



UNIVERSIDAD CÉSAR VALLEJO

FACULTAD DE DERECHO Y HUMANIDADES
ESCUELA PROFESIONAL DE TRADUCCIÓN E
INTERPRETACIÓN

**Análisis de los errores pragmáticos en la traducción de la obra
teatral “Look Back in Anger”, traducida por Victoria Ocampo**

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN
TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

AUTOR:

De la Cruz Ventura, Misael ([0000-0002-9034-2877](tel:0000-0002-9034-2877))

ASESOR:

Mgtr. Torres Vargas, Esdras Joel ([0000-0002-8307-3752](tel:0000-0002-8307-3752))

Mgtr. Salas Morales, Alberto José ([0000-0001-8150-9287](tel:0000-0001-8150-9287))

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN:

TRADUCCIÓN Y TERMINOLOGÍA

CHICLAYO – PERÚ

2021

Dedicatoria

A mis padres y hermanos por apoyarme moralmente para seguir adelante en esta carrera.

Agradecimiento

A Dios, a mis padres, hermanos, a la Universidad César Vallejo y a su plana docente por ser los guías en mi formación profesional con el fin de que sea un profesional competitivo, emprendedor, y con visión empresarial en el campo laboral en un futuro no muy lejano, además por haberme motivado a llevar a cabo la elaboración de esta tesis que contiene un tema no muy común en el país en lo que respecta con la carrera de traducción e interpretación.

A la directora, al profesor Joel Esdras Torres Vargas, al profesor Nixó Martínez Cabrejos y al profesor Alberto José Salas Morales, por permitirme realizar y por orientarme en la presente investigación.

Índice de contenidos

Carátula	i
Dedicatoria	ii
Agradecimiento	iii
Índice de contenidos	iv
índice de tablas	v
Índice de figuras	vi
Resumen	vii
Abstract	viii
I. INTRODUCCIÓN	1
II. MARCO TEÓRICO	4
III. METODOLOGÍA	12
3.1. Tipo y diseño de investigación	12
3.2. Categorías, subcategorías y matriz de categorización.....	13
3.3. Escenario de estudio.....	14
3.4. Participantes	14
3.5. Técnicas e instrumentos de recolección de datos.....	15
3.6. Procedimientos	15
3.7. Rigor científico	16
3.8. Método de análisis de la información	17
3.9. Aspectos éticos	18
IV. RESULTADOS Y DISCUSIÓN	18
V. CONCLUSIONES	39
VI. RECOMENDACIONES	40
REFERENCIAS	41
ANEXOS	

Índice de tablas

Tabla 1	30
Tabla 2	31
Tabla 3	32
Tabla 4	33
Tabla 5	34
Tabla 6	35

Índice de figuras

Figura 1	30
Figura 2	31
Figura 3	32
Figura 4	33
Figura 5	34
Figura 6	35

Resumen

Esta investigación se llevó a cabo con el objetivo de analizar los errores pragmáticos en la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”, traducida por Victoria Ocampo, Chiclayo-2016. El diseño es de teoría fundamentada. El participante de esta investigación fue la traducción en español de la obra teatral “Look Back in Anger” (Mirando hacia atrás con ira), la cual tiene tres capítulos, de los cuales se escogieron 10 páginas al azar de cada uno para el análisis respectivo. Las técnicas utilizadas fueron el análisis de documentos y la observación. Los instrumentos que se utilizaron para recoger los datos fueron la matriz de análisis y la lista de cotejo las cuales fueron validadas por tres expertos. Los resultados revelaron la existencia de tres tipos de errores pragmáticos como son: Transgresión de la teoría de la relevancia, Transgresión de la teoría de la cortesía y Transgresión del principio de cooperación. Se determinó que el error más frecuente fue la transgresión del principio de cooperación. Con este trabajo se concluye que los errores pragmáticos alteran el mensaje del texto fuente en el texto meta o la intención del escritor no se traduce correctamente a la lengua de llegada.

Palabras claves: errores pragmáticos, enunciado, transgresión.

Abstract

This research was carried out in order to analyze the pragmatic errors in the translation of the “Look Back in Anger play” translated by Victoria Ocampo, Chiclayo-2021. The design is grounded theory. The participant in this research was the translation in Spanish of the "Look Back in Anger play ", which has three chapters, of which 10 pages were chosen at random from each one for the respective analysis. The document analysis and observation were the techniques used in this research. The instruments used to collect the data were the analysis matrix and the checklist, which were validated by three experts. The results revealed the existence of three types of pragmatic errors, such as: transgression of the relevance theory, transgression of the politeness theory and transgression of the cooperative principle. It was determined that the most frequent pragmatic error was the transgression of the cooperative principle. It is concluded in this research that pragmatic errors alter the message of the source text in the target text or the intention of the writer is not translated correctly into the target language.

Key words: pragmatic errors, statement, transgression.

I. INTRODUCCIÓN

La traducción facilita la comunicación entre personas que poseen diferente cultura y especialmente diferente idioma en consecuencia esta realidad social la demanda. House (2016) “La traducción ha sido una práctica importante entre idiomas y culturas desde los tiempos más remotos” (p.5).

De esta forma la traducción ha tenido mucha demanda en diferentes actividades y sectores, en otras palabras, es una actividad profesional que se practica en diferentes situaciones comunicativas (House, 2018). Así en el sector teatral, específicamente en las obras teatrales ha cumplido un rol muy significativo puesto que los dramaturgos quienes expresan sus sentimientos e ideas en dichas obras quieren que sus obras no solo se representen en su idioma materno sino en diferentes idiomas y culturas.

Así como se ha esbozado la importancia de la traducción, es necesario hablar que este trabajo de investigación se realizó debido a que durante la actividad mencionada se cometen ciertos errores, a los cuales se les denomina errores pragmáticos, los cuales no permiten que se transmita el significado comunicativo o la intención del escritor en el texto meta, por ende, son los que no permiten lograr una comunicación efectiva (Bachelor, 2018).

Los errores a los que se hace referencia en este trabajo se dan en la forma oral y en la forma escrita. A partir de lo anterior se afirma que existen traducciones de obras teatrales que presentan los errores ya mencionados, una de esas obras es la que fue objeto de análisis en la presente investigación.

Los errores pragmáticos tienen consecuencias más graves, que los errores gramaticales durante el proceso de comunicación. Los errores pragmáticos de cortesía cometidos por no nativos del inglés causan más molestia que los errores gramaticales (Wolf et al., 2016).

Una traducción con los errores que se han mencionado hace que no se transmita adecuadamente la intención del escritor o hablante a la lengua meta o a los lectores o audiencia de la lengua y cultura meta, generándose así la ruptura de la comunicación interlingüística e intercultural.

Una traducción sin los errores mencionados es clara, suena de manera natural en la lengua de llegada y genera una satisfacción como un libro original en los lectores.

Los errores mencionados se cometen por el desconocimiento de la competencia pragmática, disciplina que estudia la segunda dimensión del significado.

Asimismo, en la traducción la dimensión mencionada solo es posible estudiarla desde la pragmática, puesto que esta disciplina cumple un papel muy significativo durante el proceso de traducción para recuperar el significado comunicativo del escritor o emisor según varios estudios realizados en este campo (Dicerto, 2018).

Conforme a lo mencionado, la formulación del problema de investigación fue la siguiente: ¿Qué características presentan los errores pragmáticos en la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”, traducida por Victoria Ocampo, Chiclayo-2016?

La presente investigación se justifica en las áreas teórica, práctica y metodológica:

Esta investigación se justificó teóricamente en el hecho de dar a conocer que el traductor no solo debe desarrollar la competencia gramatical sino también la pragmática que estudia el lenguaje en uso, en un contexto y en una situación comunicativa. Luego se puede decir que esta investigación comprobó que la transgresión de la pragmática genera los errores pragmáticos.

Asimismo, se justificó en la práctica porque una vez que el traductor interiorice los conocimientos teóricos que conciernen con la pragmática, evite los errores pragmáticos al momento de traducir un texto teniendo en cuenta cual será la forma adecuada y más natural en la lengua y cultura del lector o destinatario y así lograr que este último crea que lo que está leyendo no es una traducción sino un texto original.

Finalmente, con los resultados de la presente investigación se aporta alternativas metodológicas que serán de gran utilidad para los futuros traductores de la Universidad César Vallejo, ya que serán como antecedentes para trabajos posteriores que tengan similitud con la presente investigación.

La investigación tuvo como objetivo general analizar los errores pragmáticos en la traducción de la obra teatral "Look Back in Anger", traducida por Victoria Ocampo, Chiclayo-2016. Siguiendo este propósito, los objetivos específicos fueron: (1) analizar la traducción de la obra teatral "Look Back in Anger", traducida por Victoria Ocampo, Chiclayo-2016, (2) identificar los errores pragmáticos en la traducción de la obra teatral "Look Back in Anger", traducida por Victoria Ocampo, Chiclayo-2016, (3) determinar el error pragmático más frecuente en la traducción de la obra teatral "Look Back in Anger", traducida por Victoria Ocampo, Chiclayo-2016.

II. MARCO TEÓRICO

Los errores pragmáticos surgen a raíz del desconocimiento de la competencia pragmática, y en consecuencia el lector u oyente no puede entender lo que el escritor o hablante quiere decir con lo que dice. Los errores mencionados en la traducción hacen que los lectores o receptores no comprendan el texto meta y en consecuencia no se cumplen las funciones pretendidas (Nord, 2016).

Campillos (2014) en su artículo denominado “ANÁLISIS DE ERRORES PRAGMÁTICO-DISCURSIVOS EN UN CORPUS ORAL DE ESPAÑOL COMO LENGUA EXTRANJERA” tuvo como objetivo analizar la competencia pragmático-discursiva en la producción oral de cuarenta (N=40) aprendices de español, que se compara con el habla de cuatro (N=4) nativos (grupo de control). Se concluyó que los errores pragmáticos fueron pocos por la situación informal de la entrevista oral, de modo que se requiere otro tipo de pruebas para estudiarlos.

Carrió y Martín (2016) en su artículo “IDENTIFICACIÓN DE ERRORES PRAGMÁTICOS EN UN TEST ADAPTATIVO DE INGLÉS COMO LENGUA EXTRANJERA” tuvo como objetivo principal indagar sobre qué tipo de carencias, en el conocimiento de la lengua, da lugar a la producción de errores en la comprensión e interpretación de las diferentes categorías pragmáticas incluidas en las preguntas del *OOPT (Oxford Online Placement Test)*, según la percepción de los propios examinandos. Llegó a la conclusión que desde los primeros estudios de una lengua extranjera se debe aspirar a la enseñanza del vocabulario no tanto como conjunto de palabras, sino desde la perspectiva de la pragmática léxica. Para ello se puede diseñar materiales o programas que ayuden a mejorar la competencia pragmática de los alumnos.

Chen (2018) en su artículo “Análisis de los errores pragmáticos en el nivel fónico cometidos por los alumnos sinohablantes” tuvo como objetivo conocer los posibles errores pragmáticos en el nivel fónico cometidos por los alumnos sinohablantes en su aprendizaje del español, analizarlos e intentar darles unas sugerencias para el aula de ELE. Se concluyó que, en el contexto de la comunicación intercultural, varios errores pragmáticos no solo se cometen en el

vocabulario y la estructura gramatical y sintáctica sino también a través de la fonética, la cual marca los valores semánticos en muchas ocasiones.

Ben (2015) en su artículo “Pragmatic and Semantic Errors of Illocutionary Force Subtitling” tuvo como objetivo realizar un análisis pragma-lingüístico de los actos de habla con el fin de detectar los diferentes tipos de errores pragmáticos y semánticos que se producen en el curso del proceso de subtitulado. Concluyó que la fuerza ilocucionaria, el punto ilocucionario y el contenido proposicional son elementos sustanciales que deben considerarse con cautela al transferir la FI de los actos de habla de un idioma a otro para lograr una subtitulación apropiada y una equivalencia entre los actos de habla.

Güiza (2021) en su tesis denominada “CARACTERIZACIÓN DE LOS ERRORES LÉXICO-PRAGMÁTICOS EN LA PRODUCCIÓN ORAL DE UN GRUPO DE CUATRO ESTUDIANTES HOLANDESES DE ESPAÑOL COMO LENGUA EXTRANJERA (ELE)” propone como objetivo general caracterizar los errores léxico-pragmáticos más frecuentes en la producción oral de aprendientes holandeses de ELE. Concluyó que se cometieron errores más formales que de significado y sólo se encontraron sólo dos errores léxico-pragmáticos. Además, menciona que se tuvo una escasa muestra de corpus para el estudio, pero dio indicios para ver el nivel de interlengua de los estudiantes holandeses.

Qays (2014) en su artículo “ERRORES PRAGMÁTICOS NO VERBALES QUE PUEDEN CAUSAR MALAS INTERPRETACIONES ENTRE HISPANOHABLANTES Y ARABOHABLANTES EN AULAS DE E/LE (DESDE UNA PERSPECTIVA DIDÁCTICA)” propone como objetivo mejorar la comunicación intercultural, considerándola como fenómeno social y como situación característica del aula de ELE, a partir del desarrollo de la competencia intercultural de los interlocutores. Concluyó que profesores y aprendices deben comprender la importancia de la comunicación no verbal, de los gestos, de los signos extra y paralingüísticos ya que no son siempre universales.

Jiqun (2020) en su artículo “Les erreurs pragmatiques chez des apprenants chinois spécialisés en français langue étrangère” propuso como objetivo estudiar los errores pragmáticos que cometen los estudiantes chinos que se especializan

en FLE. Concluyó que los errores pragmáticos de sus estudiantes chinos que se especializan en FLE se debe a la insuficiencia de su competencia pragmática en francés. Asimismo, se debe a la enseñanza del francés que recibieron.

El traductor realiza la tarea importantísima de hacer el trasvase de un texto de una lengua origen a una lengua meta, facilitando así la comunicación entre miembros que pertenecen a comunidades con códigos lingüísticos diferentes (Nord, 2018). Por esa razón el traductor debe adquirir tanto la competencia semántica como pragmática para realizar traducciones de calidad. Ambas son importantes, pero es la segunda competencia que se enfatiza en este estudio para evitar los errores pragmáticos en la traducción.

Dichos errores son los que se cometen durante la comunicación interlingüística porque tanto el emisor como receptor pertenecen a idiomas y culturas diferentes. Son dos mundos distintos donde se recomienda que el traductor antes de traducir debe haber desarrollado la competencia pragmática y debe tener en cuenta a la cultura y al idioma de llegada y así evitar los errores mencionados y lograr que el lector de la lengua meta diga que la traducción del texto origen no es una traducción, sino un texto original (Mei, 2021).

Para evitar los errores mencionados y por ende la ruptura de la comunicación intercultural hay que nutrirse de la competencia pragmática para no estancarse solo en el significado de la forma estructural de las palabras u oraciones, sino lograr entender lo que el escritor o hablante desea transmitir. El significado de la oración se refiere al significado literal mientras que el significado del enunciado hace referencia al significado intencional del escritor o hablante que es inferido por el lector u oyente durante la comunicación (Grundy, 2020).

Por ello en la presente investigación las siguientes teorías son las que alimentan a lo que se conoce como competencia pragmática:

La teoría de los actos del habla que fue formulada por Austin (1962) quien estudió el significado que está contenido en lo que se dice literalmente, a lo que él denominó actos del habla, es decir afirmó que al decir algo o al formular un enunciado se está realizando actos. Austin (1962) afirmó lo siguiente:

Distinguimos así el acto locucionario (y dentro de él los actos “fonéticos”, “fáticos”, y “réticos”) que posee significado; el acto ilocucionario, que posee una cierta fuerza al decir algo; y el acto perlocucionario, que consiste en lograr ciertos efectos por (el hecho de) decir algo. (p.166)

La presente teoría aporta conceptos que son importantes en esta investigación ya que dan a conocer que los seres humanos en la comunicación, están siempre produciendo significados que están contenidos en lo que se dice literalmente a los cuales se denominan actos de habla o enunciados, así el acto locutivo, hace referencia a la forma estructural del enunciado o al significado convencional, el acto ilocutivo se refiere a la fuerza intencional que es impresa por el hablante al producir el enunciado, en otras palabras es el significado que el hablante quiere transmitir con lo que dice de manera literal, y el último no es otra cosa que el efecto o la reacción que se logra en el interlocutor al cual se le conoce como acto ilocutivo.

Así la teoría mencionada da un buen aporte teórico al proceso de traducción, partiendo de que esta actividad también es un proceso de comunicación complejo. Gutt, (2010) indica “La traducción es un acto de comunicación entre el traductor y la audiencia” (p. 213). Cuando el traductor pertenece a una lengua y cultura diferente a la del lector o destinatario, la traducción aún se vuelve en un proceso más complejo. A partir de esta teoría el traductor entenderá que no solo se debe desarrollar la competencia semántica y léxica o conocer la forma estructural de su segunda lengua sino también la competencia pragmática. Luego se dice que el significado semántico es convencional y el pragmático es intencional (Birner, 2021).

La competencia pragmática es muy importante en el proceso de traducción para enfrentar y evitar los errores pragmáticos. Con esta competencia el traductor interpretará el texto de acuerdo al idioma en que ha sido formulado y luego lo adecuará a la lengua de llegada.

La teoría de la relevancia fue propuesta por Sperber y Wilson (1995), quienes afirmaron:

Durante los últimos veinte años el trabajo de pragmáticos, filósofos del lenguaje y psicolingüistas ha demostrado que la comunicación verbal implica procesos tanto de codificación como de inferencia. Por consiguiente, tanto el modelo de codificación como el modelo inferencial pueden contribuir al estudio de la comunicación verbal. (p. 3)

En la comunicación los humanos emplean dos medios diferentes: el primero es convencional que consiste en codificar lo que se dice y luego el receptor lo decodifica. El segundo medio es de naturaleza no convencional en el cual el emisor produce un estímulo ostensivo para atraer la atención del interlocutor con el fin de querer comunicarle algo, luego el receptor a través del mecanismo inferencial trata de dar validez al estímulo ostensivo o supuesto sobre la base de la validez de otro supuesto y según la teoría de la relevancia, un supuesto es un pensamiento. Sperber and Wilson (2012) indican “El comunicador produce una evidencia de su significado - el estímulo ostensivo - y el destinatario infiere el significado a partir de la evidencia y el contexto” (pp. 101-102).

En otras palabras, esta teoría muestra que la inferencia es lo que le permite al receptor encontrar el contenido que está impreso en lo que dice el emisor de manera literal. Así, la teoría de la relevancia sostiene que la comunicación depende de la habilidad de inferir el significado relevante, por eso es que los receptores esperan poder extraer la información relevante de lo que el emisor dice para entender lo que quiere decir con lo que dice o con lo que escribe. “Gutt elabora un principio de relevancia que sostiene que una traducción se parece en la forma interpretativa al texto fuente y produce la interpretación deseada sin imponer un esfuerzo de procesamiento innecesario al (a los) receptor (es)” (Williams, 2013, p. 67). Queda claro que esta teoría cumple un papel muy importante en la traducción porque permite ir más allá del significado convencional.

La teoría de la relevancia tiene mucho que ver dentro de la traducción puesto que es un principio que trata de la facultad cognitiva de los seres humanos para interpretar los enunciados durante la comunicación. Gutt (2010) esta teoría de la relevancia es la base para los principios, normas y directrices de la traducción ya que esta teoría es universal porque representa una característica psicológica de la

humanidad (p. 198). Pues, así como en la comunicación se interpreta los enunciados aplicando el principio de la relevancia lo mismo sucede en la traducción.

La cortesía es una teoría que explica cómo los seres humanos en la comunicación saben mutuamente que deben mantener las buenas relaciones y así evitar o mitigar los conflictos o tensiones que se puedan generar a raíz de los objetivos del emisor y el destinatario. Así dentro de esta teoría se habla de que los seres humanos tienen una imagen y saben que es vulnerable, por ello tienen que salvaguardarla. Brown y Levinson (1987) afirman:

La imagen es algo que está comprometida emocionalmente y que puede perderse, mantenerse o mejorarse, y se debe atender constantemente en la interacción. En general, la gente coopera (asume la cooperación mutua) manteniendo la imagen en la interacción, esa cooperación se basa en la vulnerabilidad mutua de la imagen. (p. 61)

Para salvaguardar la imagen en la comunicación, los interlocutores usan lo que es la cortesía positiva o negativa. La cortesía positiva se encarga de reparar la imagen positiva (deseo de ser apreciado por los demás) del destinatario, y la cortesía negativa se encarga de reparar la imagen negativa (deseo de ser libre y de no recibir imposiciones de los demás) del destinatario (Escandell, 2013).

La cortesía es el conjunto de normas que establece el equilibrio de relación entre los miembros de las sociedades, evitando así conflictos entre ellos. Sin embargo, se debe entender que lo que puede ser cortés en una sociedad puede ser descortés en otra. Basándose en esto se puede entender que la cortesía es aprendida de manera diferente en cada lengua y cultura o la percepción que se tiene de lo que es cortés o descortés puede variar entre las diferentes culturas (Sidiropoulou, 2021).

Se ha considerado la teoría de la cortesía en esta investigación porque ayuda a mantener el éxito en las conversaciones, de este modo la cortesía juega un papel muy importante en lo que es la traducción porque ayuda a entender que el traductor debe ser de alguna manera cortés a la hora de traducir. De otro modo puede darse el caso en que “los traductores podrían anular intencionalmente o

involuntariamente aspectos de significado en los textos meta, lo que podría interpretarse como un comportamiento grosero, en el trabajo que el traductor realiza en el texto” (Sidiropoulou, p. 8, 2021).

Asimismo, el traductor debe tomar en cuenta no solo las intenciones y objetivos del emisor o escritor, sino también debe ponerse en el lugar del destinatario para lograr que el destinatario asimile lo que el emisor o escritor quiere decir en su texto formulado en su lengua.

El principio de cooperación fue propuesto por Grice (1991) donde menciona que, en el proceso comunicativo, tanto el hablante y el receptor o el emisor y el destinatario tienen un acuerdo sobreentendido, es decir un acuerdo en el que ambos cooperan para hacer que la información que se quiera transmitir sea de manera eficaz, clara, precisa, sin ambigüedades.

El principio de cooperación se desarrolla en cuatro categorías, a las que Grice (1991) siguiendo a Kant las nombra así: 1) Cantidad: se refiere a la cantidad de información que debe darse y comprende dos máximas: a) que la contribución sea todo lo informativa que requiera el propósito de la conversación, pero b) que la contribución no sea más informativa de lo necesario; 2) Cualidad: esta categoría comprende una súper máxima: «intente que su contribución sea verdadera». Además, se especifica de la siguiente manera: a) no diga lo que se cree que es falso, b) no diga algo de lo que no tenga suficientes evidencias; 3) Relación: contiene una única máxima: «diga cosas relevantes». Efectivamente se espera de los participantes en la conversación que sus intervenciones se relacionen con aquello de lo que se está hablando; 4) Modalidad: se relaciona con el modo de decir las cosas, más que con el tipo de cosas que hay que decir. Comprende una súper máxima: «sea claro». Y se complementa con estas otras: a) Evite la oscuridad de expresión, b) Evite la ambigüedad, c) Sea breve (no sea innecesariamente prolijo), d) Sea ordenado.

Este principio es como un acuerdo de manera natural que se da en el proceso comunicativo, es decir es como un acuerdo automático, sin que se diga directamente.

Para complementar se presenta dos enfoques pragmáticos:

Areiza et al. (2012) indican la pragmática es una disciplina que tuvo sus orígenes en la semiótica, es decir en 1934 cuando Morris estudiaba al signo a través de las diadas abordó un poco lo que es la dimensión pragmática sin embargo no tuvo trascendencia en la lingüística quizás porque él estuvo enfocado en el signo. Más tarde, muchos lingüistas y filósofos con la inquietud que Morris había generado con la pragmática pero que no se desarrolló, empezaron a formular las bases teóricas para esta disciplina. Entre los más destacados cultivadores de aquella disciplina están:

Austin (1962) con su teoría de “Los actos de habla” donde habla que durante la comunicación se produce tres actos: el locutivo, el ilocutivo y el perlocutivo. El primero se refiere a la forma estructural del enunciado, el segundo se refiere a la intención del hablante que está impreso en lo que se dice de manera literal y el tercero se refiere al efecto que se logra en el interlocutor.

Más tarde Searle (1979) hace un aporte a la teoría de los actos de habla, por eso habla sobre cinco tipos de actos de habla: 1) asertivos: donde se les dice a las personas como son las cosas. El hablante expresa su opinión, 2) directivos: se le dice al destinatario que haga algo, 3) comisivos: aquí el hablante se compromete a hacer algo en el futuro, 4) expresivos: se emplea para expresar los sentimientos y emociones, y 5) declarativos: donde se logra hacer cambios en el mundo o situaciones a través de los enunciados.

Asimismo, el aporte de Grice (1991) con su principio de cooperación habla que tanto el hablante como el oyente tienen un acuerdo mutuo y a la vez es automático durante el proceso de comunicación y para ello se respetan ciertas categorías como son: cantidad, cualidad, relación y modalidad.

La pragmática es una disciplina que se encarga del estudio del enunciado. En este estudio se estudia al enunciado en su relación con el contexto y el hablante. “La pragmática se puede definir como aquella disciplina que estudia el comportamiento lingüístico de los usuarios de una lengua en un contexto determinado, con el propósito de producir efectos en el interlocutor” (Areiza et al., 2012, p. 194).

Por otro lado, Triki (2013) hace una aplicación lingüística en la traducción basado en el enfoque pragmático, y para ello menciona a los siguientes autores:

La pragmática estudia al enunciado en su relación con el hablante en una situación comunicativa, por lo tanto, no es lo mismo de lo que se encarga la gramática. Así la pragmática estudia lo que el hablante quiere decir con lo que dice. Leech (1983) define la pragmática como "el estudio del significado en relación con las situaciones del habla" (p. 06).

La teoría de los actos de habla puede ser aplicado a la comunicación oral y escrita, por lo tanto, puede ser aplicado al análisis de traducciones de textos escritos, pero también puede ser aplicado al análisis de la interpretación de discursos orales, considerando a la interacción del traductor y el lector o del intérprete y la audiencia como algo esencial dentro del proceso de comunicación (Hatim and Mason, 1990).

III. METODOLOGÍA

3.1. Tipo y diseño de investigación

Tipo de investigación

La presente investigación es de tipo aplicada porque se aplica el conocimiento aprendido para analizar los errores pragmáticos y por ende se encontró las características del problema en cuestión. Lozada (2014) afirma:

La investigación aplicada tiene por objetivo la generación de conocimiento con aplicación directa y a mediano plazo en la sociedad o en el sector productivo. Este tipo de estudios presenta un gran valor agregado por la utilización del conocimiento que proviene de la investigación básica. (p. 35)

En otras palabras, la presente investigación fue de tipo aplicada porque se aplicó las teorías y un principio que están establecidos en el marco teórico al análisis de "los errores pragmáticos en la traducción de la obra teatral "Look Back in Anger", traducida por Victoria Ocampo, Chiclayo – 2016.

Diseño de investigación

La presente investigación es de teoría fundamentada, debido a que los hallazgos surgieron a partir de los datos que se obtuvieron en la investigación. Mendoza y Hernández-Sampieri (2018) afirman: “Su propósito es inducir teoría basada en datos empíricos y se aplica a áreas específicas” (p. 526). Pues la organización de los datos y de la información, como la revisión de los materiales, y las herramientas que se van utilizar depende del tipo de datos que se ha conseguido. En la actualidad la herramienta que se emplea para el análisis es un procesador de una computadora. Cuando los datos están escritos manualmente lo que se debe hacer es copiarlos o escanearlos y lo mismo se hace con los documentos o fotografías para luego almacenarlos en el procesador. Asimismo, se recomienda transcribir la información de las grabaciones de audio y video.

3.2. Categorías, subcategorías y matriz de categorización

La categorización de este estudio derivó del siguiente problema de investigación: ¿Qué características presentan los errores pragmáticos en la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”, traducida por Victoria Ocampo, Chiclayo-2016?, y se fundamentó en el objetivo principal que fue analizar los errores pragmáticos en la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”, traducida por Victoria Ocampo, Chiclayo-2016; y específicamente en los objetivos específicos que fueron analizar la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”, traducida por Victoria Ocampo, Chiclayo-2016, identificar los errores pragmáticos en la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”, traducida por Victoria Ocampo, Chiclayo-2016 y finalmente determinar el error pragmático más frecuente en la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”, traducida por Victoria Ocampo, Chiclayo-2016.

De este modo, las categorías de la investigación fueron tres: la transgresión de la teoría de la relevancia, la transgresión de la teoría de la cortesía y la transgresión del principio de cooperación. Dentro de la transgresión de la teoría de la relevancia se consideró como subcategoría: Infiere el significado relevante. En el caso de la transgresión de la teoría de la cortesía, la subcategoría fue: usa de manera adecuada la cortesía en la L 2. Y en el caso de la transgresión del principio de cooperación las subcategorías fueron: Informa de manera suficiente

en la traducción, informa lo que es necesario, se transmite lo que es verdadero y presenta orden de palabras. Véase Anexo 1.

3.3. Escenario de estudio

Para la investigación se consideraron escenarios de estudio a los errores pragmáticos que se dan por el desconocimiento de la competencia pragmática, considerando tres aspectos:

El primero consiste en la transgresión de la teoría de la relevancia que tiene como indicador a: infiere el significado relevante.

El segundo consiste en la transgresión de la teoría de la cortesía que tiene como indicador a: usa de manera adecuada la cortesía en la L2.

El último consiste en la transgresión del principio de cooperación que tiene como indicadores a: Informa de manera suficiente en la traducción, informa lo que es necesario, se transmite lo que es verdadero y presenta orden de palabras.

3.4. Participantes

El participante de esta investigación fue la traducción en español de la obra teatral “Look Back in Anger” (Mirando hacia atrás con ira), la cual tiene tres capítulos, de los cuales se escogieron 10 páginas al azar de cada uno para el análisis respectivo.

La obra teatral “Look Back in Anger” fue escrita por John Osborne, estrenada el 10 de mayo de 1956 y publicada en 1957. En esta obra Osborne resalta y describe a Jimmy Porter como un joven enojado para representar a los jóvenes escritores británicos de ese entonces quienes estaban descontentos con los miembros de la clase alta porque ocupaban los mejores empleos y atentaban en contra de su ascenso (Britannica, 2018). La obra mencionada fue traducida al español por Victoria Ocampo como “Mirando hacia atrás con ira” (Ocampo, s.f.).

La obra teatral Look Back in Anger habla sobre las frustraciones de la sociedad de ese entonces, sobre su presente incierto, aburrido y un futuro no tan agradable. A

la sociedad de ese entonces se describe como desordenada donde no hay empleo, justicia; donde hay irregularidades y corrupción (Singh, 2019).

3.5. Técnicas e instrumentos de recolección de datos

Las técnicas que se utilizaron fueron: el análisis de documentos, ya que se analizó cada intervención de los participantes en las 30 páginas elegidas al azar de la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”, traducida por Victoria Ocampo, Chiclayo-2016. Bernal (2016) menciona que “el análisis documental es el proceso de indagación mediante la revisión de diversos documentos fuentes de información de un determinado objeto de investigación como historias de vida, diarios, archivos institucionales o personales, etc.” (p. 256).

La otra técnica que se empleó fue la observación, la que permitió identificar los errores pragmáticos, asimismo permitió determinar el error pragmático más frecuente en la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”, traducida por Victoria Ocampo, Chiclayo-2016. Ñaupas et al. (2018) menciona:

La observación es el proceso de conocimiento de la realidad factual, mediante el contacto directo del sujeto cognoscente y el objeto o fenómeno por conocer, a través de los sentidos, principalmente la vista, el oído, el tacto y el olfato. (p. 281)

Los instrumentos que se emplearon fueron la matriz de análisis y la lista de cotejo que facilitaron la extracción de los datos para esta investigación. Véase Anexo 2 y 3.

3.6. Procedimientos

Primero se elaboró una matriz de análisis y luego de que este instrumento fue valorado por tres expertos, se procedió a analizar las intervenciones de las 30 páginas elegidas al azar de la traducción de la obra teatral Look Back in Anger (Mirando hacia atrás con ira) facilitadas por es.scribd.com. Cuando se identificó el error pragmático en las intervenciones, se cambió el color del texto para resaltarlo y en la columna “observación” se explicó qué error pragmático era y se dio una

alternativa de traducción para subsanar el error. El análisis se hizo de acuerdo a las teorías de la relevancia, cortesía y principio de cooperación que se estudió para hacer este trabajo de investigación.

Simultáneamente, cuando se identificaba el error pragmático en la matriz de análisis se marcaron con un aspa en una lista de cotejo en la columna “no” de acuerdo a la clasificación de los errores pragmáticos y a los indicadores para que de esa forma se pueda determinar el error pragmático más frecuente en las 30 páginas analizadas. Por último, se redactaron los resultados y la discusión de estos, las conclusiones y algunas recomendaciones.

3.7. Rigor científico

Se refiere a la aplicación científica de métodos de investigación y de técnicas de análisis para obtener y procesar datos. En otras palabras, en un trabajo de investigación cualitativa se intenta hacer un trabajo que cumpla con el rigor de la metodología de la investigación (Hernández et al., 2014). A continuación, se detallan los criterios que se siguen para cumplir con el rigor en la investigación cualitativa:

Credibilidad: Este criterio se cumplió mediante la recopilación de material referencial pertinente para el desarrollo y planteamiento de la variable. Asimismo, las matrices de análisis y listas de cotejo se elaboraron con base en las teorías estudiadas, por lo que la información recolectada y los resultados provinieron directamente de las fuentes originales.

Transferibilidad: Gracias a la recolección abundante de información y estudio paralelo de textos, el alcance que se obtuvo en esta investigación puede ser aplicado en toda la obra teatral “Look Back and Anger”, no solamente en las páginas estudiadas.

Dependencia: Se cumplió con la identificación y descripción de la técnica de análisis de documentos y observación, asimismo se describió el análisis y la interpretación de la recolección de los datos que han sido claramente establecidos y también se empleó un evaluador externo.

Confirmabilidad: Los textos que se recogieron y analizaron no fueron alterados para el desarrollo de este trabajo. El objeto de estudio tuvo exclusivamente un enfoque traductológico, no hermenéutico ni exegético; por tal motivo, el análisis de la información no fue sesgado por opiniones o creencias propias del autor.

3.8. Método de análisis de la información

En la presente investigación se empleó el método analítico-sintético, porque se analizó las intervenciones de las 30 páginas de cada capítulo de la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”, traducida por Victoria Ocampo, Chiclayo-2016 y luego se sintetizó para comprender mejor cuál es la complejidad del problema.

El método analítico consiste en descomponer el todo en sus elementos que lo conforman para un estudio más profundo. Rodríguez y Pérez (2017) afirman que “el análisis es un procedimiento lógico que posibilita descomponer mentalmente un todo en sus partes y cualidades, en sus múltiples relaciones, propiedades y componentes. Permite estudiar el comportamiento de cada parte” (p. 186). Desmembrar un todo no significa necesariamente que se va a dividir físicamente el todo, sino que se estudie cada una de sus partes sin tomar en cuenta las demás.

Obviamente la esencia de cada una de las partes se unirá al aplicar el método sintético, el cual se diferencia del analítico porque se encarga de reconstruir los elementos del todo, pero no tanto de manera estructural o mecánica, sino que permite comprender la esencia de cada uno de los elementos como un todo. “Tomar en cuenta que la síntesis va de lo abstracto a lo concreto, en otras palabras, reconstruir el todo en sus aspectos y relaciones esenciales, permite una mayor comprensión de los elementos constituyentes” (Cabezas et al., 2018, p. 19).

A partir de lo mencionado, se empleó el método analítico-sintético debido a que primero se analizó las partes del fenómeno y luego se pasó a la integración de la esencia de cada una de esas partes y así comprender el fenómeno como un todo, como había venido desarrollándose.

3.9. Aspectos éticos

La investigación siempre demanda una conducta ética durante su curso. Por lo tanto, toda conducta no ética debe ser erradicada porque resta confiabilidad y veracidad. Palomino et al. (2015) afirman:

La ética de la investigación es un acto moral relacionado al acto profesional individual, en este sentido la investigación es un acto ético en el que se ejerce responsablemente, evitando el perjuicio a personas al aplicar los métodos de investigación. (p. 124)

En la realización del trabajo de investigación se tuvo en cuenta la veracidad de resultados; el respeto por la propiedad intelectual; el respeto por las convicciones políticas, religiosas y morales; respeto por el medio ambiente y la biodiversidad; responsabilidad social, política, jurídica y ética; respeto a la privacidad; proteger la identidad de los individuos que participan en el estudio; honestidad, etc.

IV. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Se empleó las matrices de análisis que se habían elaborado previamente para analizar las intervenciones en las 30 páginas elegidas al azar de los tres capítulos de la traducción de la obra teatral *Look Back in Anger* (Mirando hacia atrás con ira). A continuación, se muestran el análisis de las intervenciones analizadas y los errores encontrados:

- 1) En la intervención 2 de la página 5 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación pues se informa más de lo necesario en esta parte de la traducción: "... ¿Sabes? Yo, hablando...", porque antes de eso Jimmy en el texto original ya le dice a Cliff quien estaba hablando era él.
- 2) En la intervención 5 de la página 5 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación pues no se transmite lo que es verdadero en esta parte de la traducción: "He he...", porque en el texto original lo que Cliff quiere decir es que él concuerda con lo que Jimmy dice. Entonces una mejor traducción es: "ajá".

- 3) En la intervención 7 de la página 5 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión de la teoría de la relevancia porque no se ha inferido adecuadamente en esta parte de la traducción: "Sí, y no me han educado...", ya que Cliff acepta lo que Jimmy dice en la anterior intervención que Cliff es muy ignorante porque no entiende lo que lee. Entonces de acuerdo a esta situación comunicativa la frase "muy ignorante" hace referencia a una persona que no tiene educación o que no ha sido instruida, por lo tanto, no se debe emplear la conjunción "y", lo que se debe emplear en la traducción es palabras que expliquen el porqué de su ignorancia, por ello, una traducción más adecuada es: "sí, pero porque no me han educado...".
- 4) En la intervención 7 de la página 5 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación porque se ha informado más de lo necesario, puesto que con decir: "Cállate" es suficiente para que el oyente entienda que debe dejar de hablar.
- 5) En la intervención 20 de la página 5 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión de la teoría de la relevancia porque no se ha inferido adecuadamente en esta parte de la traducción: "...después de haberse reconocido culpable...", pues de acuerdo al contexto mejor es: "...después de haberse declarado culpable...".
- 6) En la intervención 20 de la página 5 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación pues se informa de manera insuficiente, es decir se ha omitido el nombre del periódico: "...the News of the World..." puesto que se debe saber a qué periódico se refiere Cliff.
- 7) En la intervención 20 de la página 5 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación pues se informa de manera insuficiente, es decir en la traducción se omite el nombre del café: "...Builder's Arms...".
- 8) En la intervención 20 de la página 5 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación pues no se transmite lo que es verdadero, en esta parte: "...una lechuguita...", porque "a small cabbage" se refiere a un repollo o a una col pequeña.

