.)

VÍCTOR.- No me digas nada... ¡No me digas nada! ¡No me digas nada! \*\*\*