- 9) En la intervención 20 de la página 5 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación pues no se transmite lo que es verdadero, en esta parte: "... dos latas de arvejas...", porque "beans" se refiere a frijoles.
- 10) En la intervención 21 de la página 5 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión de la teoría de la relevancia porque no se ha inferido el significado adecuadamente: "... Me gusta comer ¿Y qué? También me gustaría vivir..." porque de acuerdo al contexto del texto original Jimmy está explicando por qué a él le gusta comer, por lo tanto, en la traducción él debe dar una razón, así: "... Me gusta comer porque también me gustaría vivir más..."
- 11) En la intervención 23 de la página 5 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión de la teoría de la cortesía en esto: "...Puedes volver a hacerme té...", porque se ha tratado de calcar una formulación de cortesía del inglés en una situación donde no se requiere puesto que en español sería mejor decir: "... prepárame o hazme más té..." puesto que en el texto original Jimmy es una persona muy autoritaria por lo tanto en la traducción al español se vería raro o forzado que se traduzca, así como está en el texto meta.
- 12) En la intervención 23 de la página 5 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación pues informa más de lo necesario, porque "...cállate..." es suficiente para indicar que alguien deje de hablar.
- 13) En la intervención 11 de la página 7 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión de la teoría de la relevancia porque no se inferido el significado correctamente en esta parte: "... Estaba cantando a gritos: "Avanzad, soldados cristianos"..." porque lo que ella estaba sintiendo en ese momento era desesperación o dolor por lo que estaba siendo arrollada, por consiguiente, una mejor traducción es: "... estaba gritando de dolor a todo pulmón: "Avanzad, soldados cristianos" ..."
- 14) En la intervención 11 de la página 7 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación pues se informa de

manera insuficiente en la traducción, es decir no se ha traducido la cantidad de personas (*50,000 people*) en la avalancha que sí está en el texto original.

- 15) En la intervención 11 de la página 7 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación pues se informa más de lo necesario en esta parte: " ... nadie se dio cuenta siquiera de su presencia... ", es decir no es necesario traducir "... even...", entonces queda así: "...nadie se dio cuenta de su presencia...".
- 16) En la intervención 21 de la página 7 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación pues no se transmite lo que es verdadero, porque Jimmy no está fingiendo indiferencia. Al contrario, de acuerdo a la obra Jimmy es indiferente con su mujer y Cliff, entonces una mejor traducción es: "con indiferencia".
- 17) En la intervención 24 de la página 7 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación pues no se transmite lo que es verdadero al traducir "... yobs..." como "... papanatas ...", lo más correcto de acuerdo al contexto es vándalos.
- 18) En la intervención 5 de la página 9 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación pues se informa más de lo necesario, porque es suficiente decir: ¡Ahí Por qué no se callará!, cuando se desea que alguien deje de hablar.
- 19) En la intervención 6 de la página 9 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación pues se informa de manera insuficiente en la traducción: "...Hay Vaughan Williams...", porque él esperaba que ojalá hubiera un concierto en el semanario que toma, entonces una traducción más adecuada es: "...Hay un concierto de Vaughan Williams..."
- 20) En la intervención 7 de la página 9 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión de la teoría de la relevancia porque no infiere el significado correctamente, porque Cliff de acuerdo al contexto del texto fuente está preguntando a Jimmy que si fue él quien le pateó (pues Jimmy le había dado una patada), no está afirmando, por tanto, una mejor traducción es: ¿Tú me pateaste? o ¿tú me pegaste?

- 21) En la intervención 2 de la página 11 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación pues no se transmite lo que es verdadero en esta parte: "...ventana de la izquierda...", porque en el texto original se menciona a la ventana de la derecha, por lo tanto, se traduce mejor así: "(acercándose a la ventana de la derecha...)".
- 22) En la intervención 10 de la página 11 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación pues se informa de manera insuficiente porque se ha omitido el nombre del colegio militar que es "Sandhurst", puesto que es importante en la traducción para saber de dónde exactamente proviene Nigel.
- 23) En la intervención 3 de la página 13 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión de la teoría de la relevancia porque no infiere el significado correctamente porque de acuerdo al contexto del texto fuente sólo se hace referencia a un solo *pantalón*, y en la traducción se está calcando la forma plural de pantalón en inglés y esto hace que otras categorías gramaticales se traduzcan en plural también.
- 24) En la intervención 4 de la página 13 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión de la teoría de la relevancia porque no se infiere el significado correctamente porque en realidad es un solo pantalón. Entonces una mejor traducción es: "... Está espléndido".
- 25) En la intervención 5 de la página 13 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión de la teoría de la relevancia porque no se infiere el significado correctamente porque en realidad es un solo pantalón, pues se ha calcado la forma plural del sustantivo en inglés.
- 26) En la intervención 2 de la página 15 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión de la teoría de la relevancia porque no se infiere el significado correctamente en esta parte de la traducción: "...dando golpes con las planchas... ", puesto que Jimmy hace referencia a las mujeres que golpean las planchas al hacer sus labores en el hogar, mas no que ellas dan golpes con ellas.

- 27) En la intervención 5 de la página 15 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión de la teoría de la relevancia porque no infiere el significado correctamente en esta parte de la traducción: "Nos llevaré a los tres a pasear e iremos a beber algo". Por eso mejor se traduce así: "Los llevaré a pasear y beberemos algo".
- 28) En la intervención 5 de la página 18 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión de la teoría de la relevancia porque no infiere el significado correctamente en la traducción, en la parte: "...si te hago daño..." ya que, en el texto original, Cliff está apiadándose del estado de salud de Alison, por lo tanto, lo más adecuado sería: "...chilla, si te duele..."
- 29) En la intervención 11 de la página 18 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión de la teoría de la relevancia porque no se infiere el significado correctamente porque en la traducción se ha calcado la forma plural de tijera en inglés en un contexto que sólo se requiere la palabra tijera en singular para transmitir el mensaje, puesto que era una situación en que Cliff solo necesitaba una tijera para recortar una venda para vendar el brazo de Alison. Hubiera sido correcto traducirse en plural cuando Cliff hubiera sido un médico en una situación donde él realice una intervención quirúrgica.
- 30) En la intervención 12 de la página 18 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión de la teoría de la relevancia porque no se infiere el significado correctamente porque en la traducción se ha calcado la conjugación del verbo en plural y a la vez el sujeto tácito se deduce que está en plural a partir de la conjugación del verbo: " Están allí.", pues una traducción más adecuada es: "está allí", porque de acuerdo al contexto hace referencia a la tijera que Cliff necesitaba en la intervención anterior, es decir sólo se debe traducir en singular la conjugación del verbo, luego se sobrentiende que el sujeto tácito está en singular.
- 31) En la intervención 13 de la página 23 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación porque no se transmite lo que es verdadero en la traducción, ya que Cliff en el texto original quiere decir que el no podía salir a comprar unos cigarros porque la señorita Drury estaba en casa todavía. Pues aquella señorita era la dueña de la casa donde

Jimmy, su mujer y Cliff se hospedaban. A Drury no le gustaba que fumen en las habitaciones, por lo tanto, la expresión que Cliff dice: "... I couldn't get away from her..." no debe traducirse así: "...No podía *deshacerme* de ella...", porque Cliff no quiere decir que no podía matarla o desaparecerla de la Tierra. Entonces una traducción más adecuada es: "...No podía escaparme de ella..." o "...No podía escabullirme de ella ..." porque él quería salir a comprar cigarrillos sin que ella se dé cuenta.

- 32) En la intervención 15 de la página 23 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión de la teoría de la relevancia porque no se infiere el significado correctamente en la traducción, puesto que Cliff en el texto original quiere decir que no se acuerda de los apellidos de Helena, por lo tanto, se debe traducir así: "Helena, no me acuerdo cómo se apellida", ya que la siguiente intervención de Jimmy en el texto fuente da entender que Cliff no se acordaba.
- 33) En la intervención 7 de la página 25 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación porque se informa más de lo necesario, es decir hay más información de lo que se requiere y si se omitiera no altera el mensaje. Pues puede traducirse así: ¿por qué no te callas?
- 34) En la intervención 8 de la página 25 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación porque se informa más de lo necesario y si se omitiera no altera el mensaje. Una mejor traducción es: "...Solo espero que un día lo aprendas".
- 35) En la intervención 14 de la página 28 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión de la teoría de la relevancia porque no se infiere el significado correctamente en esta parte de la traducción: "... ¿Así que no sientes haberme dicho de venir a vivir aquí?", porque de acuerdo a las anteriores intervenciones de Alison, ella se siente bien de que Helena se esté quedando para que le ayude en los quehaceres de la casa. Entonces una traducción más correcta es: ¿Entonces no te arrepientes de haberme dicho de venir a vivir aquí? Incluso después la respuesta de Alisón tiene relación y coherencia con esta traducción.

- 36) En la intervención 1 de la página 37 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión de la teoría de la relevancia porque no se infiere el significado correctamente porque en la traducción da entender algo diferente lo que el texto original quiere decir. Pues lo que quiere decir Jimmy en el texto original al usar: "...Now, if my wife is honest..." es que, si su mujer fuera honesta o hablara la verdad o fuera sincera con respecto al cabello de él, ella explicara que lo del cabello largo no se debe a un instinto perverso o contra natura, por lo tanto, no hace referencia a que si Alison es honrada o a que si ella no toma lo que no es suyo.
- 37) En la intervención 1 de la página 37 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación porque no se informa de manera suficiente en la traducción, puesto que se omite el nombre del diario que es: the News of the World. Dado que no se menciona en la traducción da entender como que si "la sección policial de los diarios" es el nombre del diario.
- 38) En la intervención 4 de la página 40 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación porque no se transmite lo que es verdadero en la traducción de esto: "...the dividends are always attractive...", puesto que en el texto original Jimmy está hablando de que un nuevo directorio velará para que se mantengan siempre los buenos dividendos o para que continúen siempre siendo muy tentadores. Por lo tanto, el fragmento anterior en inglés no se puede traducir como: "los dividendos sean siempre *suculentos*", puesto que "suculentos" hace más referencia a sabores. Entonces mejor se traduciría como: "...los dividendos sean siempre tentadores ...".
- 39) En la intervención 7 de la página 44 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación porque no se transmite lo que es verdadero en esta parte de la traducción: "...No lo sientes..." ya que en el texto original Helena no está preguntando que, si Alison siente la pérdida de un ser querido, sino que si le molesta o le incomoda que ella haya llamado a su padre el señor Coronel para que la lleve a su casa de regreso. Entonces una traducción más adecuada sería: "...No te molesta..."

- 40) En la intervención 8 de la página 44 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación porque no se transmite lo que es verdadero en esta parte de la traducción: "No. No lo siento..." debido a que en el texto original Alison quiere decir con su respuesta que a ella no le molesta que Helena haya telegrafiado a su padre para que venga a llevarla, más no quiere decir que no lo siente. Por lo tanto, una traducción más apropiada sería: "No. No me molesta..."
- 41) En la intervención 13 de la página 44 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión de la teoría de la relevancia porque no infiere el significado correctamente en esta parte de la traducción: "...La hermana no sé cuántos... ..". ya que en el texto original Helena no sabe exactamente quién había llamado por teléfono, entonces lo más adecuado sería: "creo que fue una hermana, pero no estoy segura".
- 42) En la intervención 7 de la página 48 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión de la teoría de la relevancia porque no se infiere de manera clara o de manera natural en la lengua de llegada en esta parte: "...No puedo menos de sentir...". Pues ha empleado "menos de" lo cual hace que la traducción no suene muy natural y genera un coste de procesamiento alto en esa parte. Se sugiere que mejor se traduzca así: "...No puedo evitar sentir...?"
- 43) En la intervención 4 de la página 50 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión de la teoría de la relevancia porque no se infiere el significado correctamente en esta parte de la traducción: "...Estás por tomar una decisión muy grave, hija..." ya que en el texto original Coronel hace referencia a la decisión que su hija Alison tiene que tomar para liberarse del maltrato psicológico de su esposo Jimmy. Entonces una traducción adecuada es: "...estás por tomar una decisión muy seria hija..."
- 44) En la intervención 4 de la página 53 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión de la teoría de la relevancia porque no infiere el significado correctamente en esta parte de la traducción: "...Excepto un solo vestido que cuelga de una percha, está vacío...", ya que en el original es así: "...It is empty, except for one dress, swinging on a hanger...". En la traducción se puede observar que hay como una contradicción o no se transmite de

manera clara la idea, por lo tanto, una traducción más correcta es: "...está casi vacío (haciendo referencia al armario), pues hay un sólo vestido que cuelga de una percha".

- 45) En la intervención 4 de la página 58 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación porque no se transmite lo que es verdadero en esta parte de la traducción: "...Cliff mira con expresión burlona...", ya que en el texto original es así: ..."Jimmy looks up quizzically...". Pues se puede observar que en el texto original hace referencia a Jimmy quien mira con curiosidad cuando Helena se ríe. Entonces una mejor traducción es: "... Jimmy mira con curiosidad..."
- 46) En la intervención 15 de la página 59 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación porque no se transmite lo que es verdadero en esta parte de la traducción: "... tocando el tambor encima con los dedos...", puesto que en el texto original no menciona a ningún tambor, por lo tanto, una traducción más adecuada es: "...y *tocándola como a un tambor...*" (es decir a la mesa).
- 47) En la intervención 1 de la página 60 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación porque se informa de manera insuficiente en esta parte de la traducción porque falta traducir esto: ... "She said she was called a little Gidding, but she was more like a gelding iron!" Thank you "She said she was called little Gidding—". Una traducción adecuada puede ser de la siguiente manera: ..."dijo que se llamaba la pequeña Guiding, pero más se parecía a un hierro de castrar caballos". Gracias "Dijo que se llamaba la pequeña Gidding—"
- 48) En la intervención 5 de la página 60 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación porque se informa de manera insuficiente en esta parte de la traducción porque falta traducir esta parte del original: ... "She said she was called little Gidding—". Pues una traducción adecuada puede ser así: ..."Dijo que se llamaba la pequeña Gidding".
- 49) En la intervención 11 de la página 62 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión de la teoría de la relevancia porque no se infiere el

significado correctamente en esta parte de la traducción: "...He estado pensando que quería ensayar de hacer varias cosas..."puesto que en el original Cliff quiere decir que él quiere experimentar o probar en otro lugar diferente, por eso una traducción más adecuada es: "...No sé. Lo de la venta de chocolatinas está bien, pero tengo ganas de ver cómo me va en otro lugar haciendo algo diferente...".

- 50) En la intervención 12 de la página 62 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación porque se informa de manera insuficiente en esta parte de la traducción: "...Eres muy dueño...", puesto que en el texto original lo que quiere decir Jimmy de manera más completa es que Cliff debe decidir qué es lo que quiere hacer, entonces una traducción más adecuada es: "...eres el dueño y puedes hacer lo que mejor te parezca..."
- 51) En la intervención 4 de la página 64 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación porque se informa de manera insuficiente en la traducción porque le falta traducir una parte de esta intervención.
- 52) En la intervención 14 de la página 67 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación porque se informa de manera insuficiente en esta parte de la traducción: "...entonces...", ya que en el texto original Alison hace mención a un tiempo en que vivió separada de Jimmy, por lo tanto, una traducción más adecuada es: "...en ese entonces..."
- 53) En la intervención 14 de la página 67 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación porque no se transmite lo que es verdadero en esta parte de la traducción: "...No es que a mí me importara oírlos...", puesto que en el texto original a Alison si le importaba oír las cosas duras que Helena le contaba sobre Jimmy, pues le importaba porque eso a Alison le reconfortaba, en otras palabras, como que le alegraba que otras mujeres hablen mal de él. Por lo tanto, una traducción más apropiada es: "No es que a mí me apenaba oírlos...", porque no le daba pena que hablen cosas duras de él mas bien le reconfortaba.

- 54) En la intervención 14 de la página 67 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación porque presenta desorden de palabras en esta parte de la traducción: "... me reconfortaban, más bien...". Pues "más bien" hubiera ido antes que "...me reconfortaban..." porque hace enfatizar más a "...me reconfortaban...", por consiguiente, la fuerza del enunciado se transmite de manera más natural.
- 55) En la intervención 12 de la página 69 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación porque no se informa de manera suficiente en esta parte de la traducción: "...Ha estado enferma, ha...", puesto que que en en el texto original Helena enfatiza el grave estado de salud de Alison por haber perdido a su bebé, entonces una apropiada traducción es: "...Ha estado muy enferma, ha..."
- 56) En la intervención 6 de la página 70 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación porque no se transmite lo que es verdadero en esta parte de la traducción: "... la mesa,", ya que el texto fuente hace referencia a que Jimmy barre las cosas de Helena que están en el mueble donde Helena se peina y se arregla, entonces una traducción más apropiada es: "...Barre las cosas de Helena del tocador..."
- 57) En la intervención 2 de la página 71 de la traducción se encontró el error pragmático transgresión del principio de cooperación porque no se transmite lo que es verdadero en esta parte de la traducción: "... (Caminan un poco.) ..." porque en el texto fuente menciona que sólo Jimmy se mueve, por lo tanto, una traducción más adecuada es: "... (camina un poco) ...".

El análisis de las intervenciones en las 30 páginas de la traducción de la obra teatral *Look Back in Anger* (Mirando hacia atrás con ira) permitió identificar los errores pragmáticos, a los cuales en este trabajo de investigación se les denominó así: (1) Transgresión de la teoría de la relevancia, (2) Transgresión de la teoría de la cortesía y (3) Transgresión del principio de cooperación.

Asimismo, para identificar los errores mencionados se empleó los siguientes indicadores: Infiere el significado relevante para el primer error; usa de manera adecuada la cortesía en la L2 para el segundo error; e informa de manera

suficiente en la traducción, informa lo que es necesario, se transmite lo que es verdadero y presenta orden de palabras para el tercer error.

A fin de responder al siguiente objetivo, se elaboró una lista de cotejo para extraer datos del análisis de las 30 páginas elegidas al azar de los tres capítulos de la traducción de la obra teatral *Look Back in Anger* (Mirando hacia atrás con ira) y luego se procesó los datos para determinar el error pragmático más frecuente en las 30 páginas mencionadas.

A continuación, los datos se muestran en las siguientes tablas y figuras:

Tabla 1

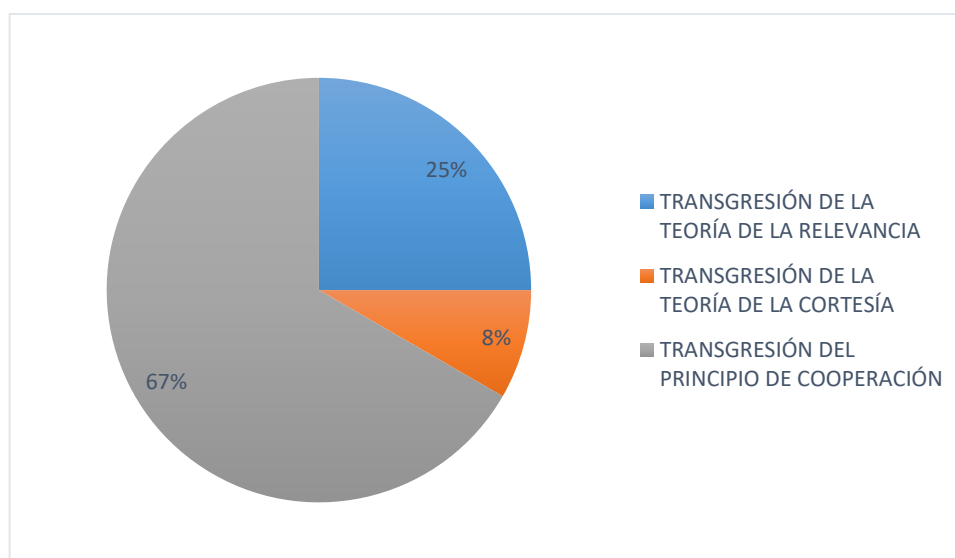
Errores pragmáticos en la traducción de la obra teatral "Look Back in Anger"

ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	NO	TOTAL NO	TOTAL NO %
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	· Infiere el significado relevante.	3	3	25%
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	· Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.	1	1	8%
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	· Informa de manera suficiente en la traducción.	2	8	67%
	· Informa lo que es necesario.	3		
	· Se transmite lo que es verdadero.	3		
	· Presenta orden de palabras.	0		
TOTAL			12	100%

Fuente: Datos obtenidos de lista de cotejo.

Figura 1

Errores pragmáticos en la traducción de la obra teatral "Look Back in Anger"



Con respecto a la variable los errores pragmáticos, en la tabla 1 y figura 1 se aprecia que el 25% de los errores pragmáticos pertenecen a la transgresión de la teoría de la relevancia, porque no se ha inferido el significado relevante, es decir no se ha inferido de manera adecuada, el 8% pertenece a la transgresión de la teoría de la cortesía, pues en la traducción se ha intentado calcar la fórmula de cortesía negativa del inglés en un contexto donde en español se ve muy forzado o no natural, y el 67 % de dichos errores pertenecen a la transgresión del principio de cooperación, porque no se ha respetado algunas categorías de este principio, es decir no se ha informado de manera suficiente en la traducción, no se ha informado lo que es necesario y no se ha transmitido lo que es verdadero.

Tabla 2

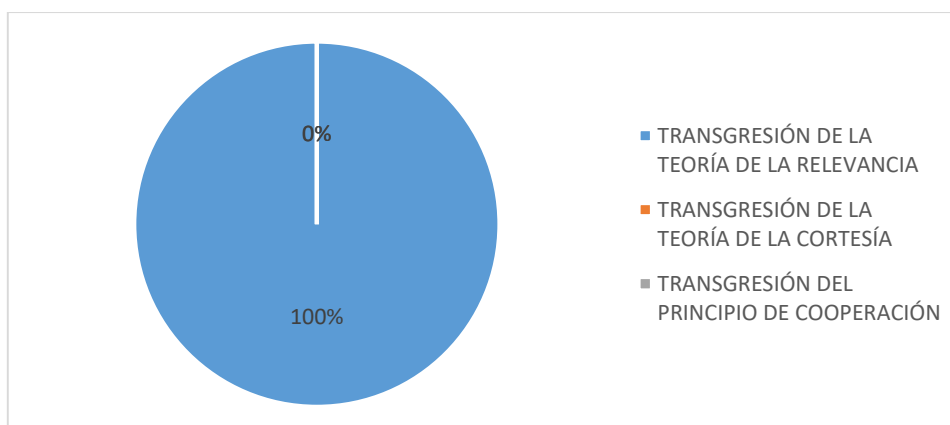
Errores pragmáticos en la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”

ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	NO	TOTAL NO	TOTAL NO %
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	· Infiere el significado relevante.	3	3	100%
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	· Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.	0	0	0%
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	· Informa de manera suficiente en la traducción.	0	0	0%
	· Informa lo que es necesario.	0		
	· Se transmite lo que es verdadero.	0		
	· Presenta orden de palabras.	0		
TOTAL			3	100%

Fuente: Datos obtenidos de lista de cotejo.

Figura 2

Errores pragmáticos en la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”



Se observa en la tabla 2 y figura 2 que el 100 % de los errores pragmáticos pertenecen a la transgresión de la teoría de la relevancia, porque no se ha inferido correctamente, es decir no se ha inferido el significado relevante. Por lo tanto, la transgresión de la teoría de la cortesía y la transgresión del principio de cooperación presentan 0%.

Tabla 3

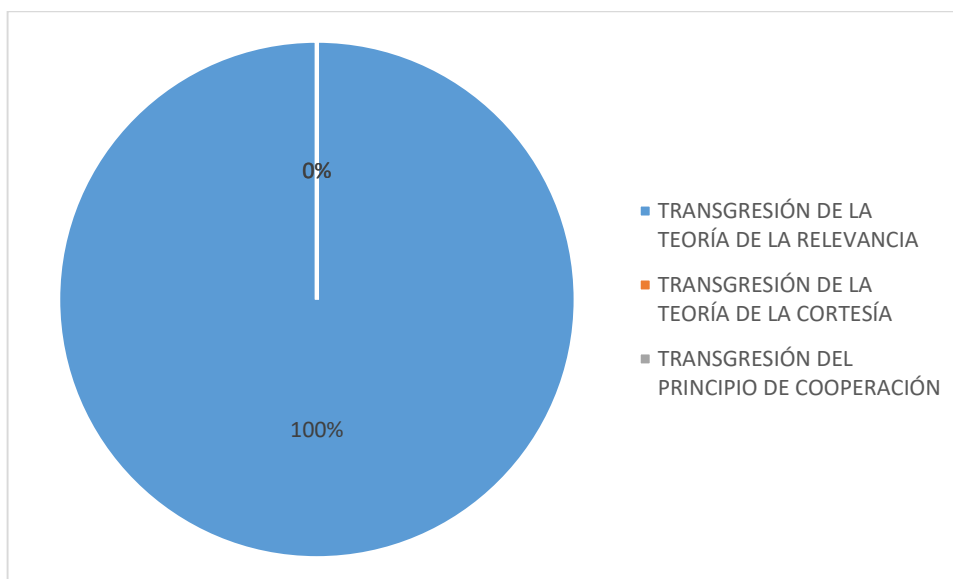
Errores pragmáticos en la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”

ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	NO	TOTAL NO	TOTAL NO %
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	· Infiere el significado relevante.	3	3	100%
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	· Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.	0	0	0%
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	· Informa de manera suficiente en la traducción.	0	0	0%
	· Informa lo que es necesario.	0		
	· Se transmite lo que es verdadero.	0		
	· Presenta orden de palabras.	0		
TOTAL			3	100%

Fuente: Datos obtenidos de lista de cotejo.

Figura 3

Errores pragmáticos en la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”



En la tabla 3 y figura 3 se aprecia que el 100 % de los errores pragmáticos pertenecen a la transgresión de la teoría de la relevancia, porque no se ha inferido de manera correcta, es decir no se ha inferido el significado relevante. Por lo tanto, la transgresión de la teoría de la cortesía y la transgresión del principio de cooperación presentan 0%.

Tabla 4

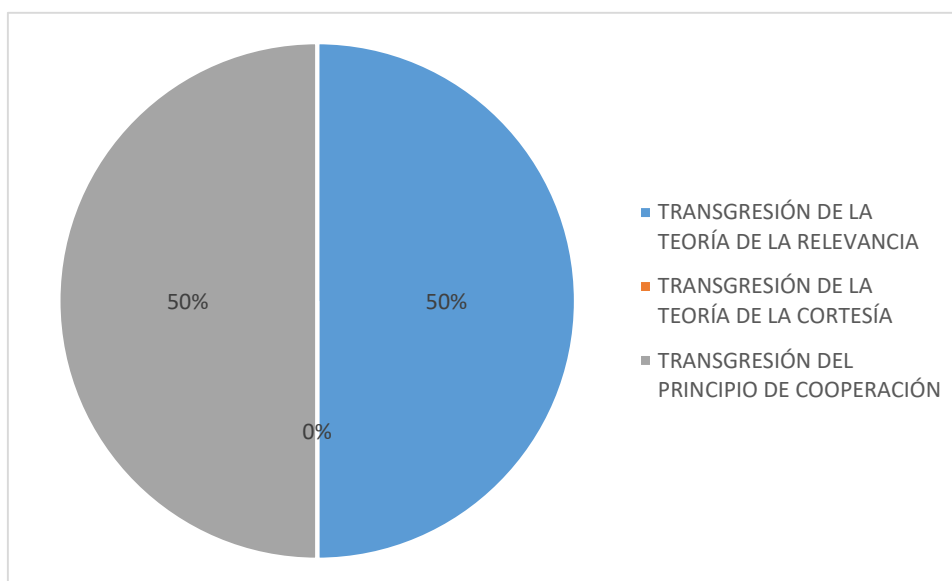
Errores pragmáticos en la traducción de la obra teatral "Look Back in Anger"

ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	NO	TOTAL NO	TOTAL NO %
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	· Infiere el significado relevante.	1	1	50%
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	· Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.	0	0	0%
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	· Informa de manera suficiente en la traducción.	0	1	50%
	· Informa lo que es necesario.	0		
	· Se transmite lo que es verdadero.	1		
	· Presenta orden de palabras.	0		
TOTAL			2	100%

Fuente: Datos obtenidos de lista de cotejo.

Figura 4

Errores pragmáticos en la traducción de la obra teatral "Look Back in Anger"



En la tabla 4 y figura 4 se aprecia que el 50 % de los errores pragmáticos pertenecen a la transgresión de la teoría de la relevancia, porque no se ha traducido el significado relevante de forma adecuada, es decir no se ha traducido con un coste de procesamiento mínimo en otras palabras la traducción no está clara; la transgresión de la teoría de la cortesía presenta 0%, el otro 50 % pertenece a la transgresión del principio de cooperación porque no se transmite lo que es verdadero.

Tabla 5

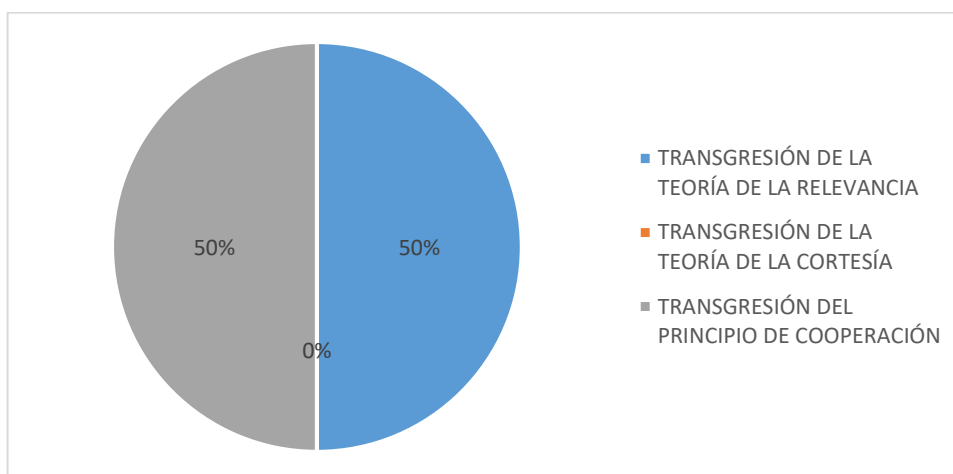
Errores pragmáticos en la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”

ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	NO	TOTAL NO	TOTAL NO %
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	· Infiere el significado relevante.	1	1	50%
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	· Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.	0	0	0%
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	· Informa de manera suficiente en la traducción.	1	1	50%
	· Informa lo que es necesario.	0		
	· Se transmite lo que es verdadero.	0		
	· Presenta orden de palabras.	0		
TOTAL			2	100%

Fuente: Datos obtenidos de lista de cotejo.

Figura 5

Errores pragmáticos en la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”



En la tabla 5 y figura 5 se aprecia que un 50% de los errores pragmáticos pertenecen a la transgresión de la teoría de la relevancia, porque no se infiere el significado relevante o no se transmite la intención del escritor; la transgresión de la teoría de la cortesía presenta 0% y el otro 50 % de dichos errores pertenecen a la transgresión del principio de cooperación, puesto que no se informa de manera suficiente en la traducción.

Tabla 6

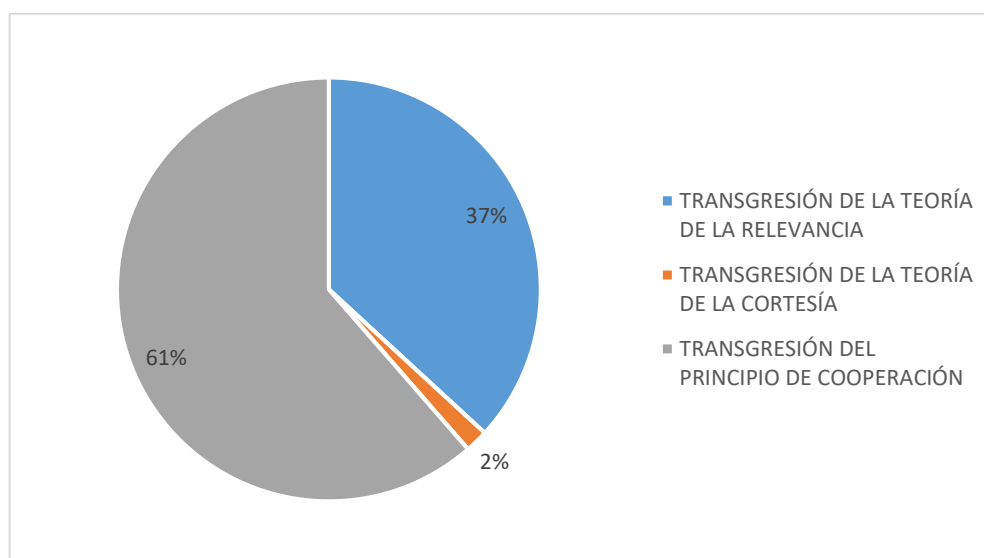
Tabla general de los errores pragmáticos en la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”

ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	NO	TOTAL NO	TOTAL NO %
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	· Infiere el significado relevante.	21	21	37%
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	· Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.	1	1	2%
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	· Informa de manera suficiente en la traducción.	12	35	61%
	· Informa lo que es necesario.	7		
	· Se transmite lo que es verdadero.	15		
	· Presenta orden de palabras.	1		
TOTAL			57	100%

Fuente: Datos obtenidos de listas de cotejo.

Figura 6

Figura general de los errores pragmáticos en la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”.



En la tabla 6 y figura 6 se aprecia que el 37% de los errores pragmáticos pertenecen a la transgresión de la teoría de la relevancia, porque no se transmite la intención del escritor con un coste de procesamiento mínimo o porque no se transmite la intención de manera clara; la transgresión de la teoría de la cortesía presenta el 2%, pues en la traducción se ha calcado la fórmula de cortesía negativa del inglés en un contexto donde en español se ve muy forzado o no natural y el 61 % de dichos errores pertenecen a la transgresión del principio de cooperación, siendo este el error pragmático más frecuente en esta investigación, puesto que no se informa de manera suficiente, se informa más de lo necesario, no se transmite lo que es verdadero y presenta desorden de palabras.

Para la discusión de los resultados obtenidos en este estudio se realizó una comparación con los resultados de investigaciones anteriores relacionados a los errores pragmáticos, asimismo la discusión se realizó con las teorías y un principio los cuales están mencionados en el marco teórico.

A través de la matriz de análisis se analizó la traducción de la obra teatral "Look Back in Anger", traducida por Victoria Ocampo, Chiclayo-2016 a partir de los indicadores extraídos de las siguientes teorías y un principio: la teoría de la relevancia de Sperber y Wilson (1995), que luego el traductor bíblico Gutt (2010) introdujo al modelo de la teoría de la comunicación, lo cual marcó un cambio hacia un enfoque cognitivo al proceso de traducción; la teoría de los actos del habla que fue formulada por Austin (1962); la teoría de la cortesía propuesta por Brown y Levinson (1987) y el principio de cooperación de Grice (1991).

Al identificar los errores pragmáticos se pudo constatar que los hallazgos en la presente investigación se asemejan un poco con lo que sostiene Campillos (2014) que los 4 errores pragmáticos que encontró en su estudio se dieron por la falta de adecuación al registro o a la situación comunicativa. En la presente investigación, la transgresión de la teoría de la relevancia o el no saber inferir adecuadamente el enunciado (significado implícito) de acuerdo a la situación comunicativa no hace posible la correcta traducción del texto original a la L2.

Pues la tabla 6 y figura 6 que son la tabla y figura general de las 30 páginas analizadas de la traducción de la obra teatral "Look Back in Anger", traducida por

Victoria Ocampo, Chiclayo-2016 arrojó que el 37 % de los errores pragmáticos encontrados en esta investigación pertenecen a la transgresión de la teoría de la relevancia debido a que no se ha inferido adecuadamente de acuerdo al contexto o a la situación comunicativa.

Cabe resaltar que los corpus de ambos trabajos fueron diferentes, ya que, en esta investigación, se utilizó la traducción de la obra teatral *Look Back in Anger* (Mirando hacia atrás con ira) y se empleó como instrumentos una matriz de análisis y una lista de cotejo mientras que, en la investigación de Campillos (2014) se usó un corpus de interlengua de estudiantes compuesto por entrevistas realizadas a universitarios de más de 9 lenguas maternas y de nivel intermedio bajo: A2 (N=20) y B1 (N=20) (Marco Común Europeo de Referencia). Asimismo, el presente estudio fue de enfoque cualitativo mientras que el otro fue de enfoque cuantitativo. Existe una notable diferencia entre la cantidad de unidades estudiadas y los corpus empleados.

Por otra parte, los hallazgos de la transgresión de la teoría de la relevancia se relacionan con lo que Ben (2015) sostuvo que los errores pragmáticos se originan por la traducción literal, falta de inferencia del significado implícito y la falta de referencia a la fuerza ilocutiva de los enunciados en inglés. En la presente investigación, la transgresión de la teoría de la relevancia o el no saber inferir adecuadamente el enunciado (significado implícito) no hace posible la correcta traducción del texto original a la L2. Pues el 37 % de los errores pragmáticos encontrados en esta investigación pertenecen a la transgresión de la teoría de la relevancia debido a que no se ha inferido adecuadamente el significado relevante.

Cabe resaltar que los corpus de ambos trabajos se asemejaron, ya que, en esta investigación, se utilizó la traducción de la obra teatral *Look Back in Anger* (Mirando hacia atrás con ira) y en la investigación de Ben (2015) se usó un corpus de traducción de subtítulos de la película americana "Kingdom of Heaven" del inglés al árabe, donde los actos de habla en inglés pronunciados por los actores se contrastaron y compararon con sus correspondientes subtítulos en árabe. Asimismo, el presente estudio fue de enfoque cualitativo mientras que el otro fue de enfoque cuantitativo y cualitativo. La cantidad de unidades estudiadas se asemejan en cierto sentido.

Carrió y Martín (2016) en su estudio IDENTIFICACIÓN DE ERRORES PRAGMÁTICOS EN UN TEST ADAPTATIVO DE INGLÉS COMO LENGUA EXTRANJERA determinaron que el error pragmático se originó más por la incompreensión de una o dos palabras de las preguntas, con un porcentaje que oscila entre el 28,0% y el 52,4%. Asimismo, en las preguntas 12, 17 y 19 se dan los errores mencionados por la interpretación incorrecta del diálogo, aun cuando conocen el vocabulario y el rango de porcentaje se encuentra entre un 11,5% y un 48,0%. Algo similar ocurre en este estudio pues el 37 % de los errores pragmáticos encontrados en esta investigación pertenecen a la transgresión de la teoría de la relevancia debido a que no se ha inferido adecuadamente y por lo tanto no ha habido una interpretación adecuada del texto original a la hora de traducir.

Cabe resaltar que el corpus de esta investigación fue la traducción de la obra teatral Look Back in Anger (Mirando hacia atrás con ira) y se empleó como instrumentos una matriz de análisis y una lista de cotejo mientras que los de Carrió y Martín (2016) fueron cuarenta y cuatro estudiantes que realizaron el Oxford Online Placement Test (OOPT) y se emplearon como instrumentos un test (Oxford Online Placement) y un cuestionario de valoración retrospectivo. Existe una notable diferencia entre la cantidad de unidades estudiadas y los corpus empleados.

Por otra parte, los hallazgos de la transgresión de la teoría de la relevancia se relacionan un poco con los hallazgos de GÜIZA (2021) quien identificó sólo dos errores léxico-pragmáticos en la categoría de registro no apropiado a la situación o contexto, los otros errores fueron sólo léxicos. Pues en esta investigación el 37 % de los errores pragmáticos encontrados pertenecen a la transgresión de la teoría de la relevancia debido a que no se ha inferido el significado relevante de acuerdo al contexto o situación comunicativa.

Cabe resaltar que el corpus de esta investigación fue la traducción de la obra teatral Look Back in Anger (Mirando hacia atrás con ira) mientras que los de GÜIZA (2021) fueron cuatro aprendientes holandeses de ELE de los niveles B1 y B2, estudiantes de la Universidad De Utrecht, Holanda. Existe una notable diferencia entre la cantidad de unidades estudiadas.

V. CONCLUSIONES

En este trabajo se analizó los errores pragmáticos en la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”, traducida por Victoria Ocampo, Chiclayo-2016. Lo más importante del análisis de los errores pragmáticos fue encontrar que la presencia de ellos altera el mensaje del texto fuente en el texto meta, lo que da entender que es necesario enriquecer la competencia pragmática durante los estudios de traducción para evitar dichos errores durante el proceso de traducción. Lo que más me ayudó en esta investigación fue las teorías que se esbozan en el marco teórico porque a partir de ahí se elaboró los instrumentos con sus indicadores para poder realizar el análisis respectivo.

Para lograr el objetivo general, se analizó 30 páginas de la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”, traducida por Victoria Ocampo, Chiclayo-2016.

Conforme a la información del análisis anterior, se identificó tres tipos de errores pragmáticos: TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA, TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA y TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN. Al procesar los datos de la lista de cotejo se obtuvo que el 37% de los errores pragmáticos pertenecen a la transgresión de la teoría de la relevancia, el 2% de los errores mencionados pertenecen a la transgresión de la teoría de la cortesía y el 61 % de dichos errores pertenecen a la transgresión del principio de cooperación.

Por último, se determinó que la TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN fue el error pragmático más frecuente en la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”, traducida por Victoria Ocampo, Chiclayo-2016, pues presentó el 61 % de todos los errores encontrados.

VI. RECOMENDACIONES

Dadas las conclusiones se dan las siguientes recomendaciones:

- Se recomienda que los estudiantes de traducción no sólo aprendan la forma estructural de la lengua, sino que también dominen la lengua en uso, es decir tomando en cuenta, que no sólo se traduce oraciones sino también enunciados, lo cual se logra con una buena competencia pragmática. Luego cuando sean traductores podrán traducir un texto que suene de forma más natural y aceptable en la lengua de llegada y hacer que el lector no se dé cuenta que es una traducción, sino que crea que es un texto original.
- Realizar más trabajos que tengan relación con los errores pragmáticos para enriquecer la información que se tiene hasta ahora, considerando que la presencia de ellos genera el fracaso de la comunicación.
- Los investigadores pueden utilizar las teorías que se usó para este estudio y aplicarlo al análisis de otras traducciones de obras literarias o a las interpretaciones de un discurso oral, porque se constató que se puede hacer un análisis tanto en la comunicación escrita u oral, pero hay que ver que tenga relación con el tema que se va investigar.

REFERENCIAS

- Areiza, R., Cisneros, M. y Tabares, L. (2012). *Sociolingüística. Enfoques pragmático y variacionista* [Archivo PDF]. <https://media.utp.edu.co/referencias-bibliograficas/uploads/referencias/libro/sociolingüística-octubre-11-definitivopdf-hVIHx-libro.pdf>
- Austin, J. (1962). PALABRAS Y ACCIONES. EDITORIAL PAIDÓS.
- Bachelor, J. (2018). El desarrollo de la competencia pragmática en estudiantes de español nivel principiante: un estudio sobre las peticiones. [Archivo pdf]. <https://doi.org/10.29314/mlser.v2i2.73>
- Ben, F. (2015). Pragmatic and Semantic Errors of Illocutionary Force Subtitling. *Arab World English Journal*, (4), 42-52. <https://awej.org/pragmatic-and-semantic-errors-of-illocutionary-force-subtitling/>
- Bernal, C. (2016). *Metodología de la investigación*. [Archivo PDF]. <https://book.ok.lat/book/11810697/ab1248>
- Birner, B. (2021). *Pragmatics: A Slim Guide*. <https://www.amazon.com/-/es/Betty-J-Birner-ebook/dp/B08RS5T16F/ref>
- Britannica (2018, May 3). *Look Back in Anger*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/Look-Back-in-Anger>
- Brown, P. y Levinson, S. C. (1987). *Politeness Some universals in language usage (Studies in Interactional Sociolinguistics)*. Cambridge University Press. <https://www.amazon.com/-/es/Penelope-Brown-ebook/dp/B00E3UR2PO/ref>
- Cabezas, E.; Andrade, D. y Torres, J. (2018) *Introducción a la metodología de la investigación científica* [Archivo PDF]. <http://repositorio.espe.edu.ec>
- Campillos, L. (2014). ANÁLISIS DE ERRORES PRAGMÁTICO-DISCURSIVOS EN UN CORPUS ORAL DE ESPAÑOL COMO LENGUA EXTRANJERA.

- Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 58, 23-59.
<https://revistas.ucm.es/index.php/CLAC/article/view/45469>
- Carrió, M. y Martín, B. (2016). Identificación de errores pragmáticos en un test adaptativo de inglés como lengua extranjera. *Estudios de lingüística inglesa aplicada*, (16), 79–102.
<http://revistas.uned.es/index.php/ELIA/article/view/17945>
- Chen, X. (2018). *Análisis de los errores pragmáticos en el nivel fónico cometidos por los alumnos sinohablantes*, *SINOELE*, (17), 217-225,
<http://www.sinoele.org/index.php/proyectos-de-investigacion/105-edicion-actas-ahh/bangkok-2016>
- Dicerto, S. (2018) *Multimodal Pragmatics and Translation: A New Model for Source Text Analysis* [Archivo PDF].
<http://library.lol/main/57654D2AC6A11E52ECB2EC9EF246B96E>
- Escandell, M. (2013). *Introducción a la Pragmática*. Editorial Ariel.
www.amazon.com/-/es/M-Victoria-Escandell-ebook/dp/B00FBP0LWG/ref
- Grice, P. (1991). *Studies in the Way of Words* [Archivo PDF].
<http://library.lol/main/F07EF1B554F620845AAE0A06F3509969>
- Grundy, P. (2020). *Doing Pragmatics*. <https://www.amazon.com/-/es/Peter-Grundy-ebook-dp-B07T2F15V6/dp/B07T2F15V6/ref>
- Güiza, L. (2021). *CARACTERIZACIÓN DE LOS ERRORES LÉXICO-PRAGMÁTICOS EN LA PRODUCCIÓN ORAL DE UN GRUPO DE CUATRO ESTUDIANTES HOLANDESES DE ESPAÑOL COMO LENGUA EXTRANJERA (ELE)* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana].
<http://hdl.handle.net/10554/53540>
- Gutt, E. (2010). *Translation and Relevance: Cognition and Context*. amazon.
<https://www.amazon.com/-/es/Ernst-August-Gutt-ebook/dp/B00LVRWFB1>

- Hatim, B. and Mason, I. (1990). *Discourse and the Translator*. amazon. <https://www.amazon.es/Discourse-Translator-Language-Social-Life-ebook/dp/B00L2E1C2I>
- Hernández, R. Fernández, C. y Baptista, M. (2014). *METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN* [Archivo PDF]. <https://www.uca.ac.cr/wp-content/uploads/2017/10/Investigacion.pdf>
- House, J. (2016). *Translation as Communication across Languages and Cultures*. amazon. <https://www.amazon.com/-/es/Juliane-House-ebook/dp/B017O1LEZW/ref>
- House, J. (2018). *Translation: The basics* [Archivo PDF]. <http://library.lol/main/62E3DCB575D3F6CBD2738A4E8446C157>
- Jiquin, L. (2020). *Les erreurs pragmatiques chez des apprenants chinois spécialisés en français langue étrangère*. *Les Revues Synergies du GERFLINT*, (15), 231-232. <http://gerflint.fr/Base/Chine15/chine15.html>
- Leech, G. (1983). *Principles of Pragmatics*. amazon. <https://www.amazon.com/-/es/Geoffrey-N-Leech-ebook/dp/B01BWNXKMI/ref>
- Lozada J. (2014). *Investigación Aplicada: Definición, Propiedad Intelectual e Industria*. *CienciAmérica*, 3 (1), 47-50. <http://cienciamerica.uti.edu.ec/openjournal/index.php/uti/article/view/30>
- Mei, D. (2021). *A Study of Pragmatic Failures in Intercultural Communication from Perspective of the Adaptation Theory*. amazon. <https://www.amazon.es/Pragmatic-Intercultural-Communication-Perspective-Adaptation-ebook/dp/B091B9W67T>
- Mendoza, Ch. y Hernández-Sampieri, R. (2018). *Metodología de la investigación* [Archivo PDF]. <http://library.lol/main/406A4956686A3AADDDBC2ED0C4394F656>

- Nord, C. (2016). Errores y faltas en la traducción [Archivo PDF].
<https://dti.ua.es/es/vi-coloquio-lucentino/documentos/el-error-en-la-traduccion.pdf>
- Nord, C. (2018). *Translating as a Purposeful Activity* [Archivo PDF].
<http://library.lol/main/37103E939965D81C4197E935B7DC6409>
- Ñaupas, H., Valdivia, M., Palacios, J. y Romero, H. (2018). *Metodología de la investigación*. [Archivo PDF]. <https://corladancash.com/wp-content/uploads/2020/01/Metodologia-de-la-inv-cuanti-y-cuali-Humberto-Naupas-Paitan.pdf>
- Ocampo, V. (s.f.). *Mirando hacia atrás con ira*. SCRIBD.
<https://es.scribd.com/doc/6942489/Mirando-hacia-atras-con-ira-John-Osborne>
- Palomino, J., Peña, J., Zevallos, G., y Orizano, L. (2015). Metodología de la investigación [Archivo PDF].
<http://library.lol/main/49C95FC25EB2B20E19E9D5C13FE48F80>
- Qays, G. (2014). *ERRORES PRAGMÁTICOS NO VERBALES QUE PUEDEN CAUSAR MALAS INTERPRETACIONES ENTRE HISPANOHABLANTES Y ARABOHABLANTES EN AULAS DE E/LE (DESDE UNA PERSPECTIVA DIDÁCTICA)*. *Researchgate*, 7, 150-174.
<https://www.researchgate.net/publication/327919552>
- Rodríguez, A. y Pérez, A. (2017). Métodos científicos de indagación y de construcción del conocimiento. *La Revista Escuela de Administración de Negocios*, (82), 175-195. <https://doi.org/10.21158/01208160.n82.2017.1647>
- Searle, J. (1979). *EXPRESSION AND MEANING: Studies in the Theory of Speech Acts* [Archivo pdf].
<http://library.lol/main/E146AE3942320A960670282D85A37B05>

- Sidiropoulou, M. (2021). Understanding Im/politeness Through Translation: The English-Greek Paradigm [Archivo pdf].
<http://library.lol/main/776EFB142B4058AD26EDAEBF674DCAE2>
- Singh, K. (2019). *An Analysis of John Osborne's Look Back In Anger: A Social or Personal Concern*. *RESEARCH REVIEW International Journal of Multidisciplinary*, 04(02), 858-859. https://rrjournals.com/wp-content/uploads/2019/03/858-859_RRIJM1904020190.pdf
- Sperber, D. and Wilson, D. (2012). *Meaning and Relevance* [Archivo PDF].
<http://libgen.lc/ads.php?md5=7FACE5AD17646227AD0EA99B57B28034>
- Sperber, D. and Wilson, D. (1995). *Relevance: Communication and Cognition*. [Archivo pdf].
<http://library.lol/main/F0B3878EE553CF15BEBCEB167118EE298>
- Triki, M. (2013). A Pragmatic Approach to the Study of English/Arabic Translation Errors. *Journal Academica*, 3(1), 39-51.
<https://www.journalacademica.org/volume-3-no-1-march-31-2013/>
- Williams, J. (2013). *Theories of Translation* [Archivo PDF].
<http://library.lol/main/2570CF7ABC7EDD40D7B14ECCD4B79F07>
- Wolfe, J., Shanmugaraj, N., y Sipe, J. (2016). Grammatical versus pragmatic error. *Business and Professional Communication Quarterly*, 79(4), 397-415,
<https://doi.org/10.1177%2F2329490616671133>

ANEXOS

Anexo 1.

MATRIZ DE CATEGORIZACIÓN

PROBLEMA	OBJETIVOS	CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS	
¿Qué características presentan los errores pragmáticos en la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”, traducida por Victoria Ocampo, Chiclayo-2016?	Objetivo general: Analizar los errores pragmáticos en la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”, traducida por Victoria Ocampo, Chiclayo-2016	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	
		TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.	
	Objetivos específicos: Analizar la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”, traducida por Victoria Ocampo, Chiclayo-2016	Identificar los errores pragmáticos en la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”, traducida por Victoria Ocampo, Chiclayo-2016	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.
				Informa lo que es necesario.
	Determinar el error pragmático más frecuente en la traducción de la obra teatral “Look Back in Anger”, traducida por Victoria Ocampo, Chiclayo-2016.			Se transmite lo que es verdadero.
				Presenta orden de palabras.

Anexo 2.

MATRIZ DE ANÁLISIS

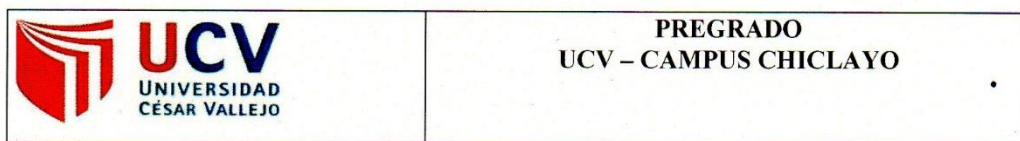
MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL "LOOK BACK IN ANGER", TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.					
N° PÁGINA:		INTERVENCIÓN			FECHA:
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	· Infiere el significado relevante.			
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	· Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.			
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	· Informa de manera suficiente en la traducción.			
		· Informa lo que es necesario.			
		· Se transmite lo que es verdadero.			
		· Presenta orden de palabras.			

Anexo 3.

LISTA DE COTEJO

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.			
N° PÁGINA:	INTERVENCIÓN	FECHA:	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	· Infiere el significado relevante.		
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	· Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	· Informa de manera suficiente en la traducción.		
	· Informa lo que es necesario.		
	· Se transmite lo que es verdadero.		
	· Presenta orden de palabras.		

Anexo 4. Validaciones de instrumentos de recolección de datos.



CONSTANCIA

VALIDACIÓN DE INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN

Por la presente se deja constancia haber revisado el instrumento de investigación: MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016 para ser utilizada en la investigación, cuyo título es: **“ANÁLISIS DE LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO”, Chiclayo-2016**, cuyo autor es: Misael De la Cruz Ventura, estudiante de la Escuela Profesional de Traducción e Interpretación de la Universidad César Vallejo - Filial Chiclayo.


Este instrumento será aplicado a una muestra representativa de 30 páginas del proceso de investigación, que se desarrollará durante los meses de abril y mayo de 2016, según técnica de análisis.

Las observaciones realizadas han sido levantadas por el autor, quedando finalmente aprobadas. Por lo tanto, cuenta con la validez y confiabilidad correspondiente considerando las variables del trabajo de investigación.

Se extiende la presente constancia a solicitud del interesado para los fines que considere pertinentes.



Lic. Lenin Fasanando Melo.
DNI: 40957203
Chiclayo, 13 de mayo de 2016

 UCV UNIVERSIDAD CÉSAR VALLEJO	PREGRADO UCV – CAMPUS CHICLAYO
--	---

CONSTANCIA

VALIDACIÓN DE INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN

Por la presente se deja constancia haber revisado el instrumento de investigación: **MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO**, Chiclayo-2016 para ser utilizada en la investigación, cuyo título es: **“ANÁLISIS DE LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO”**, Chiclayo-2016, cuyo autor es: Misael De la Cruz Ventura, estudiante de la Escuela Profesional de Traducción e Interpretación de la Universidad César Vallejo - Filial Chiclayo.

Este instrumento será aplicado a una muestra representativa de 30 páginas del proceso de investigación, que se desarrollará durante los meses de abril y mayo de 2016, según técnica de análisis.

Las observaciones realizadas han sido levantadas por el autor, quedando finalmente aprobadas. Por lo tanto, cuenta con la validez y confiabilidad correspondiente considerando las variables del trabajo de investigación.


Se extiende la presente constancia a solicitud del interesado para los fines que considere pertinentes.



Mgr. José Carlos Yoctun Cabrera.

DNI: 16748121

Chiclayo, 18 de mayo de 2016

	PREGRADO UCV – CAMPUS CHICLAYO
---	---

CONSTANCIA

VALIDACIÓN DE INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN

Por la presente se deja constancia haber revisado el instrumento de investigación: MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016 para ser utilizada en la investigación, cuyo título es: **“ANÁLISIS DE LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO”, Chiclayo-2016**, cuyo autor es: Misael De la Cruz Ventura, estudiante de la Escuela Profesional de Traducción e Interpretación de la Universidad César Vallejo - Filial Chiclayo.

Este instrumento será aplicado a una muestra representativa de 30 páginas del proceso de investigación, que se desarrollará durante los meses de abril y mayo de 2016, según técnica de análisis.

Las observaciones realizadas han sido levantadas por el autor, quedando finalmente aprobadas. Por lo tanto, cuenta con la validez y confiabilidad correspondiente considerando las variables del trabajo de investigación.


Se extiende la presente constancia a solicitud del interesado para los fines que considere pertinentes.



Dra. Carmen Elvira Rosas Prado.

DNI: 17821428

Chiclayo, 18 de mayo de 2016

 UCV UNIVERSIDAD CÉSAR VALLEJO	PREGRADO UCV – CAMPUS CHICLAYO
--	---

CONSTANCIA

VALIDACIÓN DE INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN

Por la presente se deja constancia haber revisado el instrumento de investigación: LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016 para ser utilizada en la investigación, cuyo título es: **“ANÁLISIS DE LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO”, Chiclayo-2016**, cuyo autor es: Misael De la Cruz Ventura, estudiante de la Escuela Profesional de Traducción e Interpretación de la Universidad César Vallejo - Filial Chiclayo.


Este instrumento será aplicado a una muestra representativa de 30 páginas del proceso de investigación, que se desarrollará durante los meses de abril y mayo de 2016, según técnica de observación.

Las observaciones realizadas han sido levantadas por el autor, quedando finalmente aprobadas. Por lo tanto, cuenta con la validez y confiabilidad correspondiente considerando las variables del trabajo de investigación.

Se extiende la presente constancia a solicitud del interesado para los fines que considere pertinentes.



Lic. Lenin Fasanando Melo.
DNI: 40957203
Chiclayo, 13 de mayo de 2016

	PREGRADO UCV – CAMPUS CHICLAYO
---	---

CONSTANCIA

VALIDACIÓN DE INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN

Por la presente se deja constancia haber revisado el instrumento de investigación: LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016 para ser utilizada en la investigación, cuyo título es: **“ANÁLISIS DE LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO”, Chiclayo-2016**, cuyo autor es: Misael De la Cruz Ventura, estudiante de la Escuela Profesional de Traducción e Interpretación de la Universidad César Vallejo - Filial Chiclayo.

Este instrumento será aplicado a una muestra representativa de 30 páginas del proceso de investigación, que se desarrollará durante los meses de abril y mayo de 2016, según técnica de observación.

Las observaciones realizadas han sido levantadas por el autor, quedando finalmente aprobadas. Por lo tanto, cuenta con la validez y confiabilidad correspondiente considerando las variables del trabajo de investigación.


Se extiende la presente constancia a solicitud del interesado para los fines que considere pertinentes.



Mgtr. José Carlos Yoctun Cabrera.

DNI: 16748121

Chiclayo, 18 de mayo de 2016

 UCV UNIVERSIDAD CÉSAR VALLEJO	PREGRADO UCV – CAMPUS CHICLAYO
--	---

CONSTANCIA

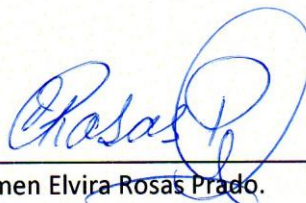
VALIDACIÓN DE INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN

Por la presente se deja constancia haber revisado el instrumento de investigación: LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016 para ser utilizada en la investigación, cuyo título es: **“ANÁLISIS DE LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO”, Chiclayo-2016**, cuyo autor es: Misael De la Cruz Ventura, estudiante de la Escuela Profesional de Traducción e Interpretación de la Universidad César Vallejo - Filial Chiclayo.

Este instrumento será aplicado a una muestra representativa de 30 páginas del proceso de investigación, que se desarrollará durante los meses de abril y mayo de 2016, según técnica de observación.

Las observaciones realizadas han sido levantadas por el autor, quedando finalmente aprobadas. Por lo tanto, cuenta con la validez y confiabilidad correspondiente considerando las variables del trabajo de investigación.

Se extiende la presente constancia a solicitud del interesado para los fines que considere pertinentes.



Dra. Carmen Elvira Rosas Prado.
DNI: 17821428
Chiclayo, 18 de mayo de 2016

Anexo 05. Matrices de análisis aplicadas.

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL "LOOK BACK IN ANGER", TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.					
N° PÁGINA: 5		INTERVENCIÓN 2			FECHA: 14 /05/ 2016
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	JIMMY: (shouting). All right, dear. Go back to sleep. It was only me talking. You know?	jimmy (<i>Gritando</i>): Está bien, hombre. Vuélvete a dormir. Era yo quien estaba hablando.	
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.	Talking? Remember? I'm sorry.	¿Sabes? Yo, hablando. ¿Recuerdas? Disculpen.	
		Informa de manera suficiente en la traducción.			
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa lo que es necesario.			Informa más de lo necesario en esta parte de la traducción: "...¿Sabes? Yo, hablando. ¿Recuerdas? Disculpen", porque antes de eso Jimmy en el texto original ya le hace recordar a Cliff quien estaba hablando era él,
		Se transmite lo que es verdadero.			
	Presenta desorden de palabras.				

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 5		INTERVENCIÓN 5			FECHA: 14 /05/ 2016
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	CLIFF: Uh huh.	CLIFF: He he...	
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.			
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.			
		Informa lo que es necesario.			
		Se transmite lo que es verdadero.			No se transmite lo que es verdadero en esta parte de la traducción: "He he...", porque en el texto original lo que Cliff quiere decir es que el concurda con lo que Jimmy dice. Entonces una mejor traducción es: "ajá"
	Presenta orden de palabras.				

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL "LOOK BACK IN ANGER", TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 5		INTERVENCIÓN 7			FECHA: 14 /05/2016	
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN	
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	cliff: Yes, and uneducated. Now shut up, will you?	CLIFF: Sí, y no me han educado. Ahora cállate la boca, ¿quieres?	No infiere adecuadamente en esta parte de la traducción: "Sí, y no me han educado...", puesto que una persona que es ignorante es una persona que no es educada, por lo tanto no se debe emplear la conjunción "y" ya que da entender como si "ignorante" y "una persona que no ha sido educada" sean dos realidades distintas, por lo tanto una traducción adecuada sería: "sí, pero porque no me han educado..."	
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.				
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.				
		Informa lo que es necesario.				Informa más de lo necesario, puesto que con decir:"Cállate" es suficiente para que el oyente entienda que debe dejar de hablar.
		Se transmite lo que es verdadero.				
	Presenta desorden de palabras.					

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL "LOOK BACK IN ANGER", TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 5		INTERVENCIÓN 20			FECHA: 14/05/2016	
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN	
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	·Infiere el significado relevante.	CLIFF: Like it! You're like a sexual maniac—only with you it's food. You'll end up in the News of the World , boyo, you wait. James Porter, aged twenty-five, was bound over last week after pleading guilty to interfering with a small cabbage and two tins of beans on his way home from the Builder's Arms . The accused said he hadn't been feeling well for some time, and had been having black-outs. He asked for his good record as an air-raid warden, second class, to be taken into account.	CLIFF: ¿Qué te gusta? ¡Si eres un maniático sexual de la comida! Acabarás apareciendo un día en la crónica policial , ya verás, ya verás. James Porter, de veinticinco años, salió en libertad condicional la semana pasada después de haberse reconocido culpable de haberle faltado el respeto a una lechuguita y a dos latas de arvejas, cuando regresaba del café a su casa. El acusado dijo que sufría oscurecimientos mentales desde hacía algún tiempo. Pidió que se tomara en cuenta su actuación destacada como guardián de incursiones aéreas de segunda clase.	No se infiere de manera adecuada en esta parte e la traducción: "...después de haberse reconocido culpable...", pues de acuerdo al contexto mejor es: "...después de haberse declarado culpable..."	
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.				
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.	Informa lo que es necesario.			Informa de manera insuficiente, porque ha omitido el nombre del diario: "...the News of the World..." puesto que se debe saber a que diario se refiere Cliff. Asimismo en la traducción se omite el nombre del café: "... Builder's Arms..."
			Se transmite lo que es verdadero.			No se transmite lo que es verdadero, en es parte: "...una lechuguita y a dos latas de arvejas...", porque "a small cabbage" se refieree a un repollo o a un col pequeño and "beans" se refiere a frijoles.
		Presenta orden de palabras.				

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 5		INTERVENCIÓN 21			FECHA: 14/05/2016
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	JIMMY: (Grins.) Oh, yes, yes, yes. I like to eat I'd like to live too. Do you mind?	JIMMY (Con una mueca sonriente): Sí, sí, sí, sí. Me gusta comer ¿Y qué? También me gustaría vivir. ¿Te molesta?	No infiere el significado adecuadamente: "... Me gusta comer ¿Y qué? También me gustaría vivir..." porque de acuerdo al contexto del texto original Jimmy está explicando con detalles que al le gusta comer, por lo tanto en la traducción él debe dar una razón pero que se conecte con lo que dijo anteriormente, así: "... Me gusta comer porque me gustaría vivir bastante..."
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.			
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.			
		Informa lo que es necesario.			
Se transmite lo que es verdadero.					
		Presenta orden de palabras.			

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL "LOOK BACK IN ANGER", TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 5		INTERVENCIÓN 23			FECHA: 14/05/2016
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	JIMMY: People like me don't get fat. I've tried to tell you before. We just burn everything up. Now shut up while I read. You can make me some more tea.	JIMMY: La gente como yo no engorda, hijo. Ya he tratado de explicártelo. Nosotros lo quemamos, lo consumimos todo. Y ahora cállate la boca mientras leo. Puedes volver a hacerme té.	
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.			Hay un error de cortesía en esto: "...Puedes volver a hacerme té...", porque se ha tratado de calcar una formulación de cortesía negativa del inglés en una situación donde no se requiere puesto que en español sería mejor decir: "...prepárame más te..." puesto que en el texto original Jimmy es una persona muy autoritaria por lo tanto en la traducción al español se vería raro que una persona así emplee una fórmula de cortesía.
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.			Informa más de lo necesario, porque cállate es suficiente para indicar que alguien deje de hablar.
		Informa lo que es necesario.			
		Se transmite lo que es verdadero.			
		Presenta orden de palabras.			

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL "LOOK BACK IN ANGER", TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 7		INTERVENCIÓN 11			FECHA: 20/05/2016
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	JIMMY: (quickly). Did you read about the woman who went to the mass meeting of a certain American evangelist at Earls Court? She went forward, to declare herself for love or what-ever it is, and, in the rush of converts to get to the front, she broke four ribs and got kicked in the head. She was yelling her head off in agony, but with 50,000 people putting all they'd got into	JIMMY: (Rápidamente.) ¿Leyeron lo de la mujer que fue al meeting de cierto evangelista americano en Earls Court? Se adelantó para afirmar su adhesión al amor, o a lo que fuera, y arrollada por la avalancha de convertidos que querían llegar a primeras filas, se rompió cuatro costillas y le pisotearon la cabeza. Estaba cantando a gritos: "Avanzad, soldados cristianos", nadie se dio cuenta siquiera de su presencia. (Mira bruscamente para ver si le responden, pero los otros dos no dicen nada.) A veces me pregunto si hay algo en mí que no marcha. ¿Y... el té?	No infiere el significado correctamente en esta parte de la traducción: "...She was
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.	Earls Court? She went forward, to declare herself for love or what-ever it is, and, in the rush of converts to get to the front, she broke four ribs and got kicked in the head. She was yelling her head off in agony, but with 50,000 people putting all they'd got into	americano en Earls Court? Se adelantó para afirmar su adhesión al amor, o a lo que fuera, y arrollada por la avalancha de convertidos que querían llegar a primeras filas, se rompió cuatro costillas y le pisotearon la cabeza. Estaba cantando a gritos: "Avanzad, soldados cristianos", nadie se dio cuenta siquiera de su presencia. (Mira bruscamente para ver si le responden, pero los otros dos no dicen nada.) A veces me pregunto si hay algo en mí que no marcha. ¿Y... el té?	
		Informa de manera suficiente en la traducción.	Earls Court? She went forward, to declare herself for love or what-ever it is, and, in the rush of converts to get to the front, she broke four ribs and got kicked in the head. She was yelling her head off in agony, but with 50,000 people putting all they'd got into	Earls Court? She went forward, to declare herself for love or what-ever it is, and, in the rush of converts to get to the front, she broke four ribs and got kicked in the head. She was yelling her head off in agony, but with 50,000 people putting all they'd got into	Informa de manera insuficiente en la traducción porque no se ha traducido esta parte: "... but with 50,000 people putting all they'd got into...". Pues esta parte puede traducirse así: "...pero con 50 mil personas que decían a todo pulmón..."
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa lo que es necesario.	Se transmite lo que es verdadero.	Earls Court? She went forward, to declare herself for love or what-ever it is, and, in the rush of converts to get to the front, she broke four ribs and got kicked in the head. She was yelling her head off in agony, but with 50,000 people putting all they'd got into	Informa más de lo necesario al traducir siquiera puesto que se puede traducir así: "...nadie se dio cuenta de su presencia..."
		Presenta orden de palabras.	Sometimes, I wonder if there isn't something wrong with me. What about that tea?		

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 7		INTERVENCIÓN 21			FECHA: 20/05/2016
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	JIMMY: (casually). Oh, nothing, nothing. Damn you, damn both of you, damn them all.	JIMMY: (Fingiendoindiferencia.) ¡Ah! Nada, nada. Váyanse al diablo; váyanse al diablo los dos. Váyanse todos al diablo.	
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.			
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.			
		Informa lo que es necesario.			
		Se transmite lo que es verdadero.			No se transmite lo que es verdadero porque de acuerdo al contexto Jimmy está actuando con indiferencia, no está fingiendo.
	Presenta orden de palabras.				

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 7		INTERVENCIÓN 24			FECHA: 20/05/2016
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	JIMMY: And have my enjoyment ruined by the Sunday night yobs in the front row? No, thank you.	JIMMY: ¿Y que me arruinen la diversión los papanatas que van a primeras filas los domingos? No, gracias.	
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.			
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.			
		Informa lo que es necesario.			
		Se transmite lo que es verdadero.			No se transmite lo que es verdadero porque papanata no se traduce como papanata, puesto que "yobs" se refiere a personas violentas, vandalos.
	Presenta orden de palabras.				

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 9		INTERVENCIÓN 5			FECHA: 21/05/2016
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	CLIFF: Oh, why doesn't he shut up?	CLIFF: ¡Ahí Por qué no se callará la boca .	
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.			
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.			
		Informa lo que es necesario.			Informa más de lo necesario, porque es suficiente decir: ¡Ahí Por qué no se callará!, cuando se desea que alguien deje de hablar.
		Se transmite lo que es verdadero.			
		Presenta orden de palabras.			

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL "LOOK BACK IN ANGER", TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 9		INTERVENCIÓN 7			FECHA: 21/05/2016
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	CLIFF: You did?	CLIFF: Sí; lo dijiste.	No infiere el significado correctamente, porque Cliff en el texto original está preguntando que si el lo dijo? No está afirmando, por tanto una mejor traducción será"... ¿Tu dijiste eso?..."
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.			
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.			
		Informa lo que es necesario.			
		Se transmite lo que es verdadero.			
		Presenta orden de palabras.			

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL "LOOK BACK IN ANGER", TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 11		INTERVENCIÓN 2			FECHA: 22/05/2016
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	JIMMY: (rising to window R., and looking out). He's not only got guts, but sensitivity as well. That's about the rarest combination I can think of. None of your other friends have got either.	JIMMY (Acercándose a la ventana de la izquierda y mirando.): No sólo tiene agallas, tiene sensibilidad. La combinación más rara que darse pueda. Ninguno de tus otros amigos tiene las dos cosas.	
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.			
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.			
		Informa lo que es necesario.			
		Se transmite lo que es verdadero.			
Presenta orden de palabras.			No se transmite lo que es verdadero en esta parte: "...ventana de la izquierda...", porque en el texto origina se menciona a la ventana de la derecha, por lo tanto se traduce mejor así: "(acercándose a la ventana de la derecha...)"		

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 11		INTERVENCIÓN 10			FECHA: 22/05/2016	
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN	
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	JIMMY: (moving in between them). Have you ever seen her brother?	JIMMY (Poniéndose entre los dos): ¿Has visto alguna vez a su hermano? ¿El hermano Nigel? Un portento salido del Colegio Militar con la espalda muy derecha y sin barbilla. Yo lo vi sólo una vez. Porque le dije que su madre tenía un espíritu maligno, me invitó a salir fuera para ventilar el incidente.		
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.	Brother Nigel? The straight-backed, chinless wonder from Sandhurst? I only met him once myself. He asked me to step outside when I told his mother she was evil minded.			
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN		Informa de manera suficiente en la traducción.			Informa de manera insuficiente porque se ha omitido el nombre del colegio militar que es "Sandhurst", puesto que es importante saberlo para saber de donde exactamente proviene Nigel.
			Informa lo que es necesario.			
			Se transmite lo que es verdadero.			
		Presenta orden de palabras.				

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 13		INTERVENCIÓN 3			FECHA: 26/05/ 2016	
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN	
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	ALISON: (handing Cliff his trousers). There you are, dear. They're not very good, but they'll do for now. Cliff gets up and puts them on.	ALISON (Tendiéndole a Cliff sus pantalones): Aquí los tienes . No están perfectos , pero por ahora te servirán . (Cliff se levanta y se pone los pantalones .)	No infiere el significado correctamente porque de acuerdo al contexto sólo se hace referencia a un solo pantalón, y en la traducción se está calcando el número de pantalon.	
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.				
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.				
		Informa lo que es necesario.				
		Se transmite lo que es verdadero.				
	Presenta orden de palabras.					

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 13		INTERVENCIÓN 4			FECHA: 26/05/2016
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	CLIFF: Oh, that's lovely.	CLIFF: Gracias. Están espléndidos.	No infiere el significado correctamente porque en realidad es un solo pantalon.
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.			
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.			
		Informa lo que es necesario.			
		Se transmite lo que es verdadero.			
		Presenta orden de palabras.			

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 13		INTERVENCIÓN 5			FECHA: 26/05/2016	
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN	
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	ALISON: NOW try and look after them. I'll give them a real press later on.	ALISON: Y ahora, trata de cuidarlos . Mañana les daré un verdadero planchado.	No infiere el significado correctamente porque en realidad es un solo pantalón, pues se ha calcado el número del sustantivo en inglés.	
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.				
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN		Informa de manera suficiente en la traducción.			
			Informa lo que es necesario.			
			Se transmite lo que es verdadero.			
		Presenta orden de palabras.				

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL "LOOK BACK IN ANGER", TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 15		INTERVENCIÓN 5			FECHA: 29 /05/ 2016	
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN	
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	CLIFF: Come on now, be a good boy. I'll take us all out, and we'll have a drink.	CLIFF: Bueno, vamos, vamos. Sé un buen muchacho. Nos llevaré a los tres a pasear e iremos a beber algo.	No infiere el significado correctamente en esta parte de la traducción: "Nos llevaré a los tres a pasear e iremos a beber algo". No presenta claridad, por eso mejor se traduce así: "Los llevaré a pasear y beberemos algo".	
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.				
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN		Informa de manera suficiente en la traducción.			
			Informa lo que es necesario.			
			Se transmite lo que es verdadero.			
		Presenta orden de palabras.				

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 18		INTERVENCIÓN 5			FECHA: 03/06/2016	
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN	
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	CLIFF: (kneeling on the arm of her chair). Give it here. (She holds out her arm.) Yell out if I hurt you. (He bandages it for her.)	CLIFF (Arrodillándose en el brazo del sillón): ¡Dame ese brazo! (Ella le tiende su brazo.) Chilla, si te hago daño. (Le venda el brazo.)	No infiere el significado correctamente en la traducción, en la parte: "...si te hago daño..." ya que en el texto original, Cliff está apiadándose del estado de salud de Alison, por lo tanto lo más adecuado sería: "...chilla, si te duele..."	
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.				
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN		Informa de manera suficiente en la traducción.			
			Informa lo que es necesario.			
			Se transmite lo que es verdadero.			
		Presenta orden de palabras.				

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 18		INTERVENCIÓN 11			FECHA: 03/06/2016	
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN	
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	CLIFF: (after a few moments). I'll need some scissors.	CLIFF (Después de una pausa): Necesitaré tijeras.	No infiere el significado correctamente por que en la traducción se ha calcado el género plural de: "...scissors." en un contexto que sólo se requiere la palabra en singular para transmitir el mensaje, puesto que era una situación en que Cliff solo necesitaba una tijera para recortar un venda para vendar el brazo de Alison. Hubiera sido correcto traducirse en plural cuando Cliff hubiera sido un médico en una situación en el que relize una intervención quirurgica.	
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.				
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN		Informa de manera suficiente en la traducción.			
			Informa lo que es necesario.			
			Se transmite lo que es verdadero.			
		Presenta orden de palabras.				

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL "LOOK BACK IN ANGER", TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 18		INTERVENCIÓN 12			FECHA: 03/06/2016	
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN	
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	ALISON: They're over there.	ALISON: Están allí.	No infiere el significado correctamente por que en la traducción se ha calcado la conjugación del verbo en plural y a la vez el pronombre que se deduce de la conjugación del verbo: " Están allí.", pues una traducción más adecuada es: "está allí", porque de acuerdo al contexto hace referencia a la tijera que necesitaba Cliff, es decir sólo se debe traducir en singular tanto la conjugación como el pronombre que se deduce.	
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.				
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.				
		Informa lo que es necesario.				
		Se transmite lo que es verdadero.				
	Presenta orden de palabras.					

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL "LOOK BACK IN ANGER", TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 23		INTERVENCIÓN 13			FECHA: 05/06/2016
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	CLIFF: Didn't get any further than the front door. Miss Drury hadn't	CLIFF: No fui más allá de la puerta de entrada. La señorita Drury no había ido	
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.	gone to church after all. I couldn't get away from her. (To Alison.) Someone	a la iglesia, finalmente. No podía deshacerme de ella. (A Alison.) Alguien te	
		Informa de manera suficiente en la traducción. Informa lo que es necesario.	on the phone for you.	llama por teléfono.	
		Se transmite lo que es verdadero.			No transmite lo que es verdadero en la traducción, ya que Cliff en el texto original quiere decir que el no pudo salir a comprar unos cigarros porque la señorita Drury estaba en casa todavía. Pues aquella señorita era la dueña de la casa donde Jimmy, su mujer y Cliff se hospedaban, por lo tanto a ella no le gustaba que fumen en las habitaciones, por lo tanto la expresión que Cliff dice: "... I couldn't get away from her..." no debe traducirse así: "...No podía deshacerme de ella...", por que Cliff no quiere decir que no pudo matarla o desaparecerla de la Tierra. La traducción más adecuada sería: "...No podía escaparme de ella..." porque el quería salir a comprar cigarros sin que ella se de cuenta.
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Presenta orden de palabras.			

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 23		INTERVENCIÓN 15			FECHA: 05/06/2016
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	CLIFF: Helena something. Jimmy and Alison look at each other quickly.	CLIFF: Helena no sé cuántos... (Jimmy y Alison se echan una mirada.)	No infiere el significado correctamente en la traducción, puesto que Cliff en el texto original quiere decir que no se acuerda de los apellidos de Helena, por lo tanto se debe traducir así: Helena, no me acuerdo sus apellidos, ya que las dos siguientes intervenciones da entender que no se acordaba.
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.			
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.			
		Informa lo que es necesario. Se transmite lo que es verdadero.			
		Presenta orden de palabras.			

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 25		INTERVENCIÓN 7			FECHA: 06/06/2016
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	ALISON: (vehemently.) Oh why don't you shut up, please!	ALISON (Con vehemencia): ¿Por qué no te podrás callar la boca?	
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.			
		Informa de manera suficiente en la traducción.			
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa lo que es necesario.			Informa más de lo necesario por que hay información más de lo que se requiere y si se omitiera "...la boca..." no altera el mensaje.
		Se transmite lo que es verdadero.			
		Presenta orden de palabras.			

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 25		INTERVENCIÓN 8			FECHA: 06/06/2016	
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN	
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	JIMMY: Oh, my dear wife, you've got so much to learn. I only hope you	JIMMY: ¡Ah! Mi querida mujer, tienes tanto que aprender. Sólo espero que		
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.	learn it one day. If only something—something	acabarás por aprenderlo, un día. ¡Sólo espero que		
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.	Informa lo que es necesario.	would happen to you, and wake you out of your beauty sleep! (Coming in close to her.) If you could	algo... algo te pase y te despierte de ese sueño de bella durmiente del bosque! (Acercándose a ella.) Si pudieras tener un	Informa más de lo necesario por que hay información más de lo que se requiere y si se omitiera no altera el mensaje. Entonces se puede traducir así: "...solo espero que lo aprendas algún día..."
		Se transmite lo que es verdadero.	Presenta orden de palabras.	die. Let it grow, let a recognisable human face emerge from that little mass of indiarufaber and wrinkles. (She retreats away from him.)	Dejarlo crecer, antes, dejar que en esa pequeña masa de goma y de arrugas apareciera un rostro humano reconocible.	
		Presenta orden de palabras.	Presenta orden de palabras.	Please—if only I could watch you face that. I wonder if you might even become a recognisable human being yourself. But I doubt it. She moves away, stunned, and leans on the gas stove down L.	(Alison retrocede, se aleja de él.) ¡Ah! ¡Mi Dios! ¡Si yo pudiera ver cómo te enfrentas con eso! Me pregunto si llegarías entonces a convertirte tú misma en un ser humano reconocible. Pero lo dudo.	

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 28		INTERVENCIÓN 14			FECHA: 07/06/2016	
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN	
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	HELENA: Now you've got me. So you're not sorry you asked me to stay?	HELENA: Ahora me tienes a mí. ¿Así que no sientes haberme dicho de venir a vivir aquí?	No infiere el significado correctamente en esta parte de la traducción: "...¿Así que no sientes haberme dicho de venir a vivir aquí?..."., porque Helena no está preguntando si Alison siente perderla al haberla invitado a vivir con ella?. Entonces lo más correcto sería: "...¿Entonces no sientes haberme dicho de venir a vivir aquí?..."	
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.				
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN		Informa de manera suficiente en la traducción.			
			Informa lo que es necesario.			
			Se transmite lo que es verdadero.			
		Presenta orden de palabras.				

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 44		INTERVENCIÓN 7			FECHA: 12/06/2016
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	HELENA: I knew that would be quite enough. I told him there was	HELENA: Sabía que con eso bastaría. Le dije que no había motivo para que se	
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.	nothing to worry about, so they won't worry and	preocuparan, para que no cavilaran y pensaran que	
		Informa de manera suficiente en la traducción.	think there's been an accident or anything. I had to do something,	había ocurrido algo. Yo tenía que hacer algo,	
		Informa lo que es necesario.	dear. (<i>Very gently.</i>) You didn't mind, did you?	querida. No lo sientes ¿verdad?	
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Se transmite lo que es verdadero.			No se transmite lo que es verdadero en esta parte de la traducción: "...No lo sientes..." ya que en el texto original Helena no está preguntando que si Alison siente la pérdida de un ser querido, sino que si le molesta o le incomoda que ella haya llamado a su padre el señor Colonel para que la lleve a su casa de regreso. Entonces una traducción más adecuada sería: "...No te molesta..."
		Presenta orden de palabras.			

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL "LOOK BACK IN ANGER", TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 44		INTERVENCIÓN 8			FECHA: 12/06/2016
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	ALISON: No, I don't mind. Thank you.	ALISON: No. No lo siento Gracias.	
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.			
		Informa de manera suficiente en la traducción.			
		Informa lo que es necesario.			
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Se transmite lo que es verdadero.			
	Presenta orden de palabras.		No se transmite lo que es verdadero en esta parte de la traducción: "No. No lo siento..." debido a que en el texto original Alison quiere decir con su respuesta que a ella no le molesta que Helena haya telegrafiado a su padre para que venga a llevarla, más no quiere decir que no lo siente. Por lo tanto una traducción más apropiada sería: "...No me molestas..."		

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 44		INTERVENCIÓN 13			FECHA: 12/06/2016	
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN	
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	HELENA: I didn't catch it properly. It rang after I'd sent the wire off—just as soon as I put the receiver down almost. I had to go back down the stairs again. Sister somebody, I think.	HELENA: No entendí bien. Sonó el teléfono en seguida de que colgué el tubo, después de mandar el telegrama. Tuve que volver a bajar la escalera. La hermana no sé cuántos...	No infiere el significado correctamente en esta parte de la traducción: "...La hermana no sé cuántos...". Pues no se infiere adecuadamente ya que en el texto original Helena no sabe exactamente quién es porque no entendió correctamente, entonces lo más adecuado sería: "creo que fue una hermana"	
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.				
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN		Informa de manera suficiente en la traducción.			
			Informa lo que es necesario.			
			Se transmite lo que es verdadero.			
		Presenta orden de palabras.				

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 48		INTERVENCIÓN 7			FECHA: 12/06/2016	
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN	
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	COLONEL: (<i>sighs</i>). It seems a great pity. It was all so unfortunate—unfortunate and unnecessary. I’m afraid I can’t help feeling that he must have had a certain amount of right on his side.	EL CORONEL (Suspirando): Es de veras una gran pena. Todo ha sucedido de manera tan desgraciada... desgraciada e innecesaria. No puedo menos de sentir que hasta cierto punto él tenía su razón.	No se formula de manera clara o de manera natural en la lengua de llegada en esta parte: "...No puedo menos de sentir...". Pues ha empleado "menos de" lo cual hace que La traducción no suene muy natural y genere un coste de procesamiento alto en esa parte. Se sugiere que mejor se traduzca así: "...No puedo evitar sentir...?"	
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.				
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN		Informa de manera suficiente en la traducción.			
			Informa lo que es necesario.			
			Se transmite lo que es verdadero.			
		Presenta orden de palabras.				

MATRIZ PARA ANALIZAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 62		INTERVENCIÓN 11			FECHA: 15/06/2016	
DIMENSIÓN	ERRORES PRAGMÁTICOS	INDICADORES	TEXTO ORIGEN	TEXTO META	OBSERVACIÓN	
PRAGMÁTICA	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.	CLIFF: (picking up his tone). Oh, I don't know. I've just thought of trying somewhere different. The sweet-stall's all right, but I think I'd like to try something else. You're highly educated, and it suits you, but I need something a bit better.	CLIFF (En el mismo tono de Jimmy): No sé. He estado pensando que quería ensayar de hacer varias cosas. Lo de la venta de chokolatines está bien, pero tengo ganas de ver cómo me va en algo diferente. Tú tienes una educación de primera, y eso te basta, pero yo necesito algo mejor.	No infiere el significado correctamente en esta parte de la traducción: "...He estado pensando que quería ensayar de hacer varias cosas..." puesto que en el original Cliff quiere decir que él quiere experimentar algo en otro lugar diferente, por eso una traducción más adecuada es: "...No sé. Lo de la venta de chokolatines está bien, pero tengo ganas de ver cómo me va en otro lugar haciendo algo diferente...".	
	TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.				
	TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN		Informa de manera suficiente en la traducción.			
			Informa lo que es necesario.			
			Se transmite lo que es verdadero.			
		Presenta orden de palabras.				

Anexo 06. Listas de cotejos aplicadas.

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.			
N° PÁGINA: 5	INTERVENCIÓN 2	FECHA: 14/05/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		x
	Se transmite lo que es verdadero.		
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.			
N° PÁGINA: 5	INTERVENCIÓN 5	FECHA: 14/05/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		
	Se transmite lo que es verdadero.		x
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 5	INTERVENCIÓN 7	FECHA: 14/05/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		x
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		x
	Se transmite lo que es verdadero.		
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 5	INTERVENCIÓN 20	FECHA: 14/05/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		x
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		x
	Informa lo que es necesario.		
	Se transmite lo que es verdadero.		x
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 5	INTERVENCIÓN 21	FECHA: 14/05/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		x
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		
	Se transmite lo que es verdadero.		
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 5	INTERVENCIÓN 23	FECHA: 14/05/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		x
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		x
	Se transmite lo que es verdadero.		
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 7	INTERVENCIÓN 11	FECHA: 20/05/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		x
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		x
	Informa lo que es necesario.		x
	Se transmite lo que es verdadero.		
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 7	INTERVENCIÓN 21	FECHA: 20/05/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		
	Se transmite lo que es verdadero.		x
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.			
N° PÁGINA: 7	INTERVENCIÓN 24	FECHA: 20/05/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		
	Se transmite lo que es verdadero.		x
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.			
N° PÁGINA: 9	INTERVENCIÓN 5	FECHA: 21/05/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		x
	Se transmite lo que es verdadero.		
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.			
N° PÁGINA: 9	INTERVENCIÓN 7	FECHA: 21/05/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		x
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		
	Se transmite lo que es verdadero.		
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.			
N° PÁGINA: 11	INTERVENCIÓN 2	FECHA: 22/05/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		
	Se transmite lo que es verdadero.		x
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 11	INTERVENCIÓN 10	FECHA: 22/05/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		x
	Informa lo que es necesario.		
	Se transmite lo que es verdadero.		
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 13	INTERVENCIÓN 3	FECHA: 26/05/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		x
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		
	Se transmite lo que es verdadero.		
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.			
N° PÁGINA: 13	INTERVENCIÓN 4	FECHA: 26/05/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		x
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		
	Se transmite lo que es verdadero.		
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.			
N° PÁGINA: 13	INTERVENCIÓN 5	FECHA: 26/05/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		x
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		
	Se transmite lo que es verdadero.		
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.			
N° PÁGINA: 15	INTERVENCIÓN 5	FECHA: 29/05/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		x
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		
	Se transmite lo que es verdadero.		
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.			
N° PÁGINA: 18	INTERVENCIÓN 5	FECHA: 03/06/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		x
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		
	Se transmite lo que es verdadero.		
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.			
N° PÁGINA: 18	INTERVENCIÓN 11	FECHA: 03/06/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		x
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		
	Se transmite lo que es verdadero.		
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.			
N° PÁGINA: 18	INTERVENCIÓN 12	FECHA: 03/06/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		x
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		
	Se transmite lo que es verdadero.		
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.			
N° PÁGINA: 23	INTERVENCIÓN 13	FECHA: 05/06/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		
	Se transmite lo que es verdadero.		x
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.			
N° PÁGINA: 23	INTERVENCIÓN 15	FECHA: 05/06/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		x
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		
	Se transmite lo que es verdadero.		
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.			
N° PÁGINA: 25	INTERVENCIÓN 7	FECHA: 06/06/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		x
	Se transmite lo que es verdadero.		
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.			
N° PÁGINA: 25	INTERVENCIÓN 8	FECHA: 06/06/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		x
	Se transmite lo que es verdadero.		
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.			
N° PÁGINA: 28	INTERVENCIÓN 14	FECHA: 07/06/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		x
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		
	Se transmite lo que es verdadero.		
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.			
N° PÁGINA: 44	INTERVENCIÓN 7	FECHA: 12/06/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		
	Se transmite lo que es verdadero.		x
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 44	INTERVENCIÓN 8	FECHA: 12/06/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		
	Se transmite lo que es verdadero.		x
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.

N° PÁGINA: 44	INTERVENCIÓN 13	FECHA: 12/06/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		x
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		
	Se transmite lo que es verdadero.		
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.			
N° PÁGINA: 48	INTERVENCIÓN 7	FECHA: 12/06/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		x
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		
	Se transmite lo que es verdadero.		
	Presenta orden de palabras.		

LISTA DE COTEJO PARA IDENTIFICAR LOS ERRORES PRAGMÁTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEATRAL “LOOK BACK IN ANGER”, TRADUCIDA POR VICTORIA OCAMPO, Chiclayo-2016.			
N° PÁGINA: 62	INTERVENCIÓN 11	FECHA: 15/06/2016	
ERRORES PRÁGMÁTICOS	INDICADORES	SI	NO
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA	Infiere el significado relevante.		x
TRANSGRESIÓN DE LA TEORÍA DE LA CORTESÍA	Usa de manera adecuada la cortesía en la L2.		
TRANSGRESIÓN DEL PRINCIPIO DE COOPERACIÓN	Informa de manera suficiente en la traducción.		
	Informa lo que es necesario.		
	Se transmite lo que es verdadero.		
	Presenta orden de palabras.		

ff

ff

faber and faber

'Look Back in Anger . . . has its unarguable importance as the beginning of a revolution in the British theatre, and as the central and most immediately influential expression of the mood of its time, the mood of the "angry young man".' John Russell Taylor

When the play was first produced by the English Stage Company London's Royal Court Theatre, Kenneth Tynan wrote in the Observer:

' . . . a minor miracle. All the qualities are there, qualities one had despaired of ever seeing on the stage . . . the best young play of its decade.'

Design by Pentagram



6040044

ISBN

LOOK BACK IN ANGER BY JOHN OSBORNE



**LOOK BACK
IN ANGER
BY
JOHN
OSBORNE**

PH
60
L
1

LOOK BACK IN ANGER

MELTEM KIRAN
Haziran 87
Ankara

By the same author

*
HEDDA GABLER: *Adapted from Henrik Ibsen*
GIFT OF FRIENDSHIP: *A Play for Television*
UNDER PLAIN COVER
WEST OF SUEZ
VERY LIKE A WHALE
THE RIGHT PROSPECTUS: *A Play for Television*
TIME PRESENT & THE HOTEL IN AMSTERDAM
A BOND HONOURED
A PATRIOT FOR ME
INADMISSIBLE EVIDENCE
LUTHER
THE ENTERTAINER
A SUBJECT OF SCANDAL AND CONCERN
TOM JONES: *A Film Script*
PLACE CALLING ITSELF ROME
SENSE OF DETACHMENT
PICTURE OF DORIAN GRAY
(*adapted from the novel by Oscar Wilde*)

*
with Anthony Creighton
EPITAPH FOR GEORGE DILLON

Look Back in Anger

*A Play
in Three Acts*

by
JOHN OSBORNE

Bu Kitap Meltem Kiran - J. Lawrence Raw
Tarafından Kütüphanemize
Bağışlanmıştır


faber and faber

LAGOS UNIVERSITY LIBRARY
KÜTÜPHANESİ

*First published in 1957
by Faber and Faber Limited
3 Queen Square, London, W.C.1
First published in this edition 1960
Reprinted 1962, 1964, 1965, 1966
1967, 1968, 1969, 1973, 1975, 1976, 1977, 1980 and 1983
Printed in Great Britain by
Richard Clay (The Chaucer Press) Ltd, Bungay, Suffolk
All rights reserved*

ISBN 0 571 03848 4

All professional inquiries in regard to this play should be addressed to the author's agent, Margery Vosper Ltd., 32 Shaftesbury Avenue, London, W.1, and all amateur inquiries should be addressed to Messrs. Evans Brothers Ltd., Montague House, Russell Square, London, W.C.1.

For
MY FATHER

B 00040044

PR

6029.839

L66

1983

CONDITIONS OF SALE

This book is sold subject to the condition that it shall not, by way of trade or otherwise, be lent, re-sold, hired out or otherwise circulated without the publisher's prior consent in any form of binding or cover other than that in which it is published and without a similar condition including this condition being imposed on the subsequent purchaser

CAST
In Order of Appearance

JIMMY PORTER
CLIFF LEWIS
ALISON PORTER
HELENA CHARLES
COLONEL REDFERN

CONTENTS

The action throughout takes place in the
Porters' one-room flat in the Midlands.

TIME: The present.

ACT I

Early Evening. April

ACT II

Scene 1. Two weeks later.

Scene 2. The following evening.

ACT III

Scene 1. Several months later.

Scene 2. A few minutes later.

The first performance in Great Britain of LOOK BACK IN ANGER was given at the Royal Court Theatre, Sloane Square London, on 8th May, 1956, by the English Stage Company. It was directed by Tony Richardson, and the décor was by Alan Tagg. The cast was as follows:

JIMMY PORTER	Kenneth Haigh
CLIFF LEWIS	Alan Bates
ALISON PORTER	Mary Ure
HELENA CHARLES	Helena Hughes
COLONEL REDFERN	John Welsh

ACT I

The Porters' one-room flat in a large Midland town. Early evening. April.

The scene is a fairly large attic room, at the top of a large Victorian house. The ceiling slopes down quite sharply from L. to R. Down R. are two small low windows. In front of these is a dark oak dressing table. Most of the furniture is simple, and rather old. Up R. is a double-bed, running the length of most of the back wall, the rest of which is taken up with a shelf of books. Down R. below the bed is a heavy chest of drawers, covered with books, neckties and odds and ends, including a large, tattered toy teddy bear and soft, woolly squirrel. Up L. is a door. Below this a small wardrobe. Most of the wall L. is taken up with a high, oblong window. This looks out on to the landing, but light comes through it from a skylight beyond. Below the wardrobe is a gas stove, and, beside this, a wooden food cupboard, on which is a small, portable radio. Down C. is a sturdy dining table and three chairs, and, below this, L. and R., two deep, shabby leather armchairs.

AT RISE OF CURTAIN, JIMMY and CLIFF are seated in the two armchairs R. and L., respectively. All that we can see of either of them is two pairs of legs, sprawled way out beyond the newspapers which hide the rest of them from sight. They are both reading. Beside them, and between them, is a jungle of newspapers and weeklies. When we do eventually see them, we find that JIMMY is a tall, thin young man about twenty-five, wearing a very worn tweed jacket and flannels. Clouds of smoke fill the room from the pipe he is smoking. He is a disconcerting mixture of sincerity and cheerful malice, of tenderness and freebooting cruelty; restless,

importunate, full of pride, a combination which alienates the sensitive and insensitive alike. Blistering honesty, or apparent honesty, like his, makes few friends. To many he may seem sensitive to the point of vulgarity. To others, he is simply a loudmouth. To be as vehement as he is is to be almost non-committal.

CLIFF is the same age, short, dark, big boned, wearing a pullover and grey, new, but very creased trousers. He is easy and relaxed, almost to lethargy, with the rather sad, natural intelligence of the self-taught. If JIMMY alienates love, CLIFF seems to exact it—demonstrations of it, at least, even from the cautious. He is a soothing, natural counterpoint to JIMMY.

Standing L., below the food cupboard, is ALISON. She is leaning over an ironing board. Beside her is a pile of clothes. Hers is the most elusive personality to catch in the uneasy polyphony of these three people. She is turned in a different key, a key of well-bred malaise that is often drowned in the robust orchestration of the other two. Hanging over the grubby, but expensive, skirt she is wearing is a cherry red shirt of JIMMY's, but she manages somehow to look quite elegant in it. She is roughly the same age as the men. Somehow, their combined physical oddity makes her beauty more striking than it really is. She is tall, slim, dark. The bones of her face are long and delicate. There is a surprising reservation about her eyes, which are so large and deep they should make equivocation impossible. The room is still, smoke filled. The only sound is the occasional thud of ALISON's iron on the board. It is one of those chilly Spring evenings, all cloud and shadows. Presently, JIMMY throws his paper down.

JIMMY: Why do I do this every Sunday? Even the book reviews seem to be the same as last week's. Different books—same reviews. Have you finished that one yet?

CLIFF: Not yet.

JIMMY: I've just read three whole columns on the English

Novel. Half of it's in French. Do the Sunday papers make you feel ignorant?

CLIFF: Not 'arf.

JIMMY: Well, you *are* ignorant. You're just a peasant. (*To Alison.*) What about you? You're not a peasant are you?

ALISON: (*absently*). What's that?

JIMMY: I said do the papers make you feel you're not so brilliant after all?

ALISON: Oh—I haven't read them yet.

JIMMY: I didn't ask you that. I said—

CLIFF: Leave the poor girlie alone. She's busy.

JIMMY: Well, she can talk, can't she? You can talk, can't you? You can express an opinion. Or does the White Woman's Burden make it impossible to think?

ALISON: I'm sorry. I wasn't listening properly.

JIMMY: You bet you weren't listening. Old Porter talks, and everyone turns over and goes to sleep. And Mrs. Porter gets 'em all going with the first yawn.

CLIFF: Leave her alone, I said.

JIMMY: (*shouting*). All right, dear. Go back to sleep. It was only me talking. You know? Talking? Remember? I'm sorry.

CLIFF: Stop yelling. I'm trying to read.

JIMMY: Why do you bother? You can't understand a word of it.

CLIFF: Uh huh.

JIMMY: You're too ignorant.

CLIFF: Yes, and uneducated. Now shut up, will you?

JIMMY: Why don't you get my wife to explain it to you? She's educated. (*To her.*) That's right, isn't it?

CLIFF: (*kicking out at him from behind his paper*). Leave her alone, I said.

JIMMY: Do that again, you Welsh ruffian, and I'll pull your ears off.

He bangs Cliff's paper out of his hands.

CLIFF: (*leaning forward*). Listen—I'm trying to better myself. Let me get on with it, you big, horrible man. Give it me. (*Puts his hand out for paper.*)

ALISON: Oh, give it to him, Jimmy, for heaven's sake! I can't think!

CLIFF: Yes, come on, give me the paper. She can't think.
JIMMY: Can't think! (*Throws the paper back at him.*) She hasn't had a thought for years! Have you?
ALISON: No.
JIMMY: (*Picks up a weekly.*) I'm getting hungry.
ALISON: Oh no, not already!
CLIFF: He's a bloody pig.
JIMMY: I'm not a pig. I just like food—that's all.
CLIFF: Like it! You're like a sexual maniac—only with you it's food. You'll end up in the *News of the World*, boyo, you wait. James Porter, aged twenty-five, was bound over last week after pleading guilty to interfering with a small cabbage and two tins of beans on his way home from the Builder's Arms. The accused said he hadn't been feeling well for some time, and had been having black-outs. He asked for his good record as an air-raid warden, second class, to be taken into account.
JIMMY: (*Grins.*) Oh, yes, yes, yes. I like to eat. I'd like to live too. Do you mind?
CLIFF: Don't see any use in your eating at all. You never get any fatter.
JIMMY: People like me don't get fat. I've tried to tell you before. We just burn everything up. Now shut up while I read. You can make me some more tea.
CLIFF: Good God, you've just had a great potful! I only had one cup.
JIMMY: Like hell! Make some more.
CLIFF: (*to Alison*). Isn't that right? Didn't I only have one cup?
ALISON: (*without looking up*). That's right.
CLIFF: There you are. And she only had one cup too. I saw her. You guzzled the lot.
JIMMY: (*reading his weekly*). Put the kettle on.
CLIFF: Put it on yourself. You've creased up my paper.
JIMMY: I'm the only one who knows how to treat a paper, or anything else, in this house. (*Picks up another paper.*) Girl here wants to know whether her boy friend will

lose all respect for her if she gives him what he asks for. Stupid bitch.
CLIFF: Just let me get at her, that's all.
JIMMY: Who buys this damned thing? (*Throws it down.*)
(*Haven't you read the other posh paper yet?*)
CLIFF: Which?
JIMMY: Well, there are only two posh papers on a Sunday—the one you're reading, and this one. Come on, let me have that one, and you take this.
CLIFF: Oh, all right.
They exchange.
I was only reading the Bishop of Bromley. (*Puts out his hand to Alison.*) How are you, dullin'?
ALISON: All right thank you, dear.
CLIFF: (*grasping her hand*). Why don't you leave all that, and sit down for a bit? You look tired.
ALISON: (*smiling*). I haven't much more to do.
CLIFF: (*kisses her hand, and puts her fingers in his mouth*). She's a beautiful girl, isn't she?
JIMMY: That's what they all tell me.
His eyes meet hers.
CLIFF: It's a lovely, delicious paw you've got. Ummmmm. I'm going to bite it off.
ALISON: Don't! I'll burn his shirt.
JIMMY: Give her her finger back, and don't be so sickening. What's the Bishop of Bromley say?
CLIFF: (*letting go of Alison*). Oh, it says here that he makes a very moving appeal to all Christians to do all they can to assist in the manufacture of the H-Bomb.
JIMMY: Yes, well, that's quite moving, I suppose. (*To Alison*). Are you moved, my darling?
ALISON: Well, naturally.
JIMMY: There you are: even my wife is moved. I ought to send the Bishop a subscription. Let's see. What else does he say. Dumdidumdidumdidum. Ah yes. He's upset because someone has suggested that he supports the rich against the poor. He says he denies the difference of class distinctions. "This idea has been persistently

and wickedly fostered by—the working classes!" Well! He looks up at both of them for reaction, but Cliff is reading, and Alison is intent on her ironing.

JIMMY: (to Cliff). Did you read that bit?

CLIFF: Um?

He has lost them, and he knows it, but he won't leave it.

JIMMY: (to Alison). You don't suppose your father could have written it, do you?

ALISON: Written what?

JIMMY: What I just read out, of course.

ALISON: Why should my father have written it?

JIMMY: Sounds rather like Daddy, don't you think?

ALISON: Does it?

JIMMY: Is the Bishop of Bromley his nom de plume, do you think?

CLIFF: Don't take any notice of him. He's being offensive. And it's so easy for him.

JIMMY: (quickly). Did you read about the woman who went to the mass meeting of a certain American evangelist at Earls Court? She went forward, to declare herself for love or whatever it is, and, in the rush of converts to get to the front, she broke four ribs and got kicked in the head. She was yelling her head off in agony, but with 50,000 people putting all they'd got into "Onward Christian Soldiers", nobody even knew she was there. He looks up sharply for a response, but there isn't any. Sometimes, I wonder if there isn't something wrong with me. What about that tea?

CLIFF: (still behind paper). What tea?

JIMMY: Put the kettle on.

Alison looks up at him.

ALISON: Do you want some more tea?

JIMMY: I don't know. No, I don't think so.

ALISON: Do you want some, Cliff?

JIMMY: No, he doesn't. How much longer will you be doing that?

ALISON: Won't be long.

JIMMY: God, how I hate Sundays! It's always so depressing,

always the same. We never seem to get any further, do we? Always the same ritual. Reading the papers, drinking tea, ironing. A few more hours, and another week gone. Our youth is slipping away. Do you know that?

CLIFF: (throws down paper). What's that?

JIMMY: (casually). Oh, nothing, nothing. Damn you, damn both of you, damn them all.

CLIFF: Let's go to the pictures. (To Alison.) What do you say, lovely?

ALISON: I don't think I'll be able to. Perhaps Jimmy would like to go. (To Jimmy.) Would you like to?

JIMMY: And have my enjoyment ruined by the Sunday night jobs in the front row? No, thank you. (Pause.) Did you read Priestley's piece this week? Why on earth I ask I don't know. I know damned well you haven't. Why do I spend ninepence on that damned paper every week? Nobody reads it except me. Nobody can be bothered. No one can raise themselves out of their delicious sloth. You two will drive me round the bend soon—I know it, as sure as I'm sitting here. I know you're going to drive me mad. Oh heavens, how I long for a little ordinary human enthusiasm. Just enthusiasm—that's all. I want to hear a warm, thrilling voice cry out Hallelujah! (He bangs his breast theatrically.) Hallelujah! I'm alive! I've an idea. Why don't we have a little game? Let's pretend that we're human beings, and that we're actually alive. Just for a while. What do you say? Let's pretend we're human. (He looks from one to the other.) Oh, brother, it's such a long time since I was with anyone who got enthusiastic about anything.

CLIFF: What did he say?

JIMMY: (resentful of being dragged away from his pursuit of Alison). What did who say?

CLIFF: Mr. Priestley.

JIMMY: What he always says, I suppose. He's like Daddy—still casting well-fed glances back to the Edwardian twilight from his comfortable, disenfranchised

wilderness. What the devil have you done to those trousers?

CLIFF: Done?

JIMMY: Are they the ones you bought last week-end? Look at them. Do you see what he's done to those new trousers?

ALISON: You are naughty, Cliff. They look dreadful.

JIMMY: You spend good money on a new pair of trousers, and then sprawl about in them like a savage. What do you think you're going to do when I'm not around to look after you? Well, what are you going to do? Tell me?

CLIFF: (*grinning*). I don't know. (*To Alison.*) What am I going to do, lovely?

ALISON: You'd better take them off.

JIMMY: Yes, go on. Take 'em off. And I'll kick your behind for you.

ALISON: I'll give them a press while I've got the iron on.

CLIFF: O.K. (*Starts taking them off.*) I'll just empty the pockets. (*Takes out keys, matches, handkerchief.*)

JIMMY: Give me those matches, will you?

CLIFF: Oh, you're not going to start up that old pipe again, are you? It stinks the place out. (*To Alison.*) Doesn't it smell awful?

Jimmy grabs the matches, and lights up.

ALISON: I don't mind it. I've got used to it.

JIMMY: She's a great one for getting used to things. If she were to die, and wake up in paradise—after the first five minutes, she'd have got used to it.

CLIFF: (*hands her the trousers*). Thank you, lovely. Give me a cigarette, will you?

JIMMY: Don't give him one.

CLIFF: I can't stand the stink of that old pipe any longer. I must have a cigarette.

JIMMY: I thought the doctor said no cigarettes?

CLIFF: Oh, why doesn't he shut up?

JIMMY: All right. They're your ulcers. Go ahead, and have a bellyache, if that's what you want. I give up. I give up. I'm sick of doing things for people. And all for what?

Alison gives Cliff a cigarette. They both light up, and she goes on with her ironing.

Nobody thinks, nobody cares. No beliefs, no convictions and no enthusiasm. Just another Sunday evening.

Cliff sits down again, in his pullover and shorts.

Perhaps there's a concert on. (*Picks up Radio Times*)

Ah. (*Nudges Cliff with his foot.*) Make some more tea.

Cliff grunts. He is reading again.

Oh, yes. There's a Vaughan Williams. Well, that's something, anyway. Something strong, something simple, something English. I suppose people like me aren't supposed to be very patriotic. Somebody said—what was it—we get our cooking from Paris (that's a laugh), our politics from Moscow, and our morals from Port Said. Something like that, anyway. Who was it? (*Pause.*) Well, you wouldn't know anyway. I hate to admit it, but I think I can understand how her Daddy must have felt when he came back from India, after all those years away. The old Edwardian brigade do make their brief little world look pretty tempting. All home-made cakes and croquet, bright ideas, bright uniforms. Always the same picture: high summer, the long days in the sun, slim volumes of verse, crisp linen, the smell of starch. What a romantic picture. Phoney too, of course. It must have rained sometimes. Still, even I regret it somehow, phoney or not. If you've no world of your own, it's rather pleasant to regret the passing of someone else's. I must be getting sentimental. But I must say it's pretty dreary living in the American Age—unless you're an American of course. Perhaps all our children will be Americans. That's a thought isn't it? *He gives Cliff a kick, and shouts at him.*

I said that's a thought!

CLIFF: You did?

JIMMY: You sit there like a lump of dough. I thought you were going to make me some tea.

Cliff grcans. Jimmy turns to Alison.

Is your friend Webster coming tonight?

ALISON: He might drop in. You know what he is.

JIMMY: Well, I hope he doesn't. I don't think I could take Webster tonight.

ALISON: I thought you said he was the only person who spoke your language.

JIMMY: So he is. Different dialect but same language. I like him. He's got bite, edge, drive—

ALISON: Enthusiasm.

JIMMY: You've got it. When he comes here, I begin to feel exhilarated. He doesn't like me, but he gives me something, which is more than I get from most people. Not since—

ALISON: Yes, we know. Not since you were living with Madeline. *She folds some of the clothes she has already ironed, and crosses to the bed with them.*

CLIFF: *(behind paper again)*. Who's Madeline?

ALISON: Oh, wake up, dear. You've heard about Madeline enough times. She was his mistress. Remember? When he was fourteen. Or was it thirteen?

JIMMY: Eighteen.

ALISON: He owes just about everything to Madeline.

CLIFF: I get mixed up with all your women. Was she the one all those years older than you?

JIMMY: Ten years.

CLIFF: Proper little Marchbanks, you are!

JIMMY: What time's that concert on? *(Checks paper.)*

CLIFF: *(yawns)*. Oh, I feel so sleepy. Don't feel like standing behind that blinking sweet-stall again tomorrow. Why don't you do it on your own, and let me sleep in?

JIMMY: I've got to be at the factory first thing, to get some more stock, so you'll have to put it up on your own. Another five minutes.
Alison has returned to her ironing board. She stands with her arms folded, smoking, staring thoughtfully.
She had more animation in her little finger than you two put together.

CLIFF: Who did?

ALISON: Madeline.

JIMMY: Her curiosity about things, and about people was staggering. It wasn't just a naïve nosiness. With her, it was simply the delight of being awake, and watching. *Alison starts to press Cliff's trousers.*

CLIFF: *(behind paper)*. Perhaps I will make some tea, after all.

JIMMY: *(quietly)*. Just to be with her was an adventure. Even to sit on the top of a bus with her was like setting out with Ulysses.

CLIFF: Wouldn't have said Webster was much like Ulysses. He's an ugly little devil.

JIMMY: I'm not talking about Webster, stupid. He's all right though, in his way. A sort of female Emily Brontë. He's the only one of your friends *(to Alison)* who's worth tuppence, anyway. I'm surprised you get on with him.

ALISON: So is he, I think.

JIMMY: *(rising to window R., and looking out)*. He's not only got guts, but sensitivity as well. That's about the rarest combination I can think of. None of your other friends have got either.

ALISON: *(very quietly and earnestly)*. Jimmy, please—don't go on. *He turns and looks at her. The tired appeal in her voice has pulled him up suddenly. But he soon gathers himself for a new assault. He walks C., behind Cliff, and stands, looking down at his head.*

JIMMY: Your friends—there's a shower for you.

CLIFF: *(mumbling)*. Dry up. Let her get on with my trousers.

JIMMY: *(musingly)*. Don't think I could provoke her. Nothing I could do would provoke her. Not even if I were to drop dead.

CLIFF: Then drop dead.

JIMMY: They're either militant like her Mummy and Daddy. Militant, arrogant and full of malice. Or vague. She's somewhere between the two.

CLIFF: Why don't you listen to that concert of yours? And don't stand behind me. That blooming droning on behind me gives me a funny feeling down the spine.

Jimmy gives his ears a twist and Cliff roars with pain.

Jimmy grins back at him.

That hurt, you rotten sadist! *(To Alison.)* I wish you'd kick his head in for him.

JIMMY: *(moving in between them)*. Have you ever seen her brother? Brother Nigel? The straight-backed, chinless wonder from Sandhurst? I only met him once myself. He asked me to step outside when I told his mother she was evil minded.

CLIFF: And did you?

JIMMY: Certainly not. He's a big chap. Well, you've never heard so many well-bred commonplaces come from beneath the same bowler hat. The Platitude from Outer Space—that's brother Nigel. He'll end up in the Cabinet one day, make no mistake. But somewhere at the back of that mind is the vague knowledge that he and his pals have been plundering and fooling everybody for generations. *(Going upstage, and turning.)* Now Nigel is just about as vague as you can get without being actually invisible. And invisible politicians aren't much use to anyone—not even to *his* supporters! And nothing is more vague about Nigel than his knowledge. His knowledge of life and ordinary human beings is so hazy, he really deserves some sort of decoration for it—a medal inscribed "For Vaguery in the Field". But it wouldn't do for him to be troubled by any stabs of conscience, however vague. *(Moving down again.)* Besides, he's a patriot and an Englishman, and he doesn't like the idea that he may have been selling out his countryman all these years, so what does he do? The only thing he *can* do—seek sanctuary in his own stupidity. The only way to keep things as much like they always have been as possible, is to make any alternative too much for your poor, tiny brain to grasp. It takes some doing nowadays. It really does. But they knew all about character building at Nigel's school, and he'll make it all right. Don't you

worry, he'll make it. And, what's more, he'll do it better than anybody else!

There is no sound, only the plod of Alison's iron. Her eyes are fixed on what she is doing. Cliff stares at the floor.

His cheerfulness has deserted him for the moment. Jimmy is rather shakily triumphant. He cannot allow himself to look at either of them to catch their response to his rhetoric, so he moves across to the window, to recover himself, and look out.

It's started to rain. That's all it needs. This room and the rain.

He's been cheated out of his response, but he's got to draw blood somehow.

(conversationally). Yes, that's the little woman's family.

You know Mummy and Daddy, of course. And don't let the Marquess of Queensberry manner fool you.

They'll kick you in the groin while you're handing your hat to the maid. As for Nigel and Alison—*(In a reverent, Stuart Hibberd voice.)* Nigel and Alison.

They're what they sound like: sycophantic, phlegmatic and pusillanimous.

CLIFF: I'll bet that concert's started by now. Shall I put it on?

JIMMY: I looked up that word the other day. It's one of those words I've never been quite sure of, but always thought I knew.

CLIFF: What was that?

JIMMY: I told you—pusillanimous. Do you know what it means?

Cliff shakes his head.

Neither did I really. All this time, I have been married to this woman, this monument to non-attachment, and suddenly I discover that there is actually a word that sums her up. Not just an adjective in the English language to describe her with—it's her name!

Pusillanimous! It sounds like some fleshy Roman matron, doesn't it? The Lady Pusillanimous seen here with her husband Sextus, on their way to the Games.

Cliff looks troubled, and glances uneasily at Alison.

Poor old Sextus! If he were put into a Hollywood film, he's so unimpressive, they'd make some poor British actor play the part. He doesn't know it, but those beefcake Christians will make off with his wife in the wonder of stereophonic sound before the picture's over.

Alison leans against the board, and closes her eyes.

The Lady Pusillanimous has been promised a brighter easier world than old Sextus can ever offer her. Hi, Pusey! What say we get the hell down to the Arena, and maybe feed ourselves to a couple of lions, huh?

ALISON: God help me, if he doesn't stop, I'll go out of my mind in a minute.

JIMMY: Why don't you? That would be something, anyway. (*Crosses to chest of drawers R.*) But I haven't told you what it means yet, have I? (*Picks up dictionary.*) I don't have to tell her—she knows. In fact, if my pronunciation is at fault, she'll probably wait for a suitably public moment to correct it. Here it is. I quote: Pusillanimous. Adjective. Wanting of firmness of mind, of small courage, having a little mind, mean spirited, cowardly, timid of mind. From the Latin pusillus, very little, and animus, the mind. (*Slams the book shut.*) That's my wife! That's *her* isn't it? Behold the Lady Pusillanimous. (*Shouting hoarsely.*) Hi, Pusey! When's your next picture?

Jimmy watches her, waiting for her to break. For no more than a flash, Alison's face seems to contort, and it looks as though she might throw her head back, and scream. But it passes in a moment. She is used to these carefully rehearsed attacks, and it doesn't look as though he will get his triumph tonight. She carries on with her ironing. Jimmy crosses, and switches on the radio. The Vaughan Williams concert has started. He goes back to his chair, leans back in it, and closes his eyes.

ALISON: (*handing Cliff his trousers*). There you are, dear. They're not very good, but they'll do for now.

Cliff gets up and puts them on.

CLIFF: Oh, that's lovely.

ALISON: Now try and look after them. I'll give them a real press later on.

CLIFF: Thank you, you beautiful, darling girl.

He puts his arms round her waist, and kisses her. She smiles, and gives his nose a tug. Jimmy watches from his chair.

ALISON: (*to Cliff*). Let's have a cigarette, shall we?

CLIFF: That's a good idea. Where are they?

ALISON: On the stove. Do you want one Jimmy?

JIMMY: No thank you, I'm trying to listen. Do you mind?

CLIFF: Sorry, your lordship.

He puts a cigarette in Alison's mouth, and one in his own, and lights up. Cliff sits down, and picks up his paper.

Alison goes back to her board. Cliff throws down paper, picks up another, and thumbs through that.

JIMMY: Do you have to make all that racket?

CLIFF: Oh, sorry.

JIMMY: It's quite a simple thing, you know—turning over a page. Anyway, that's my paper. (*Snatches it away.*)

CLIFF: Oh, don't be so mean!

JIMMY: Price ninepence, obtainable from any newsagent's. Now let me hear the music, for God's sake.

Pause.

(*to Alison*). Are you going to be much longer doing that?

ALISON: Why?

JIMMY: Perhaps you haven't noticed it, but it's interfering with the radio.

ALISON: I'm sorry. I shan't be much longer.

A pause. The iron mingles with the music. Cliff shifts restlessly in his chair. Jimmy watches Alison, his foot beginning to twitch dangerously. Presently, he gets up quickly, crossing below Alison to the radio, and turns it off. What did you do that for?

JIMMY: I wanted to listen to the concert, that's all.

ALISON: Well, what's stopping you?

JIMMY: Everyone's making such a din—that's what's stopping me.

ALISON: Well, I'm very sorry, but I can't just stop everything because you want to listen to music.

JIMMY: Why not?

ALISON: Really, Jimmy, you're like a child.

JIMMY: Don't try and patronise me. (*Turning to Cliff.*) She's so clumsy. I watch for her to do the same things every night. The way she jumps on the bed, as if she were stamping on someone's face, and draws the curtains back with a great clatter, in that casually destructive way of hers. It's like someone launching a battleship. Have you ever noticed how noisy women are? (*Crosses below chairs to L.C.*) Have you? The way they kick the floor about, simply walking over it? Or have you watched them sitting at their dressing tables, dropping their weapons and banging down their bits of boxes and brushes and lipsticks?

He faces her dressing table.

I've watched her doing it night after night. When you see a woman in front of her bedroom mirror, you realise what a refined sort of a butcher she is. (*Turns in.*) Did you ever see some dirty old Arab, sticking his fingers into some mess of lamb fat and gristle? Well, she's just like that. Thank God they don't have many women surgeons! Those primitive hands would have your guts out in no time. Flip! Out it comes, like the powder out of its box. Flop! Back it goes, like the powder puff on the table.

CLIFF: (*grimacing cheerfully*). Ugh! Stop it!

JIMMY: (*moving upstage*). She'd drop your guts like hair clips and fluff all over the floor. You've got to be fundamentally insensitive to be as noisy and as clumsy as that.

He moves C., and leans against the table.

I had a flat underneath a couple of girls once. You heard every damned thing those bastards did, all day and night. The most simple, everyday actions were a sort of assault course on your sensibilities. I used to plead with them. I even got to screaming the most

ingenious obscenities I could think of, up the stairs at them. But nothing, nothing, would move them. With those two, even a simple visit to the lavatory sounded like a medieval siege. Oh, they beat me in the end—I had to go. I expect they're still at it. Or they're probably married by now, and driving some other poor devils out of their minds. Slamming their doors, stamping their high heels, banging their irons and saucepans—the eternal flaming racket of the female. *Church bells start ringing outside.*

JIMMY: Oh, hell! Now the bloody bells have started!

He rushes to the window.

Wrap it up, will you? Stop ringing those bells! There's somebody going crazy in here! I don't want to hear them!

ALISON: Stop shouting! (*Recovering immediately.*) You'll have Miss Drury up here.

JIMMY: I don't give a damn about Miss Drury—that mild old gentlewoman doesn't fool me, even if she takes in you two. She's an old robber. She gets more than enough out of us for this place every week. Anyway, she's probably in church, (*points to the window*) swinging on those bloody bells!

Cliff goes to the window, and closes it.

CLIFF: Come on now, be a good boy. I'll take us all out, and we'll have a drink.

JIMMY: They're not open yet. It's Sunday. Remember? Anyway, it's raining.

CLIFF: Well, shall we dance?

He pushes Jimmy round the floor, who is past the mood for this kind of fooling.

Do you come here often?

JIMMY: Only in the mating season. All right, all right, very funny.

He tries to escape, but Cliff holds him like a vice.

Let me go.

CLIFF: Not until you've apologised for being nasty to everyone. Do you think bosoms will be in or out, this year?

JIMMY: Your teeth will be out in a minute, if you don't let go! He makes a great effort to wrench himself free, but Cliff hangs on. They collapse to the floor C., below the table, struggling. Alison carries on with her ironing. This is routine, but she is getting close to breaking point, all the same. Cliff manages to break away, and finds himself in front of the ironing board. Jimmy springs up. They grapple.

ALISON: Look out, for heaven's sake! Oh, it's more like a zoo every day!

Jimmy makes a frantic, deliberate effort, and manages to push Cliff on to the ironing board, and into Alison. The board collapses. Cliff falls against her, and they end up in a heap on the floor. Alison cries out in pain. Jimmy looks down at them, dazed and breathless.

CLIFF: (*picking himself up*). She's hurt. Are you all right?

ALISON: Well, does it look like it!

CLIFF: She's burnt her arm on the iron.

JIMMY: Darling, I'm sorry.

ALISON: Get out!

JIMMY: I'm sorry, believe me. You think I did it on pur—

ALISON: (*her head shaking helplessly*). Clear out of my sight! He stares at her uncertainly. Cliff nods to him, and he turns and goes out of the door.

CLIFF: Come and sit down.

He leads her to the armchair. R.

You look a bit white. Are you all right?

ALISON: Yes. I'm all right now.

CLIFF: Let's have a look at your arm. (*Examines it.*) Yes, it's quite red. That's going to be painful. What should I do with it?

ALISON: Oh, it's nothing much. A bit of soap on it will do. I never can remember what you do with burns.

CLIFF: I'll just pop down to the bathroom and get some. Are you sure you're all right?

ALISON: Yes.

CLIFF: (*crossing to door*). Won't be a minute.
EXIT.

She leans back in the chair, and looks up at the ceiling. She breathes in deeply, and brings her hands up to her face. She winces as she feels the pain in her arm, and she lets it fall. She runs her hand through her hair.

ALISON: (*in a clenched whisper*). Oh, God!

Cliff re-enters with a bar of soap.

CLIFF: It's this scented muck. Do you think it'll be all right?

ALISON: That'll do.

CLIFF: Here we are then. Let's have your arm.

He kneels down beside her, and she holds out her arm.

I've put it under the tap. It's quite soft. I'll do it ever so gently.

Very carefully, he rubs the soap over the burn.

All right? (*She nods.*) You're a brave girl.

ALISON: I don't feel very brave. (*Tears harshening her voice.*) I really don't, Cliff. I don't think I can take much more. (*Turns her head away.*) I think I feel rather sick.

CLIFF: All over now. (*Puts the soap down.*) Would you like me to get you something?

She shakes her head. He sits on the arm of the chair, and puts his arm round her. She leans her head back on to him. Don't upset yourself, lovely.

He massages the back of her neck, and she lets her head fall forward.

ALISON: Where is he?

CLIFF: In my room.

ALISON: What's he doing?

CLIFF: Lying on the bed. Reading, I think. (*Stroking her neck.*) That better?

She leans back, and closes her eyes again.

ALISON: Bless you.

He kisses the top of her head.

CLIFF: I don't think I'd have the courage to live on my own again—in spite of everything. I'm pretty rough, and pretty ordinary really, and I'd seem worse on my own. And you get fond of people too, worse luck.

ALISON: I don't think I want anything more to do with love. Any more. I can't take it on.

CLIFF: You're too young to start giving up. Too young, and too lovely. Perhaps I'd better put a bandage on that—do you think so?

ALISON: There's some on my dressing table.

Cliff crosses to the dressing table R.

I keep looking back, as far as I remember, and I can't think what it was to feel young, really young. Jimmy said the same thing to me the other day. I pretended not to be listening—because I knew that would hurt him, I suppose. And—of course—he got savage, like tonight. But I knew just what he meant. I suppose it would have been so easy to say "Yes, darling, I know just what you mean. I know what you're feeling." (*Shrugs.*) It's those easy things that seem to be so impossible with us.

Cliff stands down R., holding the bandage, his back to her.

CLIFF: I'm wondering how much longer I can go on watching you two tearing the insides out of each other. It looks pretty ugly sometimes.

ALISON: You wouldn't seriously think of leaving us, would you?

CLIFF: I suppose not. (*Crosses to her.*)

ALISON: I think I'm frightened. If only I knew what was going to happen.

CLIFF: (*kneeling on the arm of her chair.*) Give it here. (*She holds out her arm.*) Yell out if I hurt you. (*He bandages it for her.*)

ALISON: (*staring at her outstretched arm.*) Cliff—

CLIFF: Um? (*Slight pause.*) What is it, lovely?

ALISON: Nothing.

CLIFF: I said: what is it?

ALISON: You see—(*Hesitates.*) I'm pregnant.

CLIFF: (*after a few moments.*) I'll need some scissors.

ALISON: They're over there.

CLIFF: (*crossing to the dressing table.*) That is something, isn't it? When did you find this out?

ALISON: Few days ago. It was a bit of a shock.

CLIFF: Yes, I dare say.

ALISON: After three years of married life, I have to get caught out now.

CLIFF: None of us infallible, I suppose. (*Crosses to her.*) Must say I'm surprised though.

ALISON: It's always been out of the question. What with—this place, and no money, and oh—everything. He's resented it, I know. What can you do?

CLIFF: You haven't told him yet.

ALISON: Not yet.

CLIFF: What are you going to do?

ALISON: I've no idea.

CLIFF: (*having cut her bandage, he starts tying it.*) That too tight?

ALISON: Fine, thank you.

She rises, goes to the ironing board, folds it up, and leans it against the food cupboard R.

CLIFF: Is it . . . Is it . . . ?

ALISON: Too late to avert the situation? (*Places the iron on the rack of the stove.*) I'm not certain yet. Maybe not. If not, there won't be any problem, will there?

CLIFF: And if it is too late?

Her face is turned away from him. She simply shakes her head.

Why don't you tell him now?

She kneels down to pick up the clothes on the floor, and folds them up.

After all, he does love you. You don't need me to tell you that.

ALISON: Can't you see? He'll suspect my motives at once. He never stops telling himself that I know how vulnerable he is. Tonight it might be all right—we'd make love. But later, we'd both lie awake, watching for the light to come through that little window, and dreading it. In the morning, he'd feel hoaxed, as if I were trying to kill him in the worst way of all. He'd watch me growing bigger every day, and I wouldn't dare to look at him.

CLIFF: You may have to face it, lovely.

ALISON: Jimmy's got his own private morality, as you know. What my mother calls "loose". It is pretty free, of course, but it's very harsh too. You know, it's funny, but we never slept together before we were married.

CLIFF: It certainly is—knowing him!

ALISON: We knew each other such a short time, everything moved at such a pace, we didn't have much opportunity. And, afterwards, he actually taunted me with my virginity. He was quite angry about it, as if I had deceived him in some strange way. He seemed to think an untouched woman would defile him.

CLIFF: I've never heard you talking like this about him. He'd be quite pleased.

ALISON: Yes, he would.
She gets up, the clothes folded over her arm.
Do you think he's right?

CLIFF: What about?

ALISON: Oh—everything.

CLIFF: Well, I suppose he and I think the same about a lot of things, because we're alike in some ways. We both come from working people, if you like. Oh I know some of his mother's relatives are pretty posh, but he hates them as much as he hates yours. Don't quite know why. Anyway, he gets on with me because I'm common. (*Grins.*) Common as dirt, that's me.
She puts her hand on his head, and strokes it thoughtfully.

ALISON: You think I should tell him about the baby?
He gets up, and puts his arm round her.

CLIFF: It'll be all right—you see. Tell him.
He kisses her. Enter Jimmy. He looks at them curiously, but without surprise. They are both aware of him, but make no sign of it. He crosses to the armchair L., and sits down next to them. He picks up a paper, and starts looking at it. Cliff glances at him, Alison's head against his cheek.
There you are, you old devil, you! Where have you been?

JIMMY: You know damn well where I've been. (*Without looking at her.*) How's your arm?

ALISON: Oh, it's all right. It wasn't much.

CLIFF: She's beautiful, isn't she?

JIMMY: You seem to think so.
Cliff and Alison still have their arms round one another.

CLIFF: Why the hell she married you, I'll never know.

JIMMY: You think she'd have been better off with you?

CLIFF: I'm not her type. Am I, dullin'?

ALISON: I'm not sure what my type is.

JIMMY: Why don't you both get into bed, and have done with it.

ALISON: You know, I think he really means that.

JIMMY: I do. I can't concentrate with you two standing there like that.

CLIFF: He's just an old Puritan at heart.

JIMMY: Perhaps I am, at that. Anyway, you both look pretty silly slobbering over each other.

CLIFF: I think she's beautiful. And so do you, only you're too much of a pig to say so.

JIMMY: You're just a sexy little Welshman, and you know it! Mummy and Daddy turn pale, and face the east every time they remember she's married to me. But if they saw all this going on, they'd collapse. Wonder what they would do, incidentally. Send for the police I expect. (*Genuinely friendly.*) Have you got a cigarette?

ALISON: (*disengaging.*) I'll have a look.
She goes to her handbag on the table C.

JIMMY: (*pointing at Cliff.*) He gets more like a little mouse every day, doesn't he?
He is trying to re-establish himself.
He really does look like one. Look at those ears, and that face, and the little short legs.

ALISON: (*looking through her bag.*) That's because he is a mouse.

CLIFF: Eek! Eek! I'm a mouse.

JIMMY: A randy little mouse.

CLIFF: (*dancing round the table, and squeaking.*) I'm a mouse, I'm a mouse, I'm a randy little mouse. That's a mourris dance.

JIMMY: A what?

CLIFF: A *Mourris Dance*. That's a Morris Dance strictly for mice.

JIMMY: You stink. You really do. Do you know that?

CLIFF: Not as bad as you, you horrible old bear. (*Goes over to him, and grabs his foot.*) You're a stinking old bear, you hear me?

JIMMY: Let go of my foot, you whimsy little half-wit. You're making my stomach heave. I'm resting! If you don't let go, I'll cut off your nasty, great, slimy tail!
Cliff gives him a tug, and Jimmy falls to the floor. Alison watches them, relieved and suddenly full of affection.

ALISON: I've run out of cigarettes.

Cliff is dragging Jimmy along the floor by his feet.

JIMMY: (*yelling*). Go out and get me some cigarettes, and stop playing the fool!

CLIFF: O.K.

He lets go of Jimmy's legs suddenly, who yells again as his head bangs on the floor.

ALISON: Here's half a crown. (*Giving it him.*) The shop on the corner will be open.

CLIFF: Right you are. (*Kisses her on the forehead quickly.*) Don't forget. (*Crosses upstage to door.*)

JIMMY: Now get to hell out of here!

CLIFF: (*at door*). Hey, shorty!

JIMMY: What do you want?

CLIFF: Make a nice pot of tea.

JIMMY: (*getting up*). I'll kill you first.

CLIFF: (*grinning*). That's my boy!

EXIT.

Jimmy is now beside Alison, who is still looking through her handbag. She becomes aware of his nearness, and, after a few moments, closes it. He takes hold of her bandaged arm.

JIMMY: How's it feeling?

ALISON: Fine. It wasn't anything.

JIMMY: All this fooling about can get a bit dangerous.

He sits on the edge of the table, holding her hand.

I'm sorry.

ALISON: I know.

JIMMY: I mean it.

ALISON: There's no need.

JIMMY: I did it on purpose.

ALISON: Yes.

JIMMY: There's hardly a moment when I'm not—watching and wanting you. I've got to hit out somehow. Nearly four years of being in the same room with you, night and day, and I still can't stop my sweat breaking out when I see you doing—something as ordinary as leaning over an ironing board.

She strokes his head, not sure of herself yet.

(*sighing*). Trouble is—Trouble is you get used to people. Even their trivialities become indispensable to you. Indispensable, and a little mysterious.

He slides his head forward, against her, trying to catch his thoughts.

I think . . . I must have a lot of—old stock. . . .

Nobody wants it. . . .

He puts his face against her belly. She goes on stroking his head, still on guard a little. Then he lifts his head, and they kiss passionately.

What are we going to do tonight?

ALISON: What would you like to do? Drink?

JIMMY: I know what I want now.

She takes his head in her hands and kisses him.

ALISON: Well, you'll have to wait till the proper time.

JIMMY: There's no such thing.

ALISON: Cliff will be back in a minute.

JIMMY: What did he mean by "don't forget"?

ALISON: Something I've been meaning to tell you.

JIMMY: (*kissing her again*). You're fond of him, aren't you?

ALISON: Yes, I am.

JIMMY: He's the only friend I seem to have left now. People go away. You never see them again. I can remember

lots of names—men and women. When I was at school—Watson, Roberts, Davies. Jenny, Madeline, Hugh. . .
(Pause.) And there's Hugh's mum, of course. I'd almost forgotten her. She's been a good friend to us, if you like. She's even letting me buy the sweet-stall off her in my own time. She only bought it for us, anyway. She's so fond of you. I can never understand why you're so—distant with her.

ALISON: *(alarmed at this threat of a different mood).* Jimmy—please no!

JIMMY: *(staring at her anxious face).* You're very beautiful. A beautiful, great-eyed squirrel.
She nods brightly, relieved.
 Hoarding, nut-munching squirrel. *(She mimes this delightedly.)* With highly polished, gleaming fur, and an ostrich feather of a tail.

ALISON: Wheeeeeeeeee!

JIMMY: How I envy you.
He stands, her arms around his neck.

ALISON: Well, you're a jolly super bear, too. A really sooooooooooooooooooper, marvellous bear.

JIMMY: Bears and squirrels are marvellous.

ALISON: Marvellous and beautiful.
She jumps up and down excitedly, making little "paw gestures".
 Ooooooooooh! Ooooooooooh!

JIMMY: What the hell's that?

ALISON: That's a dance squirrels do when they're happy.
They embrace again.

JIMMY: What makes you think you're happy?

ALISON: Everything just seems all right suddenly. That's all.
 Jimmy—

JIMMY: Yes?

ALISON: You know I told you I'd something to tell you?

JIMMY: Well?
Cliff appears in the doorway.

CLIFF: Didn't get any further than the front door. Miss Drury hadn't gone to church after all. I couldn't get

away from her. *(To Alison.)* Someone on the phone for you.

ALISON: On the phone? Who on earth is it?

CLIFF: Helena something.
Jimmy and Alison look at each other quickly.

JIMMY: *(to Cliff).* Helena Charles?

CLIFF: That's it.

ALISON: Thank you, Cliff. *(Moves upstage.)* I won't be a minute.

CLIFF: You will. Old Miss Drury will keep you down there forever. She doesn't think we keep this place clean enough. *(Comes and sits in the armchair down R.)*
 Thought you were going to make me some tea, you rotter.
Jimmy makes no reply.
 What's the matter, boyo?

JIMMY: *(slowly).* That bitch.

CLIFF: Who?

JIMMY: *(to himself).* Helena Charles.

CLIFF: Who is this Helena?

JIMMY: One of her old friends. And one of my natural enemies. You're sitting on my chair.

CLIFF: Where are we going for a drink?

JIMMY: I don't know.

CLIFF: Well, you were all for it earlier on.

JIMMY: What does she want? What would make her ring up? It can't be for anything pleasant. Oh well, we shall soon know. *(He settles on the table.)* Few minutes ago things didn't seem so bad either. I've just about had enough of this "expense of spirit" lark, as far as women are concerned. Honestly, it's enough to make you become a scoutmaster or something isn't it? Sometimes I almost envy old Gide and the Greek Chorus boys. Oh, I'm not saying that it mustn't be hell for them a lot of the time. But, at least, they do seem to have a cause—not a particularly good one, it's true. But plenty of them do seem to have a revolutionary fire about them, which is more than you can say for the rest of us.

Like Webster, for instance. He doesn't like me—they hardly ever do.

He is talking for the sake of it, only half listening to what he is saying.

I dare say he suspects me because I refuse to treat him either as a clown or as a tragic hero. He's like a man with a strawberry mark—he keeps thrusting it in your face because he can't believe it doesn't interest or horrify you particularly. *(Picks up Alison's handbag thoughtfully, and starts looking through it.)* As if I give a damn which way he likes his meat served up. I've got my own strawberry mark—only it's in a different place. No, as far as the Michelangelo Brigade's concerned, I must be a sort of right-wing deviationist. If the Revolution ever comes, I'll be the first to be put up against the wall, with all the other poor old liberals.

CLIFF: *(indicating Alison's handbag).* Wouldn't you say that that was her private property?

JIMMY: You're quite right. But do you know something? Living night and day with another human being has made me predatory and suspicious. I know that the only way of finding out exactly what's going on is to catch them when they don't know you're looking. When she goes out, I go through everything—trunks, cases, drawers, bookcase, everything. Why? To see if there is something of me somewhere, a reference to me. I want to know if I'm being betrayed.

CLIFF: You look for trouble, don't you?

JIMMY: Only because I'm pretty certain of finding it. *(Brings out a letter from the handbag.)* Look at that! Oh, I'm such a fool. This is happening every five minutes of the day. She gets letters. *(He holds it up.)* Letters from her mother, letters in which I'm not mentioned at all because my name is a dirty word. And what does she do?

Enter Alison. He turns to look at her.

She writes long letters back to Mummy, and never

mentions me at all, because I'm just a dirty word to her too.

He throws the letter down at her feet.

Well, what did your friend want?

ALISON: She's at the station. She's—coming over.

JIMMY: I see. She said "Can I come over?" And you said "My husband, Jimmy—if you'll forgive me using such a dirty word, will be delighted to see you. He'll kick your face in!"

He stands up, unable to sustain his anger, poised on the table.

ALISON: *(quietly).* She's playing with the company at the Hippodrome this week, and she's got no digs. She can't find anywhere to stay——

JIMMY: That I don't believe!

ALISON: So I said she could come here until she fixes something else. Miss Drury's got a spare room downstairs.

JIMMY: Why not have her in here? Did you tell her to bring her armour? Because she's going to need it!

ALISON: *(vehemently).* Oh why don't you shut up, please!

JIMMY: Oh, my dear wife, you've got so much to learn. I only hope you learn it one day. If only something—something would happen to you, and wake you out of your beauty sleep! *(Coming in close to her.)* If you could have a child, and it would die. Let it grow, let a recognisable human face emerge from that little mass of indiarubber and wrinkles. *(She retreats away from him.)* Please—if only I could watch you face that. I wonder if you might even become a recognisable human being yourself. But I doubt it.

She moves away, stunned, and leans on the gas stove down L. He stands rather helplessly on his own.

Do you know I have never known the great pleasure of lovemaking when I didn't desire it myself. Oh, it's not that she hasn't her own kind of passion. She has the passion of a python. She just devours me whole every time, as if I were some over-large rabbit.

That's me. That bulge around her navel—if you're

wondering what it is—it's me. Me, buried alive down there, and going mad, smothered in that peaceful looking coil. Not a sound, not a flicker from her—she doesn't even rumble a little. You'd think that this indigestible mess would stir up some kind of tremor in those distended, overfed tripes—but not her!

Crosses up to the door.

She'll go on sleeping and devouring until there's nothing left of me.

EXIT.

Alison's head goes back as if she were about to make some sound. But her mouth remains open and trembling, as Cliff looks on.

CURTAIN

END OF ACT I

ACT II

SCENE I

Two weeks later. Evening.

ALISON is standing over the gas stove, pouring water from the kettle into a large teapot. She is only wearing a slip, and her feet are bare. In the room across the hall, JIMMY is playing on his jazz trumpet, in intermittent bursts. ALISON takes the pot to the table C., which is laid for four people. The Sunday paper jungle around the two armchairs is as luxuriant as ever. It is late afternoon, the end of a hot day. She wipes her forehead. She crosses to the dressing table R., takes out a pair of stockings from one of the drawers, and sits down on the small chair beside it to put them on. While she is doing this, the door opens and HELENA enters. She is the same age as ALISON, medium height, carefully and expensively dressed. Now and again, when she allows her rather judicial expression of alertness to soften, she is very attractive. Her sense of matriarchal authority makes most men who meet her anxious, not only to please but impress, as if she were the gracious representative of visiting royalty. In this case, the royalty of that middle-class womanhood, which is so eminently secure in its divine rights, that it can afford to tolerate the parliament, and reasonably free assembly of its menfolk. Even from other young women, like ALISON, she receives her due of respect and admiration. In JIMMY, as one would expect, she arouses all the rabble-rousing instincts of his spirit. And she is not accustomed to having to defend herself against catcalls. However, her sense of modestly exalted responsibility enables her to behave with an impressive

show of strength and dignity, although the strain of this is beginning to tell on her a little. She is carrying a large salad colander.

ALISON: Did you manage all right?

HELENA: Of course. I've prepared most of the meals in the last week, you know.

ALISON: Yes, you have. It's been wonderful having someone to help. Another woman, I mean.

HELENA: (*crossing down L.*) I'm enjoying it. Although I don't think I shall ever get used to having to go down to the bathroom every time I want some water for something.

ALISON: It is primitive, isn't it?

HELENA: Yes. It is rather.

She starts tearing up green salad on to four plates, which she takes from the food cupboard.

Looking after one man is really enough, but two is rather an undertaking.

ALISON: Oh, Cliff looks after himself, more or less. In fact, he helps me quite a lot.

HELENA: Can't say I'd noticed it.

ALISON: You've been doing it instead, I suppose.

HELENA: I see.

ALISON: You've settled in so easily somehow.

HELENA: Why shouldn't I?

ALISON: It's not exactly what you're used to, is it?

HELENA: And are you used to it?

ALISON: Everything seems very different here now—with you here.

HELENA: Does it?

ALISON: Yes. I was on my own before—

HELENA: Now you've got me. So you're not sorry you asked me to stay?

ALISON: Of course not. Did you tell him his tea was ready?

HELENA: I banged on the door of Cliff's room, and yelled. He didn't answer, but he must have heard. I don't know where Cliff is.

ALISON: (*leaning back in her chair.*) I thought I'd feel cooler after

a bath, but I feel hot again already. God, I wish he'd lose that damned trumpet.

HELENA: I imagine that's for my benefit.

ALISON: Miss Drury will ask us to go soon, I know it. Thank goodness she isn't in. Listen to him.

HELENA: Does he drink?

ALISON: Drink? (*Rather startled.*) He's not an alcoholic, if that's what you mean.

They both pause, listening to the trumpet.

He'll have the rest of the street banging on the door next.

HELENA: (*pondering.*) It's almost as if he wanted to kill someone with it. And me in particular. I've never seen such hatred in someone's eyes before. It's slightly horrifying. Horrifying (*crossing to food cupboard for tomatoes, beetroot and cucumber*) and oddly exciting.

Alison faces her dressing mirror, and brushes her hair.

ALISON: He had his own jazz band once. That was when he was still a student, before I knew him. I rather think he'd like to start another, and give up the stall altogether.

HELENA: Is Cliff in love with you?

ALISON: (*stops brushing for a moment.*) No . . . I don't think so.

HELENA: And what about you? You look as though I've asked you a rather peculiar question. The way things are, you might as well be frank with me. I only want to help. After all, your behaviour together is a little strange—by most people's standards, to say the least.

ALISON: You mean you've seen us embracing each other?

HELENA: Well, it doesn't seem to go on as much as it did, I admit. Perhaps he finds my presence inhibiting—even if Jimmy's isn't.

ALISON: We're simply fond of each other—there's no more to it than that.

HELENA: Darling, really! It can't be as simple as that.

ALISON: You mean there must be something physical too? I suppose there is, but it's not exactly a consuming passion with either of us. It's just a relaxed, cheerful sort of thing, like being warm in bed. You're too

comfortable to bother about moving for the sake of some other pleasure.

HELENA: I find it difficult to believe anyone's that lazy!

ALISON: I think *we* are.

HELENA: And what about Jimmy? After all, he is your husband. Do you mean to say he actually approves of it?

ALISON: It isn't easy to explain. It's what he would call a question of allegiances, and he expects you to be pretty literal about them. Not only about himself and all the things he believes in, his present and his future, but his past as well. All the people he admires and loves, and has loved. The friends he used to know, people I've never even known—and probably wouldn't have liked. His father, who died years ago. Even the other women he's loved. Do you understand?

HELENA: Do you?

ALISON: I've tried to. But I still can't bring myself to feel the way he does about things. I can't believe that he's right somehow.

HELENA: Well, that's something, anyway.

ALISON: If things have worked out with Cliff, it's because he's kind and lovable, and I've grown genuinely fond of him. But it's been a fluke. It's worked because Cliff is such a nice person anyway. With Hugh, it was quite different.

HELENA: Hugh?

ALISON: Hugh Tanner. He and Jimmy were friends almost from childhood. Mrs. Tanner is his mother—

HELENA: Oh yes—the one who started him off in the sweet business.

ALISON: That's right. Well, after Jimmy and I were married, we'd no money—about eight pounds ten in actual fact—and no home. He didn't even have a job. He'd only left the university about a year. (*Smiles.*) No—left. I don't think one "comes down" from Jimmy's university. According to him, it's not even red brick, but white tile. Anyway, we went off to live in Hugh's flat. It was over a warehouse in Poplar.

HELENA: Yes. I remember seeing the postmark on your letters.

ALISON: Well, that was where I found myself on my wedding night. Hugh and I disliked each other on sight, and Jimmy knew it. He was so proud of us both, so pathetically anxious that we should take to each other. Like a child showing off his toys. We had a little wedding celebration, and the three of us tried to get tight on some cheap port they'd brought in. Hugh got more and more subtly insulting—he'd a rare talent for that. Jimmy got steadily depressed, and I just sat there, listening to their talk, looking and feeling very stupid. For the first time in my life, I was cut off from the kind of people I'd always known, my family, my friends, everybody. And I'd burnt my boats. After all those weeks of brawling with Mummy and Daddy about Jimmy, I knew I couldn't appeal to them without looking foolish and cheap. It was just before the General Election, I remember, and Nigel was busy getting himself into Parliament. He didn't have time for anyone but his constituents. Oh, he'd have been sweet and kind, I know.

HELENA: (*moving in C.*). Darling, why didn't you come to me?

ALISON: You were away on tour in some play, I think.

HELENA: So I was.

ALISON: Those next few months at the flat in Poplar were a nightmare. I suppose I must be soft and squeamish, and snobbish, but I felt as though I'd been dropped in a jungle. I couldn't believe that two people, two educated people could be so savage, and so—so uncompromising. Mummy has always said that Jimmy is utterly ruthless, but she hasn't met Hugh. He takes the first prize for ruthlessness—from all comers. Together, they were frightening. They both came to regard me as a sort of hostage from those sections of society they had declared war on.

HELENA: How were you living all this time?

ALISON: I had a tiny bit coming in from a few shares I had left, but it hardly kept us. Mummy had made me sign

everything else over to her, in trust, when she knew I was really going to marry Jimmy.

HELENA: Just as well, I imagine.

ALISON: They soon thought of a way out of that. A brilliant campaign. They started inviting themselves—through me—to people's houses, friends of Nigel's and mine, friends of Daddy's, oh everyone: The Arksdens, the Tarnatts, the Wains—

HELENA: Not the Wains?

ALISON: Just about everyone I'd ever known. Your people must have been among the few we missed out. It was just enemy territory to them, and, as I say, they used me as a hostage. We'd set out from headquarters in Poplar, and carry out our raids on the enemy in W.1, S.W.1., S.W.3. and W.8. In my name, we'd gatecrash everywhere—cocktails, week-ends, even a couple of houseparties. I used to hope that one day, somebody would have the guts to slam the door in our faces, but they didn't. They were too well-bred, and probably sorry for me as well. Hugh and Jimmy despised them for it. So we went on plundering them, wolfing their food and drinks, and smoking their cigars like ruffians. Oh, they enjoyed themselves.

HELENA: Apparently.

ALISON: Hugh fairly revelled in the role of the barbarian invader. Sometimes I thought he might even dress the part—you know, furs, spiked helmet, sword. He even got a fiver out of old Man Wain once. Blackmail, of course. People would have signed almost anything to get rid of us. He told him that we were about to be turned out of our flat for not paying the rent. At least it was true.

HELENA: I don't understand you. You must have been crazy.

ALISON: Afraid more than anything.

HELENA: But letting them do it! Letting them get away with it! You managed to stop them stealing the silver, I suppose?

ALISON: Oh, they knew their guerrilla warfare better than that.

Hugh tried to seduce some fresh-faced young girl at the Arksdens' once, but that was the only time we were more or less turned out.

HELENA: It's almost unbelievable. I don't understand your part in it all. Why? That's what I don't see. Why did you—

ALISON: Marry him? There must be about six different answers. When the family came back from India, everything seemed, I don't know—unsettled? Anyway, Daddy seemed remote and rather irritable. And Mummy—well, you know Mummy. I didn't have much to worry about. I didn't know I was born as Jimmy says. I met him at a party. I remember it so clearly. I was almost twenty-one. The men there all looked as though they distrusted him, and as for the women, they were all intent on showing their contempt for this rather odd creature, but no one seemed quite sure how to do it. He'd come to the party on a bicycle, he told me, and there was oil all over his dinner jacket. It had been such a lovely day, and he'd been in the sun. Everything about him seemed to burn, his face, the edges of his hair glistened and seemed to spring off his head, and his eyes were so blue and full of the sun. He looked so young and frail, in spite of the tired line of his mouth. I knew I was taking on more than I was ever likely to be capable of bearing, but there never seemed to be any choice. Well, the howl of outrage and astonishment went up from the family, and that did it. Whether or no he was in love with me, that did it. He made up his mind to marry me. They did just about everything they could think of to stop us.

HELENA: Yes, it wasn't a very pleasant business. But you can see their point.

ALISON: Jimmy went into battle with his axe swinging round his head—frail, and so full of fire. I had never seen anything like it. The old story of the knight in shining armour—except that his armour didn't really shine very much.

HELENA: And what about Hugh?

ALISON: Things got steadily worse between us. He and Jimmy even went to some of Nigel's political meetings. They took bunches of their Poplar cronies with them, and broke them up for him.

HELENA: He's really a savage, isn't he?

ALISON: Well, Hugh was writing some novel or other, and he made up his mind he must go abroad—to China, or some God-forsaken place. He said that England was finished for us, anyway. All the old gang was back—Dame Alison's Mob, as he used to call it. The only real hope was to get out, and try somewhere else. He wanted us to go with him, but Jimmy refused to go. There was a terrible, bitter row over it. Jimmy accused Hugh of giving up, and he thought it was wrong of him to go off forever, and leave his mother all on her own. He was upset by the whole idea. They quarrelled for days over it. I almost wished they'd both go, and leave me behind. Anyway, they broke up. A few months later we came up here, and Hugh went off to find the New Millennium on his own. Sometimes, I think Hugh's mother blames me for it all. Jimmy too, in a way, although he's never said so. He never mentions it. But whenever that woman looks at me, I can feel her thinking "If it hadn't been for you, everything would have been all right. We'd have all been happy." Not that I dislike her—I don't. She's very sweet, in fact. Jimmy seems to adore her principally because she's been poor almost all her life, and she's frankly ignorant. I'm quite aware how snobbish that sounds, but it happens to be the truth.

HELENA: Alison, listen to me. You've got to make up your mind what you're going to do. You're going to have a baby, and you have a new responsibility. Before, it was different—there was only yourself at stake. But you can't go on living in this way any longer. *(To her.)*

ALISON: I'm so tired. I dread him coming into the room.

HELENA: Why haven't you told him you're going to have a child?

ALISON: I don't know. *(Suddenly anticipating Helena's train of*

thought.) Oh, it's his all right. There couldn't be any doubt of that. You see—*(she smiles)*. I've never really wanted anyone else.

HELENA: Listen, darling—you've got to tell him. Either he learns to behave like anyone else, and looks after you—

ALISON: Or?

HELENA: Or you must get out of this mad-house. *(Trumpet crescendo.)* This menagerie. He doesn't seem to know what love or anything else means.

ALISON: *(pointing to chest of drawers up R.)*. You see that bear, and that squirrel? Well, that's him, and that's me.

HELENA: Meaning?

ALISON: The game we play: bears and squirrels, squirrels and bears.

Helena looks rather blank.

Yes, it's quite mad, I know. Quite mad. *(Picks up the two animals.)* That's him. . . . And that's me. . . .

HELENA: I didn't realise he was a bit fey, as well as everything else!

ALISON: Oh, there's nothing fey about Jimmy. It's just all we seem to have left. Or had left. Even bears and squirrels seem to have gone their own ways now.

HELENA: Since I arrived?

ALISON: It started during those first months we had alone together—after Hugh went abroad. It was the one way of escaping from everything—a sort of unholy priest-hole of being animals to one another. We could become little furry creatures with little furry brains. Full of dumb, uncomplicated affection for each other. Playful, careless creatures in their own cosy zoo for two. A silly symphony for people who couldn't bear the pain of being human beings any longer. And now, even they are dead, poor little silly animals. They were all love, and no brains. *(Puts them back.)*

HELENA: *(gripping her arm)*. Listen to me. You've got to fight him. Fight, or get out. Otherwise, he *will* kill you. *Enter Cliff.*

CLIFF: There you are, dullin'. Hullo, Helena. Tea ready?

ALISON: Yes, dear, it's all ready. Give Jimmy a call, will you?

CLIFF: Right. (*Yelling back through door.*) Hey, you horrible man! Stop that bloody noise, and come and get your tea! (*Coming in C.*) Going out?

HELENA: (*crossing to L.*). Yes.

CLIFF: Pictures?

HELENA: No. (*Pause.*) Church.

CLIFF: (*really surprised*). Oh! I see. Both of you?

HELENA: Yes. Are you coming?

CLIFF: Well. . . . I—I haven't read the papers properly yet. Tea, tea, tea! Let's have some tea, shall we?
He sits at the upstage end of the table. Helena puts the four plates of salad on it, sits down L., and they begin the meal. Alison is making up her face at her dressing table. Presently, Jimmy enters. He places his trumpet on the bookcase, and comes above the table.

Hullo, boyo. Come and have your tea. That blinkin' trumpet—why don't you stuff it away somewhere?

JIMMY: You like it all right. Anyone who doesn't like real jazz, hasn't any feeling either for music or people.
He sits R. end of table.

HELENA: Rubbish.

JIMMY: (*to Cliff*). That seems to prove my point for you. Did you know that Webster played the banjo?

CLIFF: No, does he really?

HELENA: He said he'd bring it along next time he came.

ALISON: (*muttering*). Oh, no!

JIMMY: Why is it that nobody knows how to treat the papers in this place? Look at them. I haven't even glanced at them yet—not the posh ones, anyway.

CLIFF: By the way, can I look at your *New*—

JIMMY: No, you can't! (*Loudly.*) You want anything, you pay for it. Like I have to. Price—

CLIFF: Price ninepence, obtainable from any bookstall! You're a mean old man, that's what you are.

JIMMY: What do you want to read it for, anyway? You've no intellect, no curiosity. It all just washes over you. Am I right?

CLIFF: Right.

JIMMY: What are you, you Welsh trash?

CLIFF: Nothing, that's what I am.

JIMMY: Nothing are you? Blimey you ought to be Prime Minister. You must have been talking to some of my wife's friends. They're a very intellectual set, aren't they? I've seen 'em.

Cliff and Helena carry on with their meal.

They all sit around feeling very spiritual, with their mental hands on each other's knees, discussing sex as if it were the Art of Fugue. If you don't want to be an emotional old spinster, just you listen to your dad!
He starts eating. The silent hostility of the two women has set him off on the scent, and he looks quite cheerful, although the occasional, thick edge of his voice belies it.
You know your trouble, son? Too anxious to please.

HELENA: Thank heavens somebody is!

JIMMY: You'll end up like one of those chocolate meringues my wife is so fond of. My wife—that's the one on the tom-toms behind me. Sweet and sticky on the outside, and sink your teeth in it, (*savouring every word*) inside, all white, messy and disgusting. (*Offering teapot sweetly to Helena.*) Tea?

HELENA: Thank you.

He smiles, and pours out a cup for her.

JIMMY: That's how you'll end up, my boy—black hearted, evil minded and vicious.

HELENA: (*taking cup.*) Thank you.

JIMMY: And those old favourites, your friends and mine: sycophantic, phlegmatic, and, of course, top of the bill—pusillanimous.

HELENA: (*to Alison*). Aren't you going to have your tea?

ALISON: Won't be long.

JIMMY: Thought of the title for a new song today. It's called "You can quit hanging round my counter Mildred 'cos you'll find my position is closed". (*Turning to Alison suddenly.*) Good?

ALISON: Oh, very good.

JIMMY: Thought you'd like it. If I can slip in a religious angle, it should be a big hit. (*To Helena.*) Don't you think so? I was thinking you might help me there. (*She doesn't reply.*) It might help you if I recite the lyrics. Let's see now, it's something like this:

I'm so tired of necking,
of pecking, home wrecking,
of empty bed blues—
just pass me the booze.
I'm tired of being hetero
Rather ride on the metero
Just pass me the booze.
This perpetual whoring
Gets quite dull and boring
So avoid that old python coil
And pass me the celibate oil.
You can quit etc.

No?

CLIFF: Very good, boyo.

JIMMY: Oh, yes, and I know what I meant to tell you—I wrote a poem while I was at the market yesterday. If you're interested, which you obviously are. (*To Helena.*) It should appeal to you, in particular. It's soaked in the theology of Dante, with a good slosh of Eliot as well. It starts off "There are no dry cleaners in Cambodia!"

CLIFF: What do you call it?

JIMMY: "The Cess Pool". Myself being a stone dropped in it, you see—

CLIFF: You should be dropped in it, all right.

HELENA: (*to Jimmy*). Why do you try so hard to be unpleasant? *He turns very deliberately, delighted that she should rise to the bait so soon—he's scarcely in his stride yet.*

JIMMY: What's that?

HELENA: Do you have to be so offensive?

JIMMY: You mean now? You think I'm being offensive? You under-estimate me. (*Turning to Alison.*) Doesn't she?

HELENA: I think you're a very tiresome young man.

A slight pause as his delight catches up with him. He roars with laughter.

JIMMY: Oh dear, oh dear! My wife's friends! Pass Lady Bracknell the cucumber sandwiches, will you? *He returns to his meal, but his curiosity about Alison's preparations at the mirror won't be denied any longer. He turns round casually, and speaks to her.*

Going out?

ALISON: That's right.

JIMMY: On a Sunday evening in this town? Where on earth are you going?

ALISON: (*rising*). I'm going out with Helena.

JIMMY: That's not a direction—that's an affliction.

She crosses to the table, and sits down-C. He leans forward, and addresses her again.

I didn't ask you what was the matter with you. I asked you where you were going.

HELENA: (*steadily*). She's going to church.

He has been prepared for some plot, but he is as genuinely surprised by this as Cliff was a few minutes earlier.

JIMMY: You're doing what?

Silence.

Have you gone out of your mind or something? (*To Helena.*) You're determined to win her, aren't you? So it's come to this now! How feeble can you get? (*His rage mounting within.*) When I think of what I did, what I endured, to get you out—

ALISON: (*recognising an onslaught on the way, starts to panic*). Oh yes, we all know what you did for me! You rescued me from the wicked clutches of my family, and all my friends! I'd still be rotting away at home, if you hadn't ridden up on your charger, and carried me off! *The wild note in her voice has re-assured him. His anger cools and hardens. His voice is quite calm when he speaks.*

JIMMY: The funny thing is, you know, I really did have to ride up on a white charger—off white, really. Mummy locked her up in their eight bedroomed castle, didn't she?

There is no limit to what the middle-aged mummy will do in the holy crusade against ruffians like me. Mummy and I took one quick look at each other, and, from then on, the age of chivalry was dead. I knew that, to protect her innocent young, she wouldn't hesitate to cheat, lie, bully and blackmail. Threatened with me, a young man without money, background or even looks, she'd bellow like a rhinoceros in labour—enough to make every male rhino for miles turn white, and pledge himself to celibacy. But even I under-estimated her strength. Mummy may look over-fed and a bit flabby on the outside, but don't let that well-bred guzzler fool you. Underneath all that, she's armour plated—

*He clutches wildly for something to shock Helena with. She's as rough as a night in a Bombay brothel, and as tough as a matelot's arm. She's probably in that bloody cistern, taking down every word we say. (Kicks cistern.) Can you 'ear me, mother. (Sits on it, beats like bongo drums.) Just about get her in there. Let me give you an example of this lady's tactics. You may have noticed that I happen to wear my hair rather long. Now, if my wife is honest, or concerned enough to explain, she could tell you that this is not due to any dark, unnatural instincts I possess, but because (a) I can usually think of better things than a haircut to spend two bob on, and (b) I prefer long hair. But that obvious, innocent explanation didn't appeal to Mummy at all. So she hires detectives to watch me, to see if she can't somehow get me into the *News of the World*. All so that I shan't carry off her daughter on that poor old charger of mine, all tricked out and caparisoned in discredited passions and ideals! The old grey mare that actually once led the charge against the old order—well, she certainly ain't what she used to be. It was all she could do to carry me, but your weight (to Alison) was too much for her. She just dropped dead on the way.*

CLIFF: (*quietly*). Don't let's brawl, boyo. It won't do any good.

JIMMY: Why *don't* we brawl? It's the only thing left I'm any good at.

CLIFF: Jimmy, boy—

JIMMY: (*to Alison*). You've let this genuflecting sin jobber win you over, haven't you? She's got you back, hasn't she?

HELENA: Oh for heaven's sake, don't be such a bully! You've no right to talk about her mother like that!

JIMMY: (*capable of anything now*). I've got every right. That old bitch should be dead! (*To Alison.*) Well? Aren't I right? *Cliff and Helena look at Alison tensely, but she just gazes at her plate.*

I said she's an old bitch, and should be dead! What's the matter with you? Why don't you leap to her defence!

Cliff gets up quickly, and takes his arm.

CLIFF: Jimmy, don't!

Jimmy pushes him back savagely, and he sits down helplessly, turning his head away on to his hand.

JIMMY: If someone said something like that about me, she'd react soon enough—she'd spring into her well known lethargy, and say nothing! I say she ought to be dead. (*He brakes for a fresh spurt later. He's saving his strength for the knock-out.*) My God, those worms will need a good dose of salts the day they get through her! Oh what a bellyache you've got coming to you, my little wormy ones! Alison's mother is on the way! (*In what he intends to be a comic declamatory voice.*) She will pass away, my friends, leaving a trail of worms gasping for laxatives behind her—from purgatives to purgatory. *He smiles down at Alison, but still she hasn't broken. Cliff won't look at them. Only Helena looks at him. Denied the other two, he addresses her.*

Is anything the matter?

HELENA: I feel rather sick, that's all. Sick with contempt and loathing.

He can feel her struggling on the end of his line, and he looks at her rather absently.

JIMMY: One day, when I'm no longer spending my days

running a sweet-stall, I may write a book about us all. It's all here. (*Slapping his forehead.*) Written in flames a mile high. And it won't be recollected in tranquillity either, picking daffodils with Auntie Wordsworth. It'll be recollected in fire, and blood. My blood.

HELENA: (*thinking patient reasonableness may be worth a try*). She simply said that she's going to church with me. I don't see why that calls for this incredible outburst.

JIMMY: Don't you? Perhaps you're not as clever as I thought.

HELENA: You think the world's treated you pretty badly, don't you?

ALISON: (*turning her face away L.*). Oh, don't try and take his suffering away from him—he'd be lost without it. *He looks at her in surprise, but he turns back to Helena. Alison can have her turn again later.*

JIMMY: I thought this play you're touring in finished up on Saturday week?

HELENA: That's right.

JIMMY: Eight days ago, in fact.

HELENA: Alison wanted me to stay.

JIMMY: What are you plotting?

HELENA: Don't you think we've had enough of the heavy villain?

JIMMY: (*to Alison*). You don't believe in all that stuff. Why you don't believe in anything. You're just doing it to be vindictive, aren't you? Why—why are you letting her influence you like this?

ALISON: (*starting to break*). Why, why, why, why! (*Putting her hands over her ears.*) That word's pulling my head off!

JIMMY: And as long as you're around, I'll go on using it. *He crosses down to the armchair, and seats himself on the back of it. He addresses Helena's back.*

JIMMY: The last time she was in a church was when she was married to me. I expect that surprises you, doesn't it? It was expediency, pure and simple. We were in a hurry, you see. (*The comedy of this strikes him at once, and he laughs.*) Yes, we were actually in a hurry! Lusting for the slaughter! Well, the local registrar was a particular pal of Daddy's, and we knew he'd spill the

beans to the Colonel like a shot. So we had to seek out some local vicar who didn't know him quite so well. But it was no use. When my best man—a chap I'd met in the pub that morning—and I turned up, Mummy and Daddy were in the church already. They'd found out at the last moment, and had come to watch the execution carried out. How I remember looking down at them, full of beer for breakfast, and feeling a bit buzzed. Mummy was slumped over her pew in a heap—the noble, female rhino, pole-axed at last! And Daddy sat beside her, upright and unafraid, dreaming of his days among the Indian Princes, and unable to believe he'd left his horsewhip at home. Just the two of them in that empty church—them and me. (*Coming out of his remembrance suddenly.*) I'm not sure what happened after that. We must have been married, I suppose. I think I remember being sick in the vestry. (*To Alison.*) Was I?

HELENA: Haven't you finished?

He can smell blood again, and he goes on calmly, cheerfully.

JIMMY: (*to Alison*). Are you going to let yourself be taken in by this saint in Dior's clothing? I will tell you the simple truth about her. (*Articulating with care.*) She is a cow. I wouldn't mind that so much, but she seems to have become a sacred cow as well!

CLIFF: You've gone too far, Jimmy. Now dry up!

HELENA: Oh, let him go on.

JIMMY: (*to Cliff*). I suppose you're going over to that side as well. Well, why don't you? Helena will help to make it pay off for you. She's an expert in the New Economics—the Economics of the Supernatural. It's all a simple matter of payments and penalties. (*Rises.*) She's one of those apocalyptic share pushers who are spreading all those rumours about a transfer of power. *His imagination is racing, and the words pour out.* Reason and Progress, the old firm, is selling out! Everyone get out while the going's good. Those

UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

forgotten shares you had in the old traditions, the old beliefs are going up—up and up and up. (*Moves up L.*) There's going to be a change over. A new Board of Directors, who are going to see that the dividends are always attractive, and that they go to the right people. (*Facing them.*) Sell out everything you've got: all those stocks in the old, free inquiry. (*Crosses to above table.*) The Big Crash is coming, you can't escape it, so get in on the ground floor with Helena and her friends while there's still time. And there isn't much of it left. Tell me, what could be more gilt-edged than the next world! It's a capital gain, and it's all yours.

He moves round the table, back to his chair R.

You see, I know Helena and her kind so very well. In fact, her kind are everywhere, you can't move for them. They're a romantic lot. They spend their time mostly looking forward to the past. The only place they can see the light is the Dark Ages. She's moved long ago into a lovely little cottage of the soul, cut right off from the ugly problems of the twentieth century altogether. She prefers to be cut off from all the conveniences we've fought to get for centuries. She'd rather go down to the ecstatic little shed at the bottom of the garden to relieve her sense of guilt. Our Helena is full of ecstatic wind— (*he leans across the table at her*) aren't you? *He waits for her to reply.*

HELENA: (*quite calmly*). It's a pity you've been so far away all this time. I would probably have slapped your face. *They look into each other's eyes across the table. He moves slowly up, above Cliff, until he is beside her.* You've behaved like this ever since I first came.

JIMMY: Helena, have you ever watched somebody die?
She makes a move to rise.
No, don't move away.

She remains seated, and looks up at him.

It doesn't look dignified enough for you.

HELENA: (*like ice*). If you come any nearer, I will slap your face.
He looks down at her, a grin smouldering round his mouth.

JIMMY: I hope you won't make the mistake of thinking for one moment that I am a gentleman.

HELENA: I'm not very likely to do that.

JIMMY: (*bringing his face close to hers*). I've no public school scruples about hitting girls. (*Gently.*) If you slap my face—by God, I'll lay you out!

HELENA: You probably would. You're the type.

JIMMY: You bet I'm the type. I'm the type that detests physical violence. Which is why, if I find some woman trying to cash in on what she thinks is my defenceless chivalry by lashing out with her frail little fists, I lash back at her.

HELENA: Is that meant to be subtle, or just plain Irish?
His grin widens.

JIMMY: I think you and I understand one another all right. But you haven't answered my question. I said: have you watched somebody die?

HELENA: No, I haven't.

JIMMY: Anyone who's never watched somebody die is suffering from a pretty bad case of virginity.
His good humour of a moment ago deserts him, as he begins to remember.

For twelve months, I watched my father dying—when I was ten years old. He'd come back from the war in Spain, you see. And certain god-fearing gentlemen there had made such a mess of him, he didn't have long left to live. Everyone knew it—even I knew it.

He moves R.

But, you see, I was the only one who cared. (*Turns to the window.*) His family were embarrassed by the whole business. Embarrassed and irritated. (*Looking out.*) As for my mother, all she could think about was the fact that she had allied herself to a man who seemed to be on the wrong side in all things. My mother was all for being associated with minorities, provided they were the smart, fashionable ones.

He moves up C. again.

We all of us waited for him to die. The family sent

him a cheque every month, and hoped he'd get on with it quietly, without too much vulgar fuss. My mother looked after him without complaining, and that was about all. Perhaps she pitied him. I suppose she was capable of that. (*With a kind of appeal in his voice.*) But I was the only one who cared!

He moves L., behind the armchair.

Every time I sat on the edge of his bed, to listen to him talking or reading to me, I had to fight back my tears. At the end of twelve months, I was a veteran. *He leans forward on the back of the armchair.*

All that that feverish failure of a man had to listen to him was a small, frightened boy. I spent hour upon hour in that tiny bedroom. He would talk to me for hours, pouring out all that was left of his life to one, lonely, bewildered little boy, who could barely understand half of what he said. All he could feel was the despair and the bitterness, the sweet, sickly smell of a dying man.

He moves around the chair.

You see, I learnt at an early age what it was to be angry—angry and helpless. And I can never forget it. (*Sits.*) I knew more about—love . . . betrayal . . . and death, when I was ten years old than you will probably ever know all your life.

They all sit silently. Presently, Helena rises.

HELENA: Time we went.

Alison nods.

I'll just get my things together. (*Crosses to door.*) I'll see you downstairs.

EXIT.

A slight pause.

JIMMY: (*not looking at her, almost whispering.*) Doesn't it matter to you—what people do to me? What are you trying to do to me? I've given you just everything. Doesn't it mean *anything* to you?

Her back stiffens. His axe-swinging bravado has vanished, and his voice crumples in disabled rage.

JIMMY: You Judas! You phlegm! She's taking you with her, and you're so bloody feeble, you'll let her do it! *Alison suddenly takes hold of her cup, and hurls it on the floor. He's drawn blood at last. She looks down at the pieces on the floor, and then at him. Then she crosses, R., takes out a dress on a hanger, and slips it on. As she is zipping up the side, she feels giddy, and she has to lean against the wardrobe for support. She closes her eyes.*

ALISON: (*softly.*) All I want is a little peace.

JIMMY: Peace! God! She wants peace! (*Hardly able to get his words out.*) My heart is so full, I feel ill—and she wants peace!

She crosses to the bed to put on her shoes. Cliff gets up from the table, and sits in the armchair R. He picks up a paper, and looks at that. Jimmy has recovered slightly, and manages to sound almost detached.

I rage, and shout my head off, and everyone thinks "poor chap!" or "what an objectionable young man!"

But that girl there can twist your arm off with her silence. I've sat in this chair in the dark for hours.

And, although she knows I'm feeling as I feel now, she's turned over, and gone to sleep. (*He gets up and faces Cliff, who doesn't look up from his paper.*) One of us is crazy. One of us is mean and stupid and crazy.

Which is it? Is it me? Is it me, standing here like an hysterical girl, hardly able to get my words out? Or is it her? Sitting there, putting on her shoes to go out with that— (*But inspiration has deserted him by now.*)

Which is it?

Cliff is still looking down at his paper.

I wish to heaven you'd try loving her, that's all.

He moves up C., watching her look for her gloves.

Perhaps, one day, you may want to come back. I shall wait for that day. I want to stand up in your tears, and splash about in them, and sing. I want to be there when you grovel. I want to be there, I want to watch it, I want the front seat.

Helena enters, carrying two prayer books.

I want to see your face rubbed in the mud—that's all I can hope for. There's nothing else I want any longer.

HELENA: (after a moment). There's a 'phone call for you.

JIMMY: (turning). Well, it can't be anything good, can it?
HE GOES OUT.

HELENA: All ready?

ALISON: Yes—I think so.

HELENA: You feel all right, don't you? (She nods.) What's he been raving about now? Oh, what does it matter? He makes me want to claw his hair out by the roots. When I think of what you will be going through in a few months' time—and all for him! It's as if you'd done him wrong! These men! (Turning on Cliff.) And all the time you just sit there, and do nothing!

CLIFF: (looking up slowly). That's right—I just sit here.

HELENA: What's the matter with you? What sort of a man are you?

CLIFF: I'm not the District Commissioner, you know. Listen, Helena—I don't feel like Jimmy does about you, but I'm not exactly on your side either. And since you've been here, everything's certainly been worse than it's ever been. This has always been a battlefield, but I'm pretty certain that if I hadn't been here, everything would have been over between these two long ago. I've been a—a no-man's land between them. Sometimes, it's been still and peaceful, no incidents, and we've all been reasonably happy. But most of the time, it's simply a very narrow strip of plain hell. But where I come from, we're used to brawling and excitement. Perhaps I even enjoy being in the thick of it. I love these two people very much. (He looks at her steadily, and adds simply) And I pity all of us.

HELENA: Are you including me in that? (But she goes on quickly to avoid his reply.) I don't understand him, you or any of it. All I know is that none of you seems to know how to behave in a decent, civilised way. (In command now.) Listen, Alison—I've sent your father a wire.

ALISON: (numbed and vague by now). Oh?

Helena looks at her, and realizes quickly that everything now will have to depend on her own authority. She tries to explain patiently.

HELENA: Look, dear—he'll get it first thing in the morning. I thought it would be better than trying to explain the situation over the 'phone. I asked him to come up, and fetch you home tomorrow.

ALISON: What did you say?

HELENA: Simply that you wanted to come home, and would he come up for you.

ALISON: I see.

HELENA: I knew that would be quite enough. I told him there was nothing to worry about, so they won't worry and think there's been an accident or anything. I had to do something, dear. (Very gently.) You didn't mind, did you?

ALISON: No, I don't mind. Thank you.

HELENA: And you will go when he comes for you?

ALISON: (Pause.) Yes. I'll go.

HELENA: (relieved). I expect he'll drive up. He should be here about tea-time. It'll give you plenty of time to get your things together. And, perhaps, after you've gone—Jimmy (saying the word almost with difficulty) will come to his senses, and face up to things.

ALISON: Who was on the 'phone?

HELENA: I didn't catch it properly. It rang after I'd sent the wire off—just as soon as I put the receiver down almost. I had to go back down the stairs again. Sister somebody, I think.

ALISON: Must have been a hospital or something. Unless he knows someone in a convent—that doesn't seem very likely, does it? Well, we'll be late, if we don't hurry. (She puts down one of the prayer books on the table.) Enter Jimmy. He comes down C., between the two women.

CLIFF: All right, boyo?

JIMMY: (to Alison). It's Hugh's mum. She's—had a stroke. Slight pause.

ALISON: I'm sorry.

Jimmy sits on the bed.

CLIFF: How bad is it?

JIMMY: They didn't say much. But I think she's dying.

CLIFF: Oh dear. . . .

JIMMY: (*rubbing his fist over his face*). It doesn't make any sense at all. Do you think it does?

ALISON: I'm sorry—I really am.

CLIFF: Anything I can do?

JIMMY: The London train goes in half an hour. You'd better order me a taxi.

CLIFF: Right. (*He crosses to the door, and stops.*) Do you want me to come with you, boy?

JIMMY: No thanks. After all, you hardly knew her. It's not for you to go.

Helena looks quickly at Alison.

She may not even remember me, for all I know.

CLIFF: O.K.

EXIT.

JIMMY: I remember the first time I showed her your photograph—just after we were married. She looked at it, and the tears just welled up in her eyes, and she said: "But she's so beautiful! She's so beautiful!" She kept repeating it as if she couldn't believe it. Sounds a bit simple and sentimental when you repeat it. But it was pure gold the way she said it.

He looks at her. She is standing by the dressing table, her back to him.

She got a kick out of you, like she did out of everything else. Hand me my shoes, will you?

She kneels down, and hands them to him.

(*looking down at his feet*). You're coming with me, aren't you? She (*he shrugs*) hasn't got anyone else now.

I . . . need you . . . to come with me.

He looks into her eyes, but she turns away, and stands up. Outside, the church bells start ringing. Helena moves up to the door, and waits watching them closely. Alison stands quite still, Jimmy's eyes burning into her. Then, she crosses

in front of him to the table where she picks up the prayer book, her back to him. She wavers, and seems about to say something, but turns upstage instead, and walks quickly to the door.

ALISON: (*hardly audible*). Let's go.

She goes out, Helena following. Jimmy gets up, looks about him unbelievably, and leans against the chest of drawers. The teddy bear is close to his face, and he picks it up gently, looks at it quickly, and throws it downstage. It hits the floor with a thud, and it makes a rattling, groaning sound—as guaranteed in the advertisement. Jimmy falls forward on to the bed, his face buried in the covers.

QUICK CURTAIN

END OF SCENE I

ACT TWO

ACT II

SCENE TWO

The following evening. When the curtain rises, ALISON is discovered R., going from her dressing table to the bed, and packing her things into a suitcase. Sitting down L. is her father, COLONEL REDFERN, a large handsome man, about sixty. Forty years of being a soldier sometimes conceals the essentially gentle, kindly man underneath. Brought up to command respect, he is often slightly withdrawn and uneasy now that he finds himself in a world where his authority has lately become less and less unquestionable. His wife would relish the present situation, but he is only disturbed and bewildered by it. He looks around him, discreetly scrutinising everything.

COLONEL: (*partly to himself*). I'm afraid it's all beyond me. I suppose it always will be. As for Jimmy—he just speaks a different language from any of us. Where did you say he'd gone?

ALISON: He's gone to see Mrs. Tanner.

COLONEL: Who?

ALISON: Hugh Tanner's mother.

COLONEL: Oh, I see.

ALISON: She's been taken ill—a stroke. Hugh's abroad, as you know, so Jimmy's gone to London to see her.
He nods.

He wanted me to go with him.

COLONEL: Didn't she start him off in this sweet-stall business?

ALISON: Yes.

COLONEL: What is she like? Nothing like her son, I trust?

ALISON: Not remotely. Oh—how can you describe her? Rather—ordinary. What Jimmy insists on calling working class. A Charwoman who married an actor, worked hard all her life, and spent most of it struggling to support her husband and her son. Jimmy and she are very fond of each other.

COLONEL: So you didn't go with him?

ALISON: No.

COLONEL: Who's looking after the sweet-stall?

ALISON: Cliff. He should be in soon.

COLONEL: Oh yes, of course—Cliff. Does he live here too?

ALISON: Yes. His room is just across the landing.

COLONEL: Sweet-stall. It does seem an extraordinary thing for an educated young man to be occupying himself with. Why should he want to do that, of all things. I've always thought he must be quite clever in his way.

ALISON: (*no longer interested in this problem*). Oh, he tried so many things—journalism, advertising, even vacuum cleaners for a few weeks. He seems to have been as happy doing this as anything else.

COLONEL: I've often wondered what it was like—where you were living, I mean. You didn't tell us very much in your letters.

ALISON: There wasn't a great deal to tell you. There's not much social life here.

COLONEL: Oh, I know what you mean. You were afraid of being disloyal to your husband.

ALISON: Disloyal! (*She laughs.*) He thought it was high treason of me to write to you at all! I used to have to dodge downstairs for the post, so that he wouldn't see I was getting letters from home. Even then I had to hide them.

COLONEL: He really does hate us doesn't he?

ALISON: Oh yes—don't have any doubts about that. He hates all of us.

COLONEL: (*sighs*). It seems a great pity. It was all so unfortunate—unfortunate and unnecessary. I'm afraid I can't help feeling that he must have had a certain amount of right on his side.

ALISON: (*puzzled by this admission*). Right on his side?

COLONEL: It's a little late to admit it, I know, but your mother and I weren't entirely free from blame. I have never said anything—there was no point afterwards—but I have always believed that she went too far over Jimmy. Of course, she was extremely upset at the time—we both were—and that explains a good deal of what happened. I did my best to stop her, but she was in such a state of mind, there was simply nothing I could do. She seemed to have made up her mind that if he was going to marry you, he must be a criminal, at the very least. All those inquiries, the private detectives—the accusations. I hated every moment of it.

ALISON: I suppose she was trying to protect me—in a rather heavy-handed way, admittedly.

COLONEL: I must confess I find that kind of thing rather horrifying. Anyway, I try to think now that it never happened. I didn't approve of Jimmy at all, and I don't suppose I ever should, but, looking back on it, I think it would have been better, for all concerned, if we had never attempted to interfere. At least, it would have been a little more dignified.

ALISON: It wasn't your fault.

COLONEL: I don't know. We were all to blame, in our different ways. No doubt Jimmy acted in good faith. He's honest enough, whatever else he may be. And your mother—in her heavy-handed way, as you put it—acted in good faith as well. Perhaps you and I were the ones most to blame.

ALISON: You and I!

COLONEL: I think you may take after me a little, my dear. You like to sit on the fence because it's comfortable and more peaceful.

ALISON: Sitting on the fence! I married him, didn't I.

COLONEL: Oh yes, you did.

ALISON: In spite of all the humiliating scenes and the threats! What did you say to me at the time? Wasn't I letting you down, turning against you, how could I do this to you etcetera?

COLONEL: Perhaps it might have been better if you hadn't written letters to us—knowing how we felt about your husband, and after everything that had happened. (*He looks at her uncomfortably.*) Forgive me, I'm a little confused, what with everything—the telegram, driving up here suddenly. . . .
He trails off rather helplessly. He looks tired. He glances at her nervously, a hint of accusation in his eyes, as if he expected her to defend herself further. She senses this, and is more confused than ever.

ALISON: Do you know what he said about Mummy? He said she was an overfed, overprivileged old bitch. "A good blow-out for the worms" was his expression, I think.

COLONEL: I see. And what does he say about me?

ALISON: Oh, he doesn't seem to mind you so much. In fact, I think he rather likes you. He likes you because he can feel sorry for you. (*Conscious that what she says is going to hurt him.*) "Poor old Daddy—just one of those sturdy old plants left over from the Edwardian Wilderness that can't understand why the sun isn't

shining any more." (*Rather lamely.*) Something like that, anyway.

COLONEL: He has quite a turn of phrase, hasn't he? (*Simply, and without malice.*) Why did you ever have to meet this young man?

ALISON: Oh, Daddy, please don't put me on trial now. I've been on trial every day and night of my life for nearly four years.

COLONEL: But why should he have married you, feeling as he did about everything?

ALISON: That is the famous American question—you know, the sixty-four dollar one! Perhaps it was revenge.
He looks up uncomprehendingly.

Oh yes. Some people do actually marry for revenge. People like Jimmy, anyway. Or perhaps he should have been another Shelley, and can't understand now why I'm not another Mary, and you're not William Godwin. He thinks he's got a sort of genius for love and friendship—on his own terms. Well, for twenty years, I'd lived a happy, uncomplicated life, and suddenly, this—this spiritual barbarian—throws down the gauntlet at me. Perhaps only another woman could understand what a challenge like that means—although I think Helena was as mystified as you are.

COLONEL: I am mystified. (*He rises, and crosses to the window R.*) Your husband has obviously taught you a great deal, whether you realise it or not. What any of it means, I don't know. I always believed that people married each other because they were in love. That always seemed a good enough reason to me. But apparently, that's too simple for young people nowadays. They have to talk about challenges and revenge. I just can't believe that love between men and women is really like that.

ALISON: Only some men and women.

COLONEL: But why you? My daughter. . . . No. Perhaps Jimmy is right. Perhaps I am a—what was it? an old plant left over from the Edwardian Wilderness. And I can't understand why the sun isn't shining any more. You

can see what he means, can't you? It was March, 1914, when I left England, and, apart from leaves every ten years or so, I didn't see much of my own country until we all came back in '47. Oh, I knew things had changed, of course. People told you all the time the way it was going—going to the dogs, as the Blimps are supposed to say. But it seemed very unreal to me, out there. The England I remembered was the one I left in 1914, and I was happy to go on remembering it that way. Beside, I had the Maharajah's army to command—that was my world, and I loved it, all of it. At the time, it looked like going on forever. When I think of it now, it seems like a dream. If only it could have gone on forever. Those long, cool evenings up in the hills, everything purple and golden. Your mother and I were so happy then. It seemed as though we had everything we could ever want. I think the last day the sun shone was when that dirty little train steamed out of that crowded, suffocating Indian station, and the battalion band playing for all it was worth. I knew in my heart it was all over then. Everything.

ALISON: You're hurt because everything is changed. Jimmy is hurt because everything is the same. And neither of you can face it. Something's gone wrong somewhere, hasn't it?

COLONEL: It looks like it, my dear.

She picks up the squirrel from the chest of drawers, is about to put it in her suitcase, hesitates, and then puts it back. The Colonel turns and looks at her. She moves down towards him, her head turned away. For a few moments, she seems to be standing on the edge of choice. The choice made, her body wheels round suddenly, and she is leaning against him, weeping softly.

(presently). This is a big step you're taking. You've made up your mind to come back with me? Is that really what you want?

Enter Helena.

HELENA: I'm sorry. I came in to see if I could help you pack,

Alison: Oh, you look as though you've finished.

Alison leaves her father, and moves to the bed, pushing down the lid of her suitcase.

ALISON: All ready.

HELENA: Have you got everything?

ALISON: Well, no. But Cliff can send the rest on sometime, I expect. He should have been back by now. Oh, of course, he's had to put the stall away on his own today.

COLONEL: *(crossing and picking up the suitcase).* Well, I'd better put this in the car then. We may as well get along. Your mother will be worried, I know. I promised her I'd ring her when I got here. She's not very well.

HELENA: I hope my telegram didn't upset her too much. Perhaps I shouldn't have—

COLONEL: Not at all. We were very grateful that you did. It was very kind of you, indeed. She tried to insist on coming with me, but I finally managed to talk her out of it. I thought it would be best for everyone. What about your case, Helena? If you care to tell me where it is, I'll take it down with this one.

HELENA: I'm afraid I shan't be coming tonight.

ALISON: *(very surprised).* Aren't you coming with us?
Enter Cliff.

HELENA: I'd like to, but the fact is I've an appointment tomorrow in Birmingham—about a job. They've just sent me a script. It's rather important, and I don't want to miss it. So it looks as though I shall have to stay here tonight.

ALISON: Oh, I see. Hullo, Cliff.

CLIFF: Hullo there.

ALISON: Daddy—this is Cliff.

COLONEL: How do you do, Cliff.

CLIFF: How do you do, sir.

Slight pause.

COLONEL: Well, I'd better put this in the car, hadn't I? Don't be long, Alison. Good-bye, Helena. I expect we shall be seeing you again soon, if you're not busy.

HELENA: Oh, yes, I shall be back in a day or two.

Cliff takes off his jacket.

COLONEL: Well, then—good-bye, Cliff.

CLIFF: Good-bye, sir.

The Colonel goes out, Cliff comes down L. Helena moves C.

You're really going then?

ALISON: Really going.

CLIFF: I should think Jimmy would be back pretty soon. You won't wait?

ALISON: No, Cliff.

CLIFF: Who's going to tell him?

HELENA: I can tell him. That is, if I'm here when he comes back.

CLIFF: (*quietly*). You'll be here. (*To Alison.*) Don't you think you ought to tell him yourself?
She hands him an envelope from her handbag. He takes it. Bit conventional, isn't it?

ALISON: I'm a conventional girl.

He crosses to her, and puts his arms round her.

CLIFF: (*back over his shoulder, to Helena*). I hope you're right, that's all.

HELENA: What do you mean? You hope I'm right?

CLIFF: (*to Alison*). The place is going to be really cock-eyed now. You know that, don't you?

ALISON: Please, Cliff—

He nods. She kisses him.

I'll write to you later.

CLIFF: Good-bye, lovely.

ALISON: Look after him.

CLIFF: We'll keep the old nut-house going somehow.
She crosses C., in between the two of them, glances quickly at the two armchairs, the papers still left around them from yesterday. Helena kisses her on the cheek, and squeezes her hand.

HELENA: See you soon.

Alison nods, and goes out quickly. Cliff and Helena are left looking at each other.

Would you like me to make you some tea?

CLIFF: No, thanks.

HELENA: Think I might have some myself, if you don't mind.

CLIFF: So you're staying?

HELENA: Just for tonight. Do you object?

CLIFF: Nothing to do with me. (*Against the table C.*) Of course, he may not be back until later on.

She crosses L., to the window, and lights a cigarette.

HELENA: What do you think he'll do? Perhaps he'll look out one of his old girl friends. What about this Madeline?

CLIFF: What about her?

HELENA: Isn't she supposed to have done a lot for him? Couldn't he go back to her?

CLIFF: I shouldn't think so.

HELENA: What happened?

CLIFF: She was nearly old enough to be his mother. I expect that's something to do with it! Why the hell should I know!

For the first time in the play, his good humour has completely deserted him. She looks surprised.

HELENA: You're his friend, aren't you? Anyway, he's not what you'd call reticent about himself, is he? I've never seen so many souls stripped to the waist since I've been here.
He turns to go.

HELENA: Aren't you staying?

CLIFF: No, I'm not. There was a train in from London about five minutes ago. And, just in case he may have been on it, I'm going out.

HELENA: Don't you think you ought to be here when he comes?

CLIFF: I've had a hard day, and I don't think I want to see anyone hurt until I've had something to eat first, and perhaps a few drinks as well. I think I might pick up some nice, pleasant little tart in a milk bar, and sneak her in past old mother Drury. Here! (*Tossing the letter at her.*) You give it to him! (*Crossing to door.*) He's all yours. (*At door.*) And I hope he rams it up your nostrils!

EXIT.

She crosses to the table, and stubs out her cigarette. The front door downstairs is heard to slam. She moves to the wardrobe, opens it idly. It is empty, except for one dress, swinging on a hanger. She goes over to the dressing table, now cleared but for a framed photograph of Jimmy. Idly, she slams the empty drawers open and shut. She turns upstage to the chest of drawers, picks up the toy bear, and sits on the bed, looking at it. She lays her head back on the pillow, still holding the bear. She looks up quickly as the door crashes open, and Jimmy enters. He stands looking at her, then moves down C., taking off his raincoat and throwing it over the table. He is almost giddy with anger, and has to steady himself on the chair. He looks up.

JIMMY: That old bastard nearly ran me down in his car! Now, if he'd killed me, that really would have been ironical. And how right and fitting that my wife should have been a passenger. A passenger! What's the matter with everybody? (*Crossing up to her.*) Cliff practically walked into me, coming out of the house. He belted up the other way, and pretended not to see me. Are you the only one who's not afraid to stay?
She hands him Alison's note. He takes it.
Oh, it's one of these, is it? (*He rips it open.*)
He reads a few lines, and almost snorts with disbelief.
Did you write this for her! Well, listen to this then! (*Reading.*) "My dear—I must get away. I don't suppose you will understand, but please try. I need peace so desperately, and, at the moment, I am willing to sacrifice everything just for that. I don't know what's going to happen to us. I know you will be feeling wretched and bitter, but try to be a little patient with me. I shall always have a deep, loving need of you—Alison". Oh, how could she be so bloody wet! Deep loving need! That makes me puke! (*Crossing to R.*) She couldn't say "You rotten bastard! I hate your guts, I'm clearing out, and I hope you rot!" No, she has to make a polite, emotional mess out of it! (*Seeing the dress*

in the wardrobe, he rips it out, and throws it in the corner up L.) Deep, loving need! I never thought she was capable of being as phoney as that! What is that—a line from one of those plays you've been in? What are you doing here anyway? You'd better keep out of my way, if you don't want your head kicked in.

HELENA: (*calmly.*) If you'll stop thinking about yourself for one moment, I'll tell you something I think you ought to know. Your wife is going to have a baby.

He just looks at her.

Well? Doesn't that mean anything? Even to you?

He is taken aback, but not so much by the news, as by her.

JIMMY: All right—yes. I am surprised. I give you that. But, tell me. Did you honestly expect me to go soggy at the knees, and collapse with remorse! (*Leaning nearer.*) Listen, if you'll stop breathing your female wisdom all over me, I'll tell you something: I don't care. (*Beginning quietly.*) I don't care if she's going to have a baby. I don't care if it has two heads! (*He knows her fingers are itching.*) Do I disgust you? Well, go on—slap my face. But remember what I told you before, will you? For eleven hours, I have been watching someone I love very much going through the sordid process of dying. She was alone, and I was the only one with her. And when I have to walk behind that coffin on Thursday, I'll be on my own again. Because that bitch won't even send her a bunch of flowers—I know! She made the great mistake of all her kind. She thought that because Hugh's mother was a deprived and ignorant old woman, who said all the wrong things in all the wrong places, she couldn't be taken seriously. And you think I should be overcome with awe because that cruel, stupid girl is going to have a baby! (*Anguish in his voice.*) I can't believe it! I can't. (*Grabbing her shoulder.*) Well, the performance is over. Now leave me alone, and get out, you evil-minded little virgin.

She slaps his face savagely. An expression of horror and

disbelief floods his face. But it drains away, and all that is left is pain. His hand goes up to his head, and a muffled cry of despair escapes him. Helena tears his hand away, and kisses him passionately, drawing him down beside her.

CURTAIN

END OF ACT II

ACT III

SCENE ONE

Several months later. A Sunday evening. ALISON'S personal belongings, such as her make-up things on the dressing table, for example, have been replaced by HELENA'S.

AT RISE of curtain, we find JIMMY and CLIFF sprawled in their respective armchairs, immersed in the Sunday newspapers. HELENA is standing down L, leaning over the ironing board, a small pile of clothes beside her. She looks more attractive than before, for the setting of her face is more relaxed. She still looks quite smart, but in an unpremeditated, careless way; she wears an old shirt of JIMMY'S.

CLIFF: That stinking old pipe!

Pause.

JIMMY: Shut up.

CLIFF: Why don't you do something with it?

JIMMY: Why do I spend half of Sunday reading the papers?

CLIFF: (*kicks him without lowering his paper*). It stinks!

JIMMY: So do you, but I'm not singing an aria about it.

(*Turns to the next page.*) The dirty ones get more and more wet round the mouth, and the posh ones are more pompous than ever. (*Lowering paper, and waving pipe at Helena.*) Does this bother you?

HELENA: No. I quite like it.

JIMMY: (*to Cliff*). There you are—she likes it!

He returns to his paper. Cliff grunts.

Have you read about the grotesque and evil practices going on in the Midlands?

CLIFF: Read about the what?

JIMMY: Grotesque and evil practices going on in the Midlands.

CLIFF: No, what about 'em?

JIMMY: Seems we don't know the old place. It's all in here. Startling Revelations this week! Pictures too. Reconstructions of midnight invocations to the Coptic Goddess of fertility.

HELENA: Sounds madly depraved.

JIMMY: Yes, it's rather us, isn't it? My gosh, look at 'em! Snarling themselves silly. Next week a well-known debutante relates how, during an evil orgy in Market Harborough, she killed and drank the blood of a white cockerel. Well—I'll bet Fortnums must be doing a roaring line in sacrificial cocks! (*Thoughtful.*) Perhaps that's what Miss Drury does on Sunday evenings. She puts in a stint as evil high priestess down at the Y.W.—probably having a workout at this very moment. (*To Helena.*) You never dabbled in this kind of thing, did you?

HELENA: (*laughs.*) Not lately!

JIMMY: Sounds rather your cup of tea—cup of blood, I should say. (*In an imitation of a midlands accent.*) Well, I mean, it gives you something to do, doesn't it? After all, it wouldn't do if we was all alike, would it? It'd be a funny world if we was all the same, that's what I always say! (*Resuming in his normal voice.*) All I know is that somebody's been sticking pins into my wax image for years. (*Suddenly.*) Of course: Alison's mother! Every Friday, the wax arrives from Harrods, and all through the week-end, she's stabbing away at it with a hatpin! Ruined her bridge game, I dare say.

HELENA: Why don't you try it?

JIMMY: Yes, it's an idea. (*Pointing to Cliff.*) Just for a start, we could roast him over the gas stove. Have we got enough shillings for the meter? It seems to be just the thing for these Autumn evenings. After all the whole point of a sacrifice is that you give up something you never really wanted in the first place. You know what I mean? People are doing it around you all the time. They give

up their careers, say—or their beliefs—or sex. And everyone thinks to themselves: how wonderful to be able to do that. If only I were capable of doing that! But the truth of it is that they've been kidding themselves, and they've been kidding you. It's not awfully difficult—giving up something you were incapable of ever really wanting. We shouldn't be admiring them. We should feel rather sorry for them. (*Coming back from this sudden, brooding excursion, and turning to Cliff.*) You'll make an admirable sacrifice.

CLIFF: (*mumbling.*) Dry up! I'm trying to read.

JIMMY: Afterwards, we can make a loving cup from his blood. Can't say I fancy that so much. I've seen it—it looks like cochineal, ever so common. (*To Helena.*) Yours would be much better—pale Cambridge blue, I imagine. No? And afterwards, we could make invocations to the Coptic Goddess of fertility. Got any idea how you do that? (*To Cliff.*) Do you know?

CLIFF: Shouldn't have thought you needed to make invocations to the Coptic whatever-she-is!

JIMMY: Yes, I see what you mean. (*To Helena.*) Well, we don't want to ask for trouble, do we? Perhaps it might appeal to the lady here—she's written a long letter all about artificial insemination. It's headed: Haven't we tried God's patience enough! (*Throws the paper down.*) Let's see the other posh one.

CLIFF: Haven't finished yet.

JIMMY: Well, hurry up. I'll have to write and ask them to put hyphens in between the syllables for you. There's a particularly savage correspondence going on in there about whether Milton wore braces or not. I just want to see who gets shot down this week.

CLIFF: Just read that. Don't know what it was about, but a Fellow of All Souls seems to have bitten the dust, and the Athenaeum's going up in flames, so the Editor declares that this correspondence is now closed.

JIMMY: I think you're actually acquiring yourself a curiosity, my boy. Oh yes, and then there's an American professor

from Yale or somewhere, who believes that when Shakespeare was writing *The Tempest*, he changed his sex. Yes, he was obliged to go back to Stratford because the other actors couldn't take him seriously any longer. This professor chap is coming over here to search for certain documents which will prove that poor old W.S. ended up in someone else's second best bed—a certain Warwickshire farmer's, whom he married after having three children by him.

Helena laughs. Jimmy looks up quizzically.

Is anything the matter?

HELENA: No, nothing. I'm only beginning to get used to him. I never (*this is to Cliff*) used to be sure when he was being serious, or when he wasn't.

CLIFF: Don't think he knows himself half the time. When in doubt, just mark it down as an insult.

JIMMY: Hurry up with that paper, and shut up! What are we going to do tonight? There isn't even a decent concert on. (*To Helena.*) Are you going to Church?

HELENA: (*rather taken aback*). No. I don't think so. Unless you want to.

JIMMY: Do I detect a growing, satanic glint in her eyes lately? Do you think it's living in sin with me that does it? (*To Helena.*) Do you feel very sinful my dear? Well? Do you?

She can hardly believe that this is an attack, and she can only look at him, uncertain of herself.

Do you feel sin crawling out of your ears, like stored up wax or something? Are you wondering whether I'm joking or not? Perhaps I ought to wear a red nose and funny hat. I'm just curious, that's all.

She is shaken by the sudden coldness in his eyes, but before she has time to fully realise how hurt she is, he is smiling at her, and shouting cheerfully at Cliff.

Let's have that paper, stupid!

CLIFF: Why don't you drop dead!

JIMMY: (*to Helena*). Will you be much longer doing that?

HELENA: Nearly finished.

JIMMY: Talking of sin, wasn't that Miss Drury's Reverend friend I saw you chatting with yesterday. Helena darling, I said wasn't that. . . .

HELENA: Yes it was.

JIMMY: My dear, you don't have to be on the defensive you know.

HELENA: I'm not on the defensive.

JIMMY: After all, there's no reason why we shouldn't have the parson to tea up here. Why don't we? Did you find that you had much in common?

HELENA: No I don't think so.

JIMMY: Do you think that some of this spiritual beefcake would make a man of me? Should I go in for this moral weight lifting and get myself some over-developed muscle? I was a liberal skinny weakling. I too was afraid to strip down to my soul, but now everyone looks at my superb physique in envy. I can perform any kind of press there is without betraying the least sign of passion or kindness.

HELENA: All right Jimmy.

JIMMY: Two years ago I couldn't even lift up my head—now I have more uplift than a film starlet.

HELENA: Jimmy, can we have one day, just one day, without tumbling over religion or politics?

CLIFF: Yes, change the record old boy, or pipe down.

JIMMY: (*rising*). Thought of the title for a new song today. It's called "My mother's in the madhouse—that's why I'm in love with you." The lyrics are catchy too. I was thinking we might work it into the act.

HELENA: Good idea.

JIMMY: I was thinking we'd scrub Jock and Day, and call ourselves something else. "And jocund day stands tiptoed on the misty mountain tops." It's too intellectual! Anyway, I shouldn't think people will want to be reminded of that peculiar man's plays after Harvard and Yale have finished with him. How about something bright and snappy? I know—What about—T. S. Eliot and Pam!

CLIFF: (*casually falling in with this familiar routine*). Mirth, mellerdy and madness!

JIMMY: (*sitting at the table R. and "strumming" it*). Bringing quips and strips for you!
They sing together.
 "For we may be guilty, darling. . . .
 But we're both insane as well!"
Jimmy stands up, and rattles his lines off at almost unintelligible speed.
 Ladies and gentlemen, as I was coming to the theatre tonight, I was passing through the stage door, and a man comes up to me, and 'e says:

CLIFF: 'Ere! Have you seen nobody?

JIMMY: Have I seen who?

CLIFF: Have you seen nobody?

JIMMY: Of course, I haven't seen nobody! Kindly don't waste my time! Ladies and gentlemen, a little recitation entitled "She said she was called a little Gidding, but she was more like a gelding iron!" Thank you. "She said she was called little Gidding——"

CLIFF: Are you quite sure you haven't seen nobody?

JIMMY: Are you still here?

CLIFF: I'm looking for nobody!

JIMMY: *Will* you kindly go away! "She said she was called little Gidding——"

CLIFF: Well, I can't find nobody anywhere, and I'm supposed to give him this case!

JIMMY: Will you kindly stop interrupting *perlease*! Can't you see I'm trying to entertain these ladies and gentlemen? Who is this nobody you're talking about?

CLIFF: I was told to come here and give this case to nobody.

JIMMY: You were told to come here and give this case to nobody.

CLIFF: That's right. And when I gave it to him, nobody would give me a shilling.

JIMMY: And when you gave it to him, nobody would give you a shilling.

CLIFF: That's right.

JIMMY: Well, what about it?

CLIFF: Nobody's not here!

JIMMY: Now, let me get this straight: when you say nobody's here, you don't mean nobody's here?

CLIFF: No.

JIMMY: No.

JIMMY: You mean—nobody's here.

CLIFF: That's right.

JIMMY: Well, why didn't you say so before?

HELENA: (*not quite sure if this is really her cue*). Hey! You down there!

JIMMY: Oh, it goes on for hours yet, but never mind. What is it, sir?

HELENA: (*shouting*). I think your sketch stinks! I say—I think your sketch stinks!

JIMMY: He thinks it stinks. And, who, pray, might you be?

HELENA: Me? Oh—(*with mock modesty*) I'm nobody.

JIMMY: Then here's your bloody case!
He hurls a cushion at her, which hits the ironing board.

HELENA: My ironing board!
The two men do a Flanagan and Allen, moving slowly in step, as they sing.
 Now there's a certain little lady, and you all know
 who I mean,
 She may have been to Roedean, but to me she's
 still a queen.
 Someday I'm goin' to marry her,
 When times are not so bad,
 Her mother doesn't care for me
 So I'll 'ave to ask 'er dad.
 We'll build a little home for two,
 And have some quiet menage,
 We'll send our kids to public school
 And live on bread and marge.
 Don't be afraid to sleep with your sweetheart,
 Just because she's better than you.
 Those forgotten middle-classes may have fallen on
 their noses,

But a girl who's true blue,
Will still have something left for you,
The angels up above, will know that you're in love
So don't be afraid to sleep with your sweetheart,
Just because she's better than you. . . .

They call me Sydney,
Just because she's better than you.

But Jimmy has had enough of this gag by now, and he pushes Cliff away.

JIMMY: Your damned great feet! That's the second time you've kicked my ankle! It's no good—Helena will have to do it. Go on, go and make some tea, and we'll decide what we're going to do.

CLIFF: Make some yourself!
He pushes him back violently, Jimmy loses his balance, and falls over.

JIMMY: You rough bastard!
He leaps up, and they grapple, falling on to the floor with a crash. They roll about, grunting and gasping. Cliff manages to kneel on Jimmy's chest.

CLIFF: *(breathing heavily)*. I want to read the papers!

JIMMY: You're a savage, a hooligan! You really are! Do you know that! You don't deserve to live in the same house with decent, sensitive people!

CLIFF: Are you going to dry up, or do I read the papers down here?
Jimmy makes a supreme effort, and Cliff topples to the floor.

JIMMY: You've made me wrench my guts!
He pushes the struggling Cliff down.

CLIFF: Look what you're doing! You're ripping my shirt. Get off!

JIMMY: Well, what do you want to wear a shirt for? *(Rising.)* A tough character like you! Now go and make me some tea.

CLIFF: It's the only clean one I've got. Oh, you big oaf!
(Getting up from the floor, and appealing to Helena.)
Look! It's filthy!

HELENA: Yes, it is. He's stronger than he looks. If you like to take it off now, I'll wash it through for you. It'll be dry by the time we want to go out.

Cliff hesitates.

What's the matter, Cliff?

CLIFF: Oh, it'll be all right.

JIMMY: Give it to her, and quit moaning!

CLIFF: Oh, all right.

He takes it off, and gives it to her.

Thanks, Helena.

HELENA: *(taking it)*. Right. I won't be a minute with it.
She goes out. Jimmy flops into his armchair. R.

JIMMY: *(amused)*. You look like Marlon Brando or something. *(Slight pause.)* You don't care for Helena, do you?

CLIFF: You didn't seem very keen yourself once. *(Hesitating, then quickly.)* It's not the same, is it?

JIMMY: *(irritably)*. No, of course it's not the same, you idiot! It never is! Today's meal is always different from yesterday's and the last woman isn't the same as the one before. If you can't accept that, you're going to be pretty unhappy, my boy.

CLIFF: *(sits on the arm of his chair, and rubs his feet)*. Jimmy—I don't think I shall stay here much longer.

JIMMY: *(rather casually)*. Oh, why not?

CLIFF: *(picking up his tone)*. Oh, I don't know. I've just thought of trying somewhere different. The sweet-stall's all right, but I think I'd like to try something else. You're highly educated, and it suits you, but I need something a bit better.

JIMMY: Just as you like, my dear boy. It's your business, not mine.

CLIFF: And another thing—I think Helena finds it rather a lot of work to do with two chaps about the place. It won't be so much for her if there's just the two of you. Anyway, I think I ought to find some girl who'll just look after me.

JIMMY: Sounds like a good idea. Can't think who'd be stupid enough to team themselves up with you though.

Perhaps Helena can think of somebody for you—one of her posh girl friends with lots of money, and no brains. That's what you want.

CLIFF: Something like that.

JIMMY: Any idea what you're going to do?

CLIFF: Not much.

JIMMY: That sounds like you all right! Shouldn't think you'll last five minutes without me to explain the score to you.

CLIFF: (*grinning*). Don't suppose so.

JIMMY: You're such a scruffy little beast—I'll bet some respectable little madam from Pinner or Guildford gobbles you up in six months. She'll marry you, send you out to work, and you'll end up as clean as a new pin.

CLIFF: (*chuckling*). Yes, I'm stupid enough for that too!

JIMMY: (*to himself*). I seem to spend my life saying good-bye. *Slight pause.*

CLIFF: My feet hurt.

JIMMY: Try washing your socks. (*Slowly*). It's a funny thing. You've been loyal, generous and a good friend. But I'm quite prepared to see you wander off, find a new home, and make out on your own. And all because of something I want from that girl downstairs, something I know in my heart she's incapable of giving. You're worth a half a dozen Helenas to me or to anyone. And, if you were in my place, you'd do the same thing. Right?

CLIFF: Right.

JIMMY: Why, why, why, why do we let these women bleed us to death? Have you ever had a letter, and on it is franked "Please Give Your Blood Generously"? Well, the Postmaster-General does that, on behalf of all the women of the world. I suppose people of our generation aren't able to die for good causes any longer. We had all that done for us, in the thirties and the forties, when we were still kids. (*In his familiar, semi-serious mood.*) There aren't any good, brave causes left. If the big bang does come, and we all get killed off, it won't be in

aid of the old-fashioned, grand design. It'll just be for the Brave New-nothing-very-much-thank-you. About as pointless and inglorious as stepping in front of a bus. No, there's nothing left for it, me boy, but to let yourself be butchered by the women.

Enter Helena.

HELENA: Here you are, Cliff. (*Handing him the shirt.*)

CLIFF: Oh, thanks, Helena, very much. That's decent of you.

HELENA: Not at all. I should dry it over the gas—the fire in your room would be better. There won't be much room for it over that stove.

CLIFF: Right, I will. (*Crosses to door.*)

JIMMY: And hurry up about it, stupid. We'll all go out, and have a drink soon. (*To Helena.*) O.K.?

HELENA: O.K.

JIMMY: (*shouting to Cliff on his way out*). But make me some tea first, you madcap little Charlie.

She crosses down L.

JIMMY: Darling, I'm sick of seeing you behind that damned ironing board!

HELENA: (*wryly*). Sorry.

JIMMY: Get yourself glammed up, and we'll hit the town. See you've put a shroud over Mummy, I think you should have laid a Union Jack over it.

HELENA: Is anything wrong?

JIMMY: Oh, don't frown like that—you look like the presiding magistrate!

HELENA: How should I look?

JIMMY: As if your heart stirred a little when you looked at me.

HELENA: Oh, it does that all right.

JIMMY: Cliff tells me he's leaving us.

HELENA: I know. He told me last night.

JIMMY: Did he? I always seem to be at the end of the queue when they're passing information out.

HELENA: I'm sorry he's going.

JIMMY: Yes, so am I. He's a sloppy, irritating bastard, but he's got a big heart. You can forgive somebody almost anything for that. He's had to learn how to take it, and

he knows how to hand it out. Come here.

He is sitting on the arm of his chair. She crosses to him, and they look at each other. Then she puts out her hand, and runs it over his head, fondling his ear and neck.

Right from that first night, you have always put out your hand to me first. As if you expected nothing, or worse than nothing, and didn't care. You made a good enemy, didn't you? What they call a worthy opponent. But then, when people put down their weapons, it doesn't mean they've necessarily stopped fighting.

HELENA: *(steadily)*. I love you.

JIMMY: I think perhaps you do. Yes, I think perhaps you do. Perhaps it means something to lie with your victorious general in your arms. Especially, when he's heartily sick of the whole campaign, tired out, hungry and dry. *His lips find her fingers, and he kisses them. She presses his head against her.*

You stood up, and came out to meet me. Oh, Helena—
His face comes up to hers, and they embrace fiercely.
Don't let anything go wrong!

HELENA: *(softly)*. Oh, my darling—

JIMMY: Either you're with me or against me.

HELENA: I've always wanted you—always!
They kiss again.

JIMMY: T. S. Eliot and Pam, we'll make a good double. If you'll help me. I'll close that damned sweet-stall, and we'll start everything from scratch. What do you say? We'll get away from this place.

HELENA: *(nodding happily)*. I say that's wonderful.

JIMMY: *(kissing her quickly)*. Put all that junk away, and we'll get out. We'll get pleasantly, joyfully tiddy, we'll gaze at each other tenderly and lecherously in "The Builder's Arms", and then we'll come back here, and I'll make such love to you, you'll not care about anything else at all.

She moves away L., after kissing his hand.

HELENA: I'll just change out of your old shirt. *(Folding ironing board.)*

JIMMY: *(moving U.S. to door)*. Right. I'll hurry up the little man.

But before he reaches the door, it opens and Alison enters. She wears a raincoat, her hair is untidy, and she looks rather ill. There is a stunned pause.

ALISON: *(quietly)*. Hullo.

JIMMY: *(to Helena, after a moment)*. Friend of yours to see you. *He goes out quickly, and the two women are left looking at each other.*

QUICK CURTAIN

END OF SCENE ONE

ACT III

ACT III

SCENE TWO

It is a few minutes later. From CLIFF's room, across the landing, comes the sound of JIMMY's jazz trumpet. AT RISE of the Curtain, HELENA is standing L. of the table, pouring out a cup of tea. ALISON is sitting on the armchair R. She bends down and picks up JIMMY's pipe. Then she scoops up a little pile of ash from the floor, and drops it in the ashtray on the arm of the chair.

ALISON: He still smokes this foul old stuff. I used to hate it at first, but you get used to it.

HELENA: Yes.

ALISON: I went to the pictures last week, and some old man was smoking it in front, a few rows away. I actually got up, and sat right behind him.

HELENA: (*coming down with cup of tea*). Here, have this. It usually seems to help.

ALISON: (*taking it*). Thanks.

HELENA: Are you sure you feel all right now?

ALISON: (*nods*). It was just—oh, everything. It's my own fault—entirely. I must be mad, coming here like this. I'm sorry, Helena.

HELENA: Why should you be sorry—you of all people?

ALISON: Because it was unfair and cruel of me to come back. I'm afraid a sense of timing is one of the things I seem to have learnt from Jimmy. But it's something that can be in very bad taste. (*Sips her tea.*) So many times, I've just managed to stop myself coming here—right at the last moment. Even today, when I went to the booking office at St. Pancras, it was like a charade, and I never believed that I'd let myself walk on to that train. And when I was on it, I got into a panic. I felt like a criminal. I told myself I'd turn round at the other end, and come straight back. I couldn't even believe that this place existed any more. But once I got here, there was nothing I could do. I had to convince myself that everything I remembered about this place had really happened to me once.

She lowers her cup, and her foot plays with the newspapers on the floor.

How many times in these past few months I've thought of the evenings we used to spend here in this room. Suspended and rather remote. You make a good cup of tea.

HELENA: (*sitting L. of table*). Something Jimmy taught me.

ALISON: (*covering her face*). Oh, why am I here! You must all wish me a thousand miles away!

HELENA: I don't wish anything of the kind. You've more right to be here than I.

ALISON: Oh, Helena, don't bring out the book of rules—

HELENA: You are his wife, aren't you? Whatever I have done, I've never been able to forget that fact. You have all the rights—

ALISON: Helena—even I gave up believing in the divine rights of marriage long ago. Even before I met Jimmy. They've got something different now—constitutional monarchy. You are where you are by consent. And if you start trying any strong arm stuff, you're out. And I'm out.

HELENA: Is that something you learnt from him?

ALISON: Don't make me feel like a blackmailer or something, please! I've done something foolish, and rather vulgar in coming here tonight. I regret it, and I detest myself for doing it. But I did not come here in order to gain anything. Whatever it was—hysteria or just macabre curiosity, I'd certainly no intention of making any kind of breach between you and Jimmy. You must believe that.

HELENA: Oh, I believe it all right. That's why everything seems more wrong and terrible than ever. You didn't even reproach me. You should have been outraged, but you weren't. (*She leans back, as if she wanted to draw back from herself.*) I feel so—ashamed.

ALISON: You talk as though he were something you'd swindled me out of—

HELENA: (*fiercely*). And you talk as if he were a book or something you pass around to anyone who happens to want it for five minutes. What's the matter with you? You sound as though you were quoting *him* all the time. I thought you told me once you couldn't bring yourself to believe in him.

ALISON: I don't think I ever believed in your way either.

HELENA: At least, I still believe in right and wrong! Not even the months in this madhouse have stopped me doing that. Even though everything I have done is wrong, at least I have known it was wrong.

ALISON: You loved him, didn't you? That's what you wrote, and told me.

HELENA: And it was true.

ALISON: It was pretty difficult to believe at the time. I couldn't understand it.

HELENA: I could hardly believe it myself.

ALISON: Afterwards, it wasn't quite so difficult. You used to say some pretty harsh things about him. Not that I was sorry to hear them—they were rather comforting then. But you even shocked me sometimes.

HELENA: I suppose I was a little over-emphatic. There doesn't seem much point in trying to explain everything, does there?

ALISON: Not really.

HELENA: Do you know—I have discovered what is wrong with Jimmy? It's very simple really. He was born out of his time.

ALISON: Yes. I know.

HELENA: There's no place for people like that any longer—in sex, or politics, or anything. That's why he's so futile. Sometimes, when I listen to him, I feel he thinks he's still in the middle of the French Revolution. And that's where he ought to be, of course. He doesn't know where he is, or where he's going. He'll never do anything, and he'll never amount to anything.

ALISON: I suppose he's what you'd call an Eminent Victorian. Slightly comic—in a way. . . . We seem to have had this conversation before.

HELENA: Yes, I remember everything you said about him. It horrified me. I couldn't believe that you could have married someone like that. Alison—it's all over between Jimmy and me. I can see it now. I've got to get out. No—listen to me. When I saw you standing there tonight, I knew that it was all utterly wrong. That I didn't believe in any of this, and not Jimmy or anyone could make me believe otherwise. (*Rising.*) How could I have ever thought I could get away with it! He wants one world and I want another, and lying in that bed won't ever change it! I believe in good and evil, and I don't have to apologise for that. It's quite a modern, scientific belief now, so they tell me. And, by everything I have ever believed in, or wanted, what I have been doing is wrong and evil.

ALISON: Helena—you're not going to leave him?

HELENA: Yes, I am. (*Before Alison can interrupt, she goes on.*) Oh, I'm not stepping aside to let you come back. You can do what you like. Frankly, I think you'd be a fool—but that's your own business. I think I've given you enough advice.

ALISON: But he—he'll have no one.

HELENA: Oh, my dear, he'll find somebody. He'll probably hold court here like one of the Renaissance popes. Oh, I know I'm throwing the book of rules at you, as you call it, but, believe me, you're never going to be happy without it. I tried throwing it away all these months, but I know now it just doesn't work. When you came in at that door, ill and tired and hurt, it was all over for me. You see—I didn't know about the baby. It was such a shock. It's like a judgment on us.

ALISON: You saw me, and I had to tell you what had happened. I lost the child. It's a simple fact. There is no judgment there's no blame—

HELENA: Maybe not. But I feel it just the same.

ALISON: But don't you see? It isn't logical!

HELENA: No, it isn't. (*Calmly.*) But I know it's right. *The trumpet gets louder.*

ALISON: Helena, (*going to her*) you mustn't leave him. He needs you, I know he needs you—

HELENA: Do you think so?

ALISON: Maybe you're not the right one for him—we're neither of us right—

HELENA: (*moving upstage*). Oh, why doesn't he stop that damned noise!

ALISON: He wants something quite different from us. What it is exactly I don't know—a kind of cross between a mother and a Greek courtesan, a henchwoman, a mixture of Cleopatra and Boswell. But give him a little longer—

HELENA: (*wrenching the door open*). Please! Will you stop that! I can't think!

There is a slight pause, and the trumpet goes on. She puts her hands to her head.
 Jimmy, for God's sake!
It stops.
 Jimmy, I want to speak to you.
 JIMMY: (*off*). Is your friend still with you?
 HELENA: Oh, don't be an idiot, and come in here!
She moves down L.
 ALISON: (*rising*). He doesn't want to see me.
 HELENA: Stay where you are, and don't be silly. I'm sorry. It won't be very pleasant, but I've made up my mind to go, and I've got to tell him now.
Enter Jimmy.
 JIMMY: Is this another of your dark plots? (*He looks at Alison.*) Hadn't she better sit down? She looks a bit ghastly.
 HELENA: I'm so sorry, dear. Would you like some more tea, or an aspirin or something?
Alison shakes her head, and sits. She can't look at either of them.
(to Jimmy, the old authority returning). It's not very surprising, is it? She's been very ill, she's—
 JIMMY: (*quietly*). You don't have to draw a diagram for me—I can see what's happened to her.
 HELENA: And doesn't it mean anything to you?
 JIMMY: I don't exactly relish the idea of anyone being ill, or in pain. It was my child too, you know. But (*he shrugs*) it isn't my first loss.
 ALISON: (*on her breath*). It was mine.
He glances at her, but turns back to Helena quickly.
 JIMMY: What are you looking so solemn about? What's she doing here?
 ALISON: I'm sorry, I'm— (*Presses her hand over her mouth.*)
Helena crosses to Jimmy C., and grasps his hand.
 HELENA: Don't please. Can't you see the condition she's in? She's done nothing, she's said nothing, none of it's her fault.
He takes his hand away, and moves away a little down-stage.

JIMMY: What isn't her fault?
 HELENA: Jimmy—I don't want a brawl, so please—
 JIMMY: Let's hear it, shall we?
 HELENA: Very well. I'm going downstairs to pack my things. If I hurry, I shall just catch the 7.15 to London.
They both look at him, but he simply leans forward against the table, not looking at either of them.
 This is not Alison's doing—you must understand that. It's my own decision entirely. In fact, she's just been trying to talk me out of it. It's just that suddenly, tonight, I see what I have really known all along. That you can't be happy when what you're doing is wrong, or is hurting someone else. I suppose it could never have worked, anyway, but I do love you, Jimmy. I shall never love anyone as I have loved you. (*Turns away L.*) But I can't go on. (*Passionately and sincerely.*) I can't take part—in all this suffering. I can't!
She appeals to him for some reaction, but he only looks down at the table, and nods. Helena recovers, and makes an effort to regain authority.
(to Alison). You probably won't feel up to making that journey again tonight, but we can fix you up at an hotel before I go. There's about half an hour. I'll just make it.
She turns up to the door, but Jimmy's voice stops her.
 JIMMY: (*in a low, resigned voice*). They all want to escape from the pain of being alive. And, most of all, from love. (*Crosses to the dressing table.*) I always knew something like this would turn up—some problem, like an ill wife—and it would be too much for those delicate, hot-house feelings of yours.
He sweeps up Helena's things from the dressing table, and crosses over to the wardrobe. Outside, the church bells start ringing.
 It's no good trying to fool yourself about love. You can't fall into it like a soft job, without dirtying up your hands. (*Hands her the make-up things, which she takes. He opens the wardrobe.*) It takes muscle and guts.

And if you can't bear the thought (*takes out a dress on a hanger*) of messing up your nice, clean soul, (*crossing back to her*) you'd better give up the whole idea of life, and become a saint. (*Puts the dress in her arms.*)

Because you'll never make it as a human being. It's either this world or the next.

She looks at him for a moment, and then goes out quickly. He is shaken, and he avoids Alison's eyes, crossing to the window. He rests against it, then bangs his fist against the frame.

Oh, those bells!

The shadows are growing around them. Jimmy stands, his head against the window pane. Alison is huddled forward in the armchair R. Presently, she breaks the stillness, and rises to above the table.

ALISON: I'm . . . sorry. I'll go now.

She starts to move upstage. But his voice pulls her up.

JIMMY: You never even sent any flowers to the funeral. Not—a little bunch of flowers. You had to deny me that too, didn't you?

She starts to move, but again he speaks.

The injustice of it is almost perfect! The wrong people going hungry, the wrong people being loved, the wrong people dying!

She moves to the gas stove. He turns to face her.

Was I really wrong to believe that there's a—a kind of—burning virility of mind and spirit that looks for something as powerful as itself? The heaviest, strongest creatures in this world seem to be the loneliest. Like the old bear, following his own breath in the dark forest. There's no warm pack, no herd to comfort him. That voice that cries out doesn't *have* to be a weakling's, does it?

He moves in a little.

Do you remember that first night I saw you at that grisly party? You didn't really notice me, but I was watching you all the evening. You seemed to have a wonderful relaxation of spirit. I knew that was what I

wanted. You've got to be really brawny to have that kind of strength—the strength to relax. It was only after we were married that I discovered that it wasn't relaxation at all. In order to relax, you've first got to sweat your guts out. And, as far as you were concerned, you'd never had a hair out of place, or a bead of sweat anywhere.

A cry escapes from her, and her fist flies to her mouth.

She moves down to below the table, leaning on it.

I may be a lost cause, but I thought if you loved me, it needn't matter.

She is crying silently. He moves down to face her.

ALISON: It doesn't matter! I was wrong, I was wrong! I don't want to be neutral, I don't want to be a saint. I want to be a lost cause. I want to be corrupt and futile!

All he can do is watch her helplessly. Her voice takes on a little strength, and rises.

Don't you understand? It's gone! It's gone! That—that helpless human being inside my body. I thought it was so safe, and secure in there. Nothing could take it from me. It was mine, my responsibility. But it's lost.

She slides down against the leg of the table to the floor.

All I wanted was to die. I never knew what it was like. I didn't know it could be like that! I was in pain, and all I could think of was you, and what I'd lost.

(*Scarcely able to speak.*) I thought: if only—if only he could see me now, so stupid, and ugly and ridiculous. This is what he's been longing for me to feel. This is what he wants to splash about in! I'm in the fire, and I'm burning, and all I want is to die! It's cost him his child, and any others I might have had! But what does it matter—this is what he wanted from me!

She raises her face to him.

Don't you see! I'm in the mud at last! I'm grovelling! I'm crawling! Oh, God—

She collapses at his feet. He stands, frozen for a moment, then he bends down and takes her shaking body in his arms.

He shakes his head, and whispers:

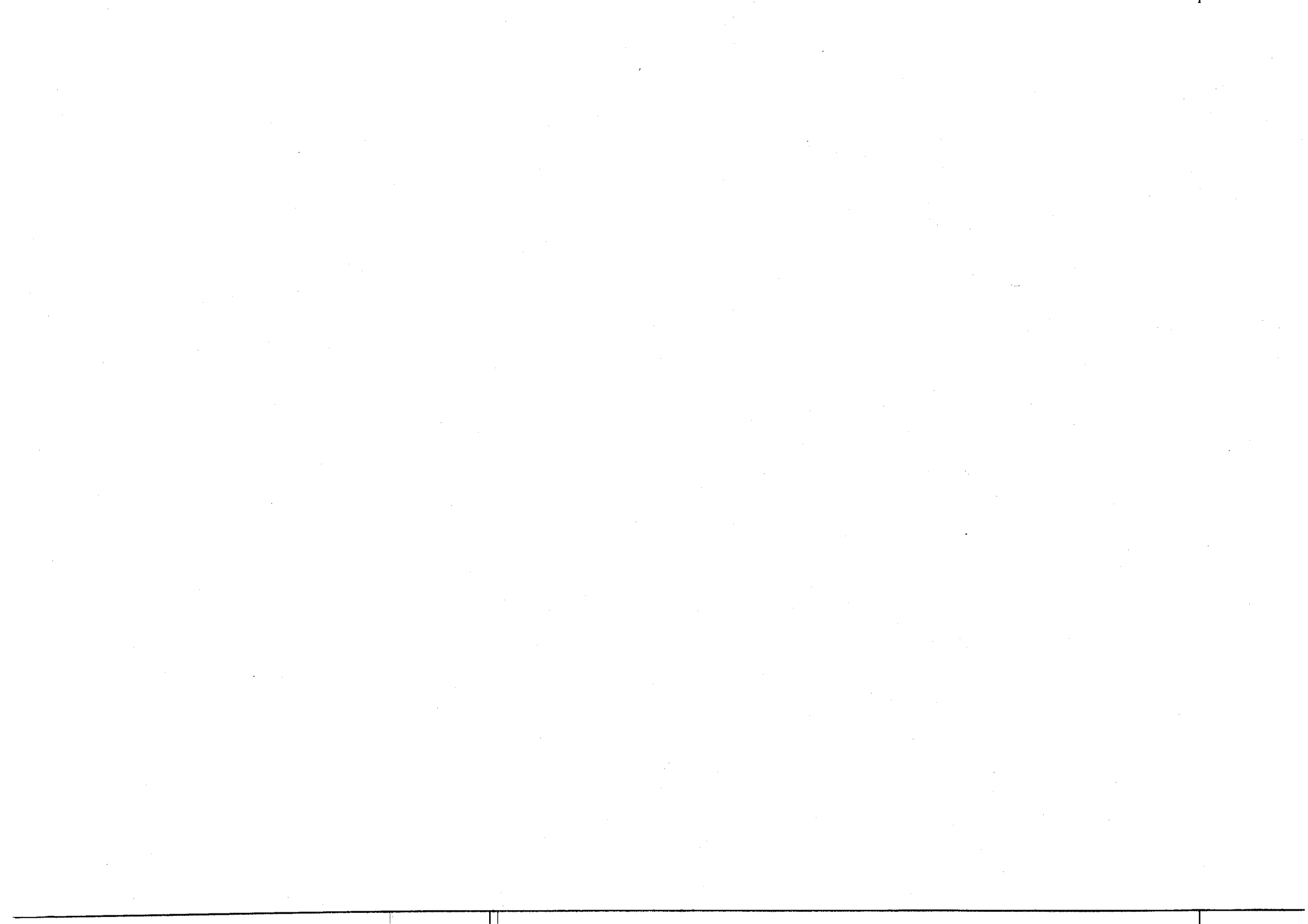
JIMMY: Don't. Please don't. . . . I can't—
She gasps for her breath against him.
 You're all right. You're all right now. Please, I—
 I. . . . Not any more. . . .
She relaxes suddenly. He looks down at her, full of fatigue, and says with a kind of mocking, tender irony:
 We'll be together in our bear's cave, and our squirrel's drey, and we'll live on honey, and nuts—lots and lots of nuts. And we'll sing songs about ourselves—about warm trees and snug caves, and lying in the sun. And you'll keep those big eyes on my fur, and help me keep my claws in order, because I'm a bit of a soppy, scruffy sort of a bear. And I'll see that you keep that sleek, bushy tail glistening as it should, because you're a very beautiful squirrel, but you're none too bright either, so we've got to be careful. There are cruel steel traps lying about everywhere, just waiting for rather mad, slightly satanic, and very timid little animals. Right?
Alison nods.
(pathetically). Poor squirrels!
ALISON: *(with the same comic emphasis).* Poor bears! *She laughs a little. Then looks at him very tenderly, and adds very, very softly.)* Oh, poor, poor bears!
Slides her arms around him.

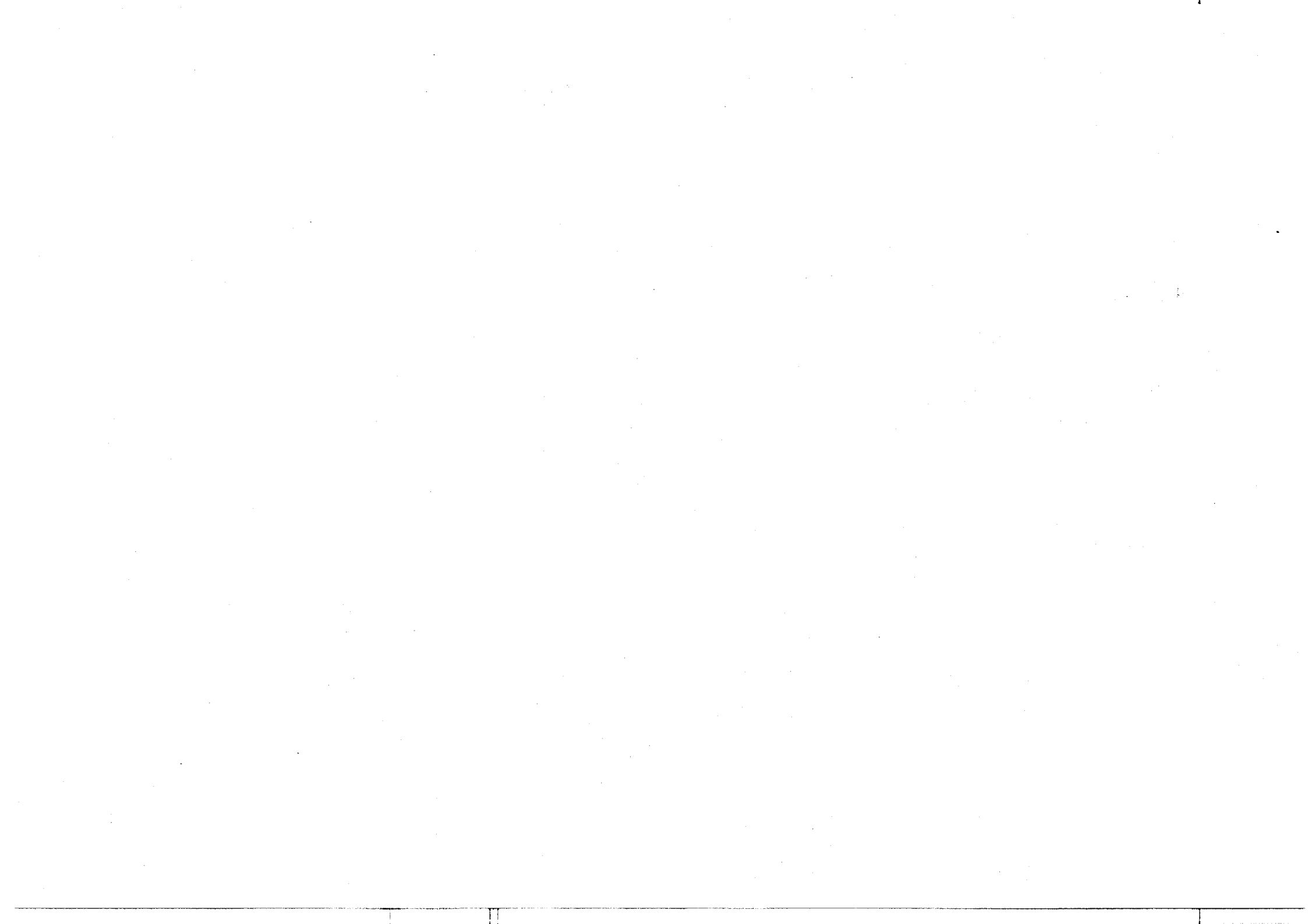
CURTAIN

PROJEKT DOKUMENTASI
 KULTURPHANESI

Kitabın iade edileceği tarih	Kitabın iade edileceği tarih
20.12.06	
05.05.11	

9040044





John Osborne

Mirando hacia atrás con ira

(1956)

PIEZA EN TRES ACTOS
Traducción de **VICTORIA OCAMPO**
Título del original en inglés: *Look back in anger*

MIRANDO HACIA ATRÁS CON IRA

La acción se desarrolla durante toda la pieza en el departamento de un solo cuarto de los Porter, en una ciudad del interior.

TIEMPO: El presente.

PRIMER ACTO:

Comienzo de la tarde. Abril.

SEGUNDO ACTO:

PRIMERA ESCENA: Dos semanas después.

SEGUNDA ESCENA: La tarde siguiente.

TERCER ACTO:

PRIMERA ESCENA: Varios meses después.

SEGUNDA ESCENA: Pocos minutos después.

PRIMER ACTO

El departamento de los Porter, de un solo cuarto, en una gran ciudad del interior. Comienzo de la tarde. Abril.

La escena es una guardilla más bien grande, en lo alto de una gran casa victoriana. El cielo raso baja abruptamente de izquierda a derecha. A la derecha hay dos ventanitas bajas. Contra esa pared hay un tocador de roble oscuro. La mayoría de los muebles son sencillos y más bien viejos. A la derecha, al fondo, hay una cama cama que toma casi todo el ancho de la pared, el resto está ocupado por estantes de libros. A la derecha, hay una pesada cómoda, cubierta de libros, corbatas y cachivaches, incluso un osito viejo y una ardilla de paño suave y lanudo. A la izquierda hay una puerta. Más lejos, un armario pequeño. La pared de la izquierda está casi toda ocupada por una gran ventana ovalada, en alto. Mira al descanso de la escalera, pero llega luz que viene de un tragaluz que está del otro lado. Cerca del armario hay una cocina a gas y junto a ella un aparador sobre el cual han puesto una radio portátil. En el centro, hay una maciza mesa de comedor y tres sillas y, un poco más lejos, a la derecha y a la izquierda, dos grandes sillones de cuero muy usados. Al levantarse el telón, Jimmy y Cliff están sentados en los dos sillones, a la derecha y a la izquierda respectivamente. Ambos están leyendo. Todo lo que alcanzamos a ver de ellos son dos pares de piernas alargadas lejos del sillón; el resto de sus personas queda oculto por los diarios desplegados.

Cuando por momentos los vemos, descubrimos que Jimmy es un joven alto y delgado de unos veinticinco años. Lleva un saco de tweed usado y pantalones de franela. Nubes de humo llenan el cuarto, provenientes de la pipa que fuma. Jimmy es una mezcla desconcertante de sinceridad y alegre malicia, de ternura y cruel piratería; inquieto, insistente, lleno de orgullo, una combinación que aleja a los sensitivos y a los insensibles igualmente. Franqueza tan urticante, o aparente franqueza como ésta, es cosa de pocos amigos. A muchos podrá parecer impresionable hasta la vulgaridad. Para otros, es simplemente un deslenguado. Ser hasta ese punto vehemente es casi como ser reservado.

Cliff tiene la misma edad; es bajo, moreno, huesudo, lleva un pullóver y pantalones grises, nuevos pero muy arrugados. No hay en

él asomo de afectación y es tranquilo hasta parecer amodorrado, con la triste y natural inteligencia de quien todo lo ha aprendido solo. Así como Jimmy aleja la simpatía, Cliff parece atraerla; impone, incluso a los prudentes, la necesidad de demostrársela. Es reconfortante y sedante verlo junto a Jimmy por el contraste que ofrece.

A la izquierda, cerca del aparador, está Alison. Se inclina sobre una tabla de planchar. Al lado de ella hay un montón de ropa. La suya es la más esquivada personalidad, la más difícilmente captable de las tres que forman este desapacible trío polifónico. Ella responde a una clave, a una tónica distinta de bien educado desasosiego que a menudo se ahoga en la robusta orquestación de los otros dos. Sobre una pollera costosa pero muy usada, lleva, suelta, una camisa color cereza de Jimmy; a pesar de todo, se las arregla para conservar su elegancia. Es más o menos de la misma edad que los hombres. La combinación, el contraste extraño de los dos muchachos hace resaltar su belleza y la hace más llamativa de lo que realmente es. Alta, delgada, morena, los huesos de su cara alargada son delicados. Hay algo muy particular en sus ojos que son tan grandes y profundos que deberían hacer imposible todo equívoco. El cuarto está sin movimiento, lleno de humo. El único ruido es el de la plancha de Alison cuando cae sobre la tabla. Hace una de esas tardes frías de primavera, toda nubes y sombras. Después de un momento, Jimmy tira su diario.

JIMMY: ¿Por qué haré esto todos los domingos? Hasta las reseñas sobre libros me parecen las mismas de la semana pasada. Diferentes libros... iguales reseñas. ¿Has acabado con éste?

CLIFF: Todavía no.

JIMMY: He estado leyendo tres columnas enteras sobre la novela inglesa. La mitad está en francés. Los suplementos del domingo... ¿te dan la impresión de ser un ignorante?

CLIFF: ¡Ignorante y medio!

JIMMY: Bueno, es que *eres ignorante*. No eres más que un campesino. (A Alison.) Y tú ¿qué dices? Tú no eres campesina, ¿no es así?

ALISON: (*Distraída*): ¿Qué decías?

JIMMY: Digo: leyendo los diarios del domingo ¿te sientes tan brillante a fin de cuentas?

ALISON: ¡Ah!... No los he leído todavía.

JIMMY: No te pregunto eso. Dije...

CLIFF: ¡Deja en paz a la pobre muchacha! Está ocupada.

JIMMY: Bueno, pero puede hablar ¿no? Puedes hablar ¿no? Puedes darnos tu opinión. ¿O es que la esclavitud del ama de casa te impide pensar?

ALISON: Lo siento. No prestaba atención.

JIMMY: ¡Vaya! Ya sabía yo que no estabas escuchando. El viejo Porter habla, y todos se instalan bien para echar una siestita. Y la señora

Porter les da la señal con el primer bostezo.

CLIFF: Déjala en paz he dicho.

JIMMY (*Gritando*): Está bien, hombre. Vuélvete a dormir. Era yo quien estaba hablando. ¿Sabes? Yo, hablando. ¿Recuerdas? Disculpen.

CLIFF: Déjate de gritar. Estoy tratando de leer.

JIMMY: No te tomes ese trabajo. No entiendes un palote de lo que lees.

CLIFF: He he...

JIMMY: Eres demasiado ignorante.

CLIFF: Sí, y no me han educado. Ahora cállate la boca, ¿quieres?

JIMMY: ¿Por qué no le pides a mi mujer que te explique? Ella ha recibido una buena educación. (*Dirigiéndose a ella.*) Es cierto, ¿no?

CLIFF (*Sin mover el diario le da una patada*): Déjala en paz, he dicho.

JIMMY: Vuelve a hacer eso, rufián galés, y te arrancaré las orejas.

(Le arranca el diario de las manos a Cliff.)

CLIFF (*Inclinándose hacia adelante*): Oye... Estoy tratando de desasnarme. Déjame seguir adelante, monstruo. Dámelo. (*Alarga el brazo para tomar el diario.*)

ALISON: Por favor, dáselo Jimmy, dáselo de una vez. ¡No puedo pensar!

CLIFF: Sí, vamos, dámelo. No ves que ella no puede pensar.

JIMMY: ¿Que no puede pensar? (*Le tira el diario.*) Hace años que no tiene un pensamiento en la cabeza. No es cierto.

ALISON: Sí.

JIMMY (*Toma un semanario*): Estoy empezando a sentir hambre.

ALISON: Por favor, no me digas que ya... de nuevo...

CLIFF: Es un verdadero puerco.

JIMMY: No soy un puerco. Me gusta la comida, eso es todo.

CLIFF: ¿Qué te gusta? ¡Si eres un maniático sexual de la comida! Acabarás apareciendo un día en la crónica policial, ya verás, ya verás. James Porter, de veinticinco años, salió en libertad condicional la semana pasada después de haberse reconocido culpable de haberle faltado el respeto a una lechuguita y a dos latas de arvejas, cuando regresaba del café a su casa. El acusado dijo que sufría oscurecimientos mentales desde hacía algún tiempo. Pidió que se tomara en cuenta su actuación destacada como guardián de incursiones aéreas de segunda clase.

JIMMY (*Con una mueca sonriente*): Sí, sí, sí, sí. Me gusta comer ¿Y qué? También me gustaría vivir. ¿Te molesta?

CLIFF: No veo para qué sirve que comas. Nunca veo que engordes.

JIMMY: La gente como yo no engorda, hijo. Ya he tratado de explicártelo. Nosotros lo quemamos, lo consumimos todo. Y ahora cállate la boca mientras leo. Puedes volver a hacerme té.

CLIFF: ¡Santo Dios! Acabas de tomarte una tetera íntegra. Yo sólo tomé una tacita.

JIMMY: ¡No me digas! Pues quiero que me hagas más té.

CLIFF (*A Alison*): ¿Verdad que tomé una taza? ¿Una sola taza?

ALISON (*Sin mirar*): Verdad.

CLIFF: Ahí tienes. Y ella también tomó una taza. La vi. Engulliste todo el resto.

JIMMY (*Leyendo el semanario*): Pon la pava a hervir.

CLIFF: Ponla tú. Me has arrugado todo mi diario.

JIMMY: Yo soy el único que sabe cómo debe tratarse un diario o cualquier otra cosa en esta casa. (*Recoge otro diario.*) Una muchacha desea saber si su amiguito dejaría de respetarla si le concediera lo que él pide. Vaya una puta. ¡Qué idiota!

CLIFF: Todo lo que pido es que me dejen arrimarme a ella.

JIMMY: ¿Quién compra esta porquería? (*Tira el diario.*) ¿Todavía no has terminado de leer los otros diarios pitucos?

CLIFF: ¿Cuál?

JIMMY: Bueno... no hay sino dos diarios pitucos los domingos, el que estás leyendo y éste. Vamos, dame el tuyo y toma el mío.

CLIFF: Muy bien. (*Cambian de diario.*) Yo estaba leyendo lo del obispo de Bromley. (*Estira su mano hacia Alison.*) ¿Cómo estás, pichona?

ALISON: Muy bien, gracias, querido.

CLIFF (*Tomándole la mano*): ¿Por qué no dejas todo eso y te sientas un rato? Tienes cara de cansada.

ALISON (*Sonriendo*): Me queda ya poco que hacer.

CLIFF (*Le besa la mano y pone los dedos de Alison en su boca*): Qué linda es esta muchacha ¿no es cierto?

JIMMY: Eso es lo que me aseguran. (*Sus ojos se encuentran con los de Alison.*)

CLIFF: Tienes una patita preciosa y deliciosa. Homhomhom. Me la comería.

ALISON: No lo hagas, porque quemaría la camisa.

JIMMY: Devuélvele sus dedos y no seas tan asqueroso. ¿Qué dice el obispo de Bromley?

CLIFF (*Soltando la mano de Alison*): ¡Ah! Aquí está: un llamamiento muy conmovedor a todos los cristianos para que hagan cuanto puedan para ayudar a manufacturar la bomba H.

JIMMY: ¡Claro que es muy conmovedor, claro, claro! (*A Alison.*) ¿Estás conmovida, mi queridísima?

ALISON: Naturalmente.

JIMMY: No ves: hasta mi mujer se conmueve. Yo tendría que mandarle al obispo algo para la suscripción. Vamos a ver. ¿Qué más dice? Tata tatata tatatata. ¡Ah, sí! Está desagradado porque alguien ha sugerido que él está con los ricos contra los pobres. Dice que niega la diferencia de clases. "Esta idea ha sido persistente y malintencionadamente puesta en evidencia por las clases trabajadoras." ¡No está mal!

(*Mira a los dos, esperando una reacción, pero Cliff está leyendo, y*

Alison está absorta en su planchado.)

JIMMY (*A Cliff*): ¿Leíste ese párrafo?

CLIFF: ¿Hum?

(No le están haciendo caso y lo sabe, pero no quiere aflojar.)

JIMMY (*A Alison*): ¿Te parece que tu padre pueda haber escrito eso?
¿Te parece?

ALISON: ¿Escrito qué?

JIMMY: Lo que acabo de leerles, naturalmente.

ALISON: ¿Por qué había de haberlo escrito mi padre?

JIMMY: Porque suena a cosa dicha por papi ¿no te parece?

ALISON: ¿Te parece?

JIMMY: Tal vez el obispo de Bromley sea su seudónimo... ¿No crees?

CLIFF: No le hagas caso. Quiere ser hiriente. Y para él es tan fácil.

JIMMY: (*Rápidamente.*) ¿Leyeron lo de la mujer que fue al meeting de cierto evangelista americano en Earls Court? Se adelantó para afirmar su adhesión al amor, o a lo que fuera, y arrollada por la avalancha de convertidos que querían llegar a primeras filas, se rompió cuatro costillas y le pisotearon la cabeza. Estaba cantando a gritos: "Avanzad, soldados cristianos", nadie se dio cuenta siquiera de su presencia. (*Mira bruscamente para ver si le responden, pero los otros dos no dicen nada.*) A veces me pregunto si hay algo en mí que no marcha. ¿Y... el té?

CLIFF: (*Sigue detrás de su diario.*) ¿Qué té?

JIMMY: Te dije que pusieras a hervir el agua.

(Alison lo mira.)

ALISON: ¿Quieres más té?

JIMMY: No sé. No. Creo que no.

ALISON: ¿Quieres té, Cliff?

JIMMY: No, no quiere. ¿Cuánto tiempo más vas a seguir haciendo eso?

ALISON: No tardaré.

JIMMY: ¡Santo Dios! ¡Cómo detesto los domingos! Son tan deprimentes, siempre lo mismo. Nunca podemos hacer otra cosa, ¿no es así? Siempre el mismo ritual. Leer los diarios, tomar té, planchar. Pocas horas más y habrá pasado otra semana. Nuestra juventud se nos va. ¿Saben ustedes eso?

CLIFF: (*Tirando su diario.*) ¿Qué decías?

JIMMY: (*Fingiendo indiferencia.*) ¡Ah! Nada, nada. Váyanse al diablo; váyanse al diablo los dos. Váyanse todos al diablo.

CLIFF: Vamos al cine. (*A Alison.*) ¿Qué te parece, linda?

ALISON: No creo que podré. Tal vez Jimmy tenga ganas de ir. (*A Jimmy.*) ¿Tienes ganas?

JIMMY: ¿Y que me arruinen la diversión los papanatas que van a

primeras filas los domingos? No, gracias. *(Pausa.)* ¿Leyeron el artículo de Priestley de esta semana? No sé por qué cuerno lo pregunto. Sé de sobra que no. ¿Por qué demonio me gasto nueve peniques comprando este diario infecto, cada semana? Nadie lo lee fuera de mí. Nadie se toma el trabajo. Nadie puede salir de su deliciosa modorra. Ustedes dos me van a sacar de quicio el día menos pensado, seguro como que estoy sentado aquí. Sé que me van a volver loco. ¡Ah! Santo Dios, qué necesidad tengo de un poco de entusiasmo humano. Entusiasmo, nada más, no pido más. Necesito oír una voz cálida, vibrante que grite: ¡Aleluya! *(Se golpea teatralmente el pecho.)* ¡Aleluya! ¡Estoy vivo! Se me ocurre algo. ¿Por qué no jugamos a un jueguito? Hagamos como si fuéramos seres humanos, hagamos como si estuviéramos realmente vivos. Sólo durante un momento. ¿Qué les parece? Finjamos ser humanos. *(Mira al uno y al otro.)* ¡Ay!, hace tanto tiempo que no he estado con alguien que se entusiasmara por algo.

CLIFF: ¿Qué es lo que dijo?

JIMMY: *(Fastidiado de que interrumpieran su persecución de Alison.)* ¿Qué dijo quién?

CLIFF: El señor Priestley.

JIMMY: Lo que dice siempre, supongo. Es como papi... sigue todavía lanzando miradas de hombre bien alimentado hacia el crepúsculo eduardiano desde su soledad privilegiada. ¿Qué demonios les has hecho a esos pantalones?

CLIFF: ¿Hecho?

JIMMY: ¿Son los que compraste el último week-end? Míralos. ¿Te das cuenta de lo que les ha hecho a esos pantalones?

ALISON: Eres incorregible, Cliff. Verdad que están a la miseria.

JIMMY: Gastas tu buena plata en un par de pantalones nuevos y después te revuelcas con ellos como un salvaje. ¿Qué crees que te va a pasar cuando yo no esté cerca de ti para vigilarte? ¿Qué crees que va a pasar? ¿Dímelo?

CLIFF: *(Con una mueca sonriente.)* No sé. ¿Qué va a pasar, linda?

ALISON: Mejor es que te los saques.

JIMMY: Sí, vamos. Sácatelos. Y te daré unas patadas en el trasero.

ALISON: Les daré un golpe de plancha mientras estoy en eso.

CLIFF: Bueno. *(Empieza a sacárselos.)* Voy a vaciar los bolsillos. *(Saca llaves, pañuelo y fósforos.)*

JIMMY: Dame esos fósforos, ¿quieres?

CLIFF: No vas a empezar de nuevo con la pipa, ¿no? Apesta el cuarto entero. *(A Alison.)* ¿No te parece que es un olor hediondo?

(Jimmy toma los fósforos y enciende la pipa.)

ALISON: Ya no me importa. He acabado por acostumbrarme.

JIMMY: Para acostumbrarse a las cosas se pinta sola. Si se muriera y se despertara en el Paraíso... después de los cinco primeros minutos

ya se habría acostumbrado.

CLIFF (*Dándole los pantalones*): Gracias, linda. Dame un cigarrillo, ¿quieres?

JIMMY: No se lo des.

CLIFF: No puedo soportar la peste de esa pipa un minuto más. Tengo que fumar un cigarrillo.

JIMMY: Creí que el médico había dicho: nada de cigarrillos.

CLIFF: ¡Ahí Por qué no se callará la boca.

JIMMY: ¿A mí qué? Las úlceras son tuyas. Anda. Acaba retorciéndote de dolor de estómago si es lo que buscas. Yo renuncio. Estoy cansado de hacer cosas para los demás. ¿Y todo para qué? (*Alison le da a Cliff un cigarrillo. Los dos encienden uno, y ella sigue planchando.*) Nadie piensa. A nadie se le importa nada de nada. No hay creencias, no hay convicciones, no hay entusiasmo. Otra tarde de domingo, nada más. (*Cliff vuelve a sentarse, en calzoncillos y pullóver.*) Tal vez haya un concierto. (*Toma un semanario.*) ¡Ah! (*Empujando con su pie el de Cliff.*) Anda a hacer más té. (*Cliff gruñe. Está leyendo de nuevo.*) ¡Ah! Sí. Hay Vaughan Williams. Bueno, algo es algo, de todas maneras. Algo fuerte, algo simple, algo inglés. Supongo que nadie se figura que personas como yo han de ser muy patriotas. Alguien dijo... ¿cómo era?... nuestro arte de cocinar viene de París... vaya una macana... nuestra política de Moscú, y nuestra moral de Port Said. Una cosa por el estilo dijeron. ¿Quién fue? (*Pausa.*) Bueno. Desde luego, no son ustedes quienes van a darme el dato. Me revienta reconocerlo, pero creo que entiendo lo que el papi de ésta ha de haber sentido cuando volvió de la India, después de haber pasado allí tantos años. La vieja brigada de los eduardianos presenta a su mundito de manera bastante tentadora. Todo es torta casera, croquet, ideas brillantes, brillantes uniformes. Siempre el mismo cuadro; mitad del verano, días largos pasados al sol, delgados libritos de versos, ropa blanca finísima, olor a almidón. ¡Qué cuadro romántico! Falso, también, naturalmente. A veces tiene que haber llovido. Y sin embargo, hasta yo echo aquello de menos a veces, falso y todo. Si uno no tiene un mundo para sí, es más bien agradable lamentar la desaparición del mundo de otros. Pero me estoy poniendo sentimental. Debo decir que es bastante pesado tener que vivir en la Edad Norteamericana... a menos de ser uno mismo norteamericano, desde luego. Tal vez todos nuestros hijos serán norteamericanos. Ese es un pensamiento bastante profundo, ¿no? (*Le da una patada a Cliff y le grita.*) ¡He dicho que es un pensamiento!

CLIFF: Sí; lo dijiste.

JIMMY: Ahí estás sentado como una torta sin levadura. Creí que ibas a hacer té. (*Cliff gime. Jimmy se vuelve hacia Alison.*) Tu amigo Webster, ¿vendrá esta noche?

ALISON: Tal vez pase por aquí. Ya sabes cómo es.

JIMMY: Sí. Espero que no vendrá. No creo que pudiera soportar a Webster esta noche.

ALISON: Yo creía que decías que era la única persona que hablaba el mismo idioma que tú.

JIMMY: Así es. Hablamos un dialecto distinto, pero el mismo idioma. Me gusta. Tiene garra, mordiente, impulso...

ALISON: Entusiasmo.

JIMMY: Has dado en la tecla. Yo no le gusto, pero me da algo que no me dan la mayoría de las personas. Nunca desde que...

ALISON: Sí, ya sabemos. Nunca desde que vivías con Madeline, etcétera.

(Dobla parte de la ropa que ha estado planchando y va hacia la cama llevándola.)

CLIFF *(Detrás de su diario.)*: ¿Quién es Madeline?

ALISON: Vamos, m'hijo, despiértate. Ya has oído hablar de Madeline bastantes veces. Era su querida. ¿Recuerdas? Cuando tenía catorce años. ¿O eran trece?

JIMMY: Dieciocho.

ALISON: A mí se me embarullan todas esas mujeres. ¿Ésta era la que tenía muchos más años que tú?

JIMMY: Diez años.

CLIFF: La verdad que eres un Marchbanks pintiparado.

JIMMY: ¿A qué horas es el concierto? *(Mira el diario.)*

CLIFF *(Bostezando)*: ¡Tengo tanto sueño! Qué pocas ganas tengo de pasarme el día de pie, mañana, en el puesto de chokolatines. ¿Por qué no lo haces tú y me dejas dormir?

JIMMY: Tengo que ir a la fábrica a primera hora para comprar mercadería, así que no tendrás más remedio que ocuparte de eso. Otros cinco minutos. *(Alison ha vuelto a su tabla de planchar. Está de pie, con los brazos cruzados, fumando, con la mirada fija en el vacío.)* Ella tenía más animación en su dedo meñique que ustedes dos juntos.

CLIFF: ¿Quién tenía animación?

ALISON: Madeline.

JIMMY: La curiosidad que le inspiraban las cosas y las gentes era tremenda. No era una ingenua y necia curiosidad. En ella era sencillamente el deleite de estar despierta y alerta.

(Alison empieza a planchar el pantalón de Cliff.)

CLIFF *(Detrás del diario.)*: Tal vez me resuelva a hacer té.

JIMMY *(Con calma.)*: El solo hecho de estar con ella era una aventura. Incluso estar sentado con ella en la parte alta de un ómnibus era como salir de viaje con Ulises.

CLIFF: Yo no diría que Webster se parece mucho a Ulises. Es un monigote feísimo.

JIMMY: Yo no estoy hablando de Webster, estúpido. Él no está mal en

su estilo. Es una especie de Emily Bronté hembra. *(A Alison.)* Es el único amigo tuyo que vale cinco centavos. Me sorprende que te entiendas bien con él.

ALISON: Y a él también le sorprende.

JIMMY *(Acercándose a la ventana de la izquierda y mirando.)*: No sólo tiene agallas, tiene sensibilidad. La combinación más rara que darse pueda. Ninguno de tus otros amigos tiene las dos cosas.

ALISON *(Tranquilamente pero seriamente.)*: Jimmy, te ruego... no sigas

(Jimmy se vuelve y la mira. El tono de súplica cansada de su voz le ha hecho efecto. Pero pronto se recobra e inicia una nueva ofensiva. Va hacia Cliff y se queda detrás de él.)

JIMMY: Ustedes son amigos, ¿no? Pues te acabo de plantar una fresca...

CLIFF *(Entre dientes.)*: Basta, hombre. Déjala que termine con mis pantalones.

JIMMY *(Meditabundo)*: No te figures que yo pueda alterarla. Nada de lo que puedo hacer logra alterarla. Ni siquiera el que me cayera muerto.

CLIFF: Entonces cáete muerto.

JIMMY: En la familia son o bien belicosos, como mami y papi... Belicosos y arrogantes y llenos de malicia. O son vagos. Ella tiene un poco de las dos cosas.

CLIFF: ¿Por qué no escuchas ese concierto de que hablabas? Y no te quedes así, atrás de mi cabeza. El retumbar monótono de tu voz detrás de mí me da una curiosa sensación en la espina dorsal. *(Jimmy le da unos fuertes tirones de orejas y Cliff grita de dolor. Jimmy lo mira con una mueca sonriente.)* Eso duele, sadista de porquería. *(A Alison.)* Me gustaría que le dieras de patadas en la cabeza.

JIMMY *(Poniéndose entre los dos)*: ¿Has visto alguna vez a su hermano? ¿El hermano Nigel? Un portento salido del Colegio Militar con la espalda muy derecha y sin barbilla. Yo lo vi sólo una vez. Porque le dije que su madre tenía un espíritu maligno, me invitó a salir fuera para ventilar el incidente.

CLIFF: ¿Y saliste?

JIMMY: ¡Ni loco! Es un muchachote muy fornido. Nunca habrás oído salir de debajo de una misma y sola galerita tal runfla de lugares comunes aderezados con buena educación. La Perogrullada de los Espacios Siderales... eso es el hermano Nigel. Te apuesto a que acaba siendo miembro del Gabinete. Pero de cualquier modo, en el fondo de su conciencia tiene la vaga noción de que él y sus amigos han estado saqueando y engañando a todo el mundo, durante generaciones. *(Camina hacia el fondo del escenario y se vuelve.)* Bueno, el tal Nigel es todo lo vago que se puede ser sin volverse totalmente invisible. Y los políticos invisibles no son útiles para

nada... ni siquiera para sus propios partidarios. Y nada es tan vago en Nigel como sus conocimientos. Su conocimiento de la vida y de los seres humanos ordinarios es tan confuso que realmente merecería alguna condecoración por la hazaña... Alguna medalla con esta inscripción: "Por *vagura* en el campo de batalla". Pero no sería conveniente para él que lo molestaran escrúpulos de conciencia, por vagos que fueran. (*Vuelve sobre sus pasos.*) Además, es un patriota y un inglés, así que no le gusta la idea de que haya podido estar traicionando a sus compatriotas todos estos años. Entonces, ¿qué hace? Lo único que puede hacer... busca refugio en el santuario de su estupidez. La única manera de conservar las cosas tal cual están, en la medida de lo posible, es hacer que cualquier alternativa resulte demasiado complicada para que la entienda un pobrecito cerebro diminuto. Eso requiere gran esfuerzo ahora. De verdad que lo requiere. Pero en el colegio de Nigel sabían cómo había que formar el carácter y Nigel saldrá bien parado del asunto. No te preocupes, saldrá bien parado. Y lo que es más, le irá mejor que a cualquier otro. (*No se oye más ruido que el de la plancha de Alison. Sus ojos están fijos en lo que hace. Cliff mira el suelo. Su alegría ha desaparecido por el momento. Trémulo, Jimmy siente su triunfo. No puede permitirse mirar a ninguno de los dos para ver cómo reaccionan a su retórica, de modo que va hasta la ventana, para recobrase y mira hacía afuera.*) Ha empezado a llover. Esto es el complemento. Este cuarto y la lluvia. (*Siente que se ha chasqueado al no obtener la reacción que esperaba, pero está decidido a dar en el blanco de un modo u otro.*) (*En tono de conversación.*) Sí, esa es la familia de mi mujercita. Conoces a papi y a mami, naturalmente. Y no permitas que te engañen los modales a lo marqués de Queensberry. Te darán una patada en las canillas mientras le estás dando tu sombrero a la sirvienta. En cuanto a Nigel y Alison... (*Con la voz llena de unción.*) ¡Nigel y Alison! Son lo que suenan: chupamedias, flemáticos, pusilánimes.

CLIFF: Apostaría a que ya empezó el concierto. ¿Quieres que busque la estación?

JIMMY: Busqué esa palabra el otro día. Es una de esas palabras de las cuales nunca estuve muy seguro, pero que siempre creí saber.

CLIFF: ¿Qué cosa?

JIMMY: Ya te lo dije, hombre... pusilánime. ¿Sabes lo que significa? (*Cliff sacude la cabeza.*) Yo tampoco lo sabía. Todo este tiempo he estado casado con esta mujer, con este monumento de indiferencia, y súbitamente descubro que existe una palabra que la define y resume. No se trata de un adjetivo del idioma inglés que la describe... ¡es su nombre mismo! ¡Pusilánime! Suena como el nombre de alguna matrona romana bien rellenita, ¿no? Doña Pusilánime aparece aquí con su marido Sexto, camino a los juegos. (*Cliff está inquieto; mira a Alison con desasosiego.*) ¡Pobre Sexto! Resulta tan insignificante que si figurara en una película de Hollywood tendrían que recurrir a algún

pobre diablo de actor inglés para ese papel. Él no lo sabe, pero churros cristianos se llevarán a su mujer en medio del esplendor del sonido estereofónico antes de que termine la película. *(Alison le da a Cliff un cigarrillo. Los dos encienden uno, y ella sigue planchando.)* A Doña Pusilánime le han prometido un mundo más brillante y más llevadero que el que el viejo Sexto puede proporcionarle. ¡Eh! ¡Gatita! ¿Qué te parecería bajar de una vez al circo y hacerse devorar por un par de leones?

ALISON: Que Dios me dé paciencia; si no se calla me volveré loca en unos minutos.

JIMMY: ¿Y por qué no? Eso por lo menos sería algo. *(Se acerca a la cómoda.)* Pero todavía no te he dicho lo que significa, ¿verdad? *(Toma un diccionario.)* A ella no se lo tengo que decir... lo sabe. Lo sabe tan bien que si mi pronunciación no es correcta elegirá probablemente un momento en que haya público para corregirme. Bueno, aquí está. Pusilánime. Adjetivo. Falta de firmeza en la mente, falta o encogimiento de ánimo en las adversidades, cobardía, falta de coraje para intentar cosas grandes. Del latín pusillus, muy pequeño y animus, alma. *(Cierra el libro con ruido.)* Esa es mi mujer. Esa es ella, ¿no? Contemplad a Doña Pusilánime. *(Grita con voz ronca.)* Eh, Gatita, ¿cuándo haces tu próxima película?

(Jimmy observa a Alison, esperando algún estallido. Durante un relámpago la cara de Alison parece alterarse y uno espera que eche la cabeza hacia atrás y grite. Pero ese instante pasa. Está acostumbrada a estos ataques cuidadosamente preparados y parecería que esta noche Jimmy no va a salir con la suya. Ella sigue planchando. Jimmy se dirige a la radio y la hace funcionar. Empieza el concierto de Vaughan Williams. Vuelve a su sillón y se recuesta en él con los ojos cerrados.)

ALISON *(Tendiéndole a Cliff sus pantalones)*: Aquí los tienes. No están perfectos, pero por ahora te servirán.

(Cliff se levanta y se pone los pantalones.)

CLIFF: Gracias. Están espléndidos.

ALISON: Y ahora, trata de cuidarlos. Mañana les daré un verdadero planchado.

CLIFF: Gracias, linda y querida.

(Le pone un brazo alrededor de la cintura y la besa. Ella se sonríe y le da un tironcito de nariz. Jimmy los mira desde su sillón.)

ALISON *(A Cliff)*: ¿Qué te parece si fumáramos un cigarrillo?

CLIFF: Es una buena idea. ¿Dónde están?

ALISON: Sobre la estufa. ¿Quieres uno, Jimmy?

JIMMY: No, gracias. Estoy tratando de escuchar. ¿Les molesta?

CLIFF: Perdón, Vuestra Señoría.

(Pone un cigarrillo en la boca de Alison y otro en la suya y los enciende. Cliff se sienta y toma un diario. Alison vuelve a su plancha. Cliff tira su diario, toma otro y empieza a dar vuelta a las páginas.)

JIMMY: ¿Necesitas hacer todo ese barullo?

CLIFF: ¡Ah! Disculpa.

JIMMY: Es algo muy sencillo, sabes... eso de darle vuelta a las hojas de un diario. De todos modos ese diario es mío. *(Se lo arranca.)*

CLIFF: No seas tan agarrado.

JIMMY: Precio, nueve peniques, se puede obtener en cualquier quiosco. Y ahora déjame oír la música, por Dios santo. *(Pausa.)* *(A Alison.)* ¿Vas a seguir mucho tiempo con eso?

ALISON: ¿Por qué?

JIMMY: Tal vez no lo hayas notado, pero me estropea la transmisión.

ALISON: Disculpa. En seguida acabo. *(Una pausa. Los golpes de la plancha se mezclan con la música. Cliff se mueve, inquieto, en su sillón; Jimmy vigila a Alison y su pie empieza a agitarse con impaciencia de mal augurio. Después de un momento se levanta bruscamente, va hacia la radio y la para.)* ¿Por qué hiciste eso?

JIMMY: Quiero escuchar el concierto. Eso es todo.

ALISON: Bueno. ¿Y quién te lo impide?

JIMMY: Todos están haciendo un tal barullo... eso es lo que me lo impide.

ALISON: Lo siento. Pero no puedo suspender el trabajo únicamente porque quieres oír música.

JIMMY: ¿Y por qué no?

ALISON: Realmente, Jimmy, eres un chiquilín.

JIMMY: No me hables con tono protector. *(Volviéndose hacia Cliff.)*

¡Mira que es torpe! Yo la observo cuando hace cada noche las mismas cosas. La manera que tiene de tirarse sobre la cama, como si fuera a aplastarle la cara a alguien; su manera de cerrar las cortinas con gran ruido y con ese ademán distraídamente destructor que tiene. Es como si alguien botara un acorazado. ¿Has notado cómo son de estrepitosas las mujeres? *(Va hacia la izquierda.)* ¿Lo has notado? ¿La manera que tienen de darle golpes al piso nada más que al caminar? ¿O las has observado cuando se sientan a su mesa de toilette, dejan caer sus armas y andan a golpes con sus cajas, sus cepillos, sus rouges? *(Mira hacia el tocador.)* Yo la he observado en esa faena noche tras noche. Cuando uno ve a una mujer frente a su espejo, en su dormitorio, uno se da cuenta de que hubiera sido un carnicero refinadísimo. ¿Viste alguna vez a un viejo árabe mugriento meter la mano en algún guiso de carnero y manejar los pedazos de grasa con los dedos? Bueno, pues ella hace eso mismo. Gracias a Dios, no hay muchas mujeres cirujanas. Esas manos primitivas te sacarían las

tripas en un santiamén. ¡Flip! te las sacan como el cisne de una polvera. ¡Flop! te las meten dentro y cierran la tapa.

CLIFF (*Haciendo una mueca alegre*): ¡Basta, hombre!

JIMMY (*Caminando hacia las candilejas*): Despararramaría tus tripas como horquillas invisibles por el suelo. Hay que ser fundamentalmente insensible para ser tan ruidoso y torpe. (*Va hacia el centro del escenario y se apoya en la mesa.*) Una vez, tuve un departamento y arriba de ese departamento vivían un par de muchachas. Se podía oír todo lo que esas condenadas hacían día y noche. Las cosas más simples y cotidianas se convertían en agresiones a la sensibilidad del prójimo. Al principio usé de súplicas. Después, empecé a gritarles por las escaleras las más ingeniosas obscenidades que se me ocurrían. Pero nada, nada las conmovía. Una simple visita al cuarto de baño retumbaba como el sitio de una ciudad medieval, con esas dos. Al final, me derrotaron. Tuve que mandarme mudar. Supongo que han de seguir en las mismas. O tal vez se hayan casado y estén volviendo loco a algún otro pobre diablo. Pegando portazos, martillando el piso con sus tacos, dando golpes con las planchas y las cacerolas... la eterna batahola de las hembras. (*Las campanas de la iglesia empiezan a sonar.*) ¡Al diablo! Ahora las condenadas campanas empiezan también. (*Corre a la ventana.*) ¡Basta! ¡Basta! ¡Que paren esas campanas! ¡Hay alguien que se está volviendo loco aquí! ¡No quiero oírlas!

ALISON: No grites de ese modo. (*Recobrando en seguida su sangre fría.*) La tendrás aquí a la señorita Drury si no te callas.

JIMMY: Me importa un bledo la señorita Drury... esa solterona mansa y bien educada no me engaña a mí como a ustedes dos. Es una vieja ladrona. Saca más de lo que corresponde, cada semana, por estos cuartos. De todos modos, ha de estar en la iglesia (*señala la ventana*) haciendo sonar esas horrendas campanas.

(*Cliff va a la ventana y la cierra.*)

CLIFF: Bueno, vamos, vamos. Sé un buen muchacho. Nos llevaré a los tres a pasear e iremos a beber algo.

JIMMY: No hay nada abierto. Hoy es domingo. ¡Te olvidas! Y además llueve.

CLIFF: Entonces, ¿por qué no bailamos? (*Toma a Jimmy por la cintura como para bailar y lo empuja alrededor del cuarto, pero éste ya no está con humor para estas cosas.*) ¿Viene usted aquí a menudo?

JIMMY: Sólo en la época de celo. Muy gracioso, muy gracioso. (*Trata de escaparse, pero Cliff lo tiene sólidamente abrazado.*) Suéltame.

CLIFF: No te soltaré antes de que pidas disculpas por haberte portado de modo desagradable con todos. ¿Cómo le parece a usted, señorita, que se usarán los senos este año? ¿Para adentro o para afuera?

JIMMY: Lo que usarás para afuera si no me sueltas van a ser tus dientes.

(Hace un gran esfuerzo para rechazar a Cliff, pero Cliff no lo suelta. Los dos caen al suelo en el centro del escenario, y ruedan bajo la mesa, y continúan luchando. Alison sigue planchando. Esto es cosa diaria, pero a pesar de todo ella está a punto de estallar. Cliff consigue deshacerse de Jimmy y se encuentra junto a la tabla de planchar. Jimmy se le va encima de nuevo. Luchan.)

ALISON: ¡Cuidado, por favor!... Esto se parece al zoológico cada día más.

(Jimmy hace un esfuerzo tremendo y deliberadamente empuja a Cliff contra la tabla de planchar y contra Alison. Cliff cae sobre ella y acaban todos en el suelo, en montón. Alison grita de dolor, Jimmy mira a Cliff y a Alison, aturdido y jadeante.)

CLIFF *(Levantándose)*: Alison se ha lastimado. ¿Te has hecho daño?

ALISON: ¿Pues no lo ves?

CLIFF: Se quemó el brazo con la plancha.

JIMMY: Querida, cuánto siento...

ALISON: Vete.

JIMMY: Lo siento, puedes creerme. Piensas que lo hice adrede...

ALISON *(Sacudiendo la cabeza)*: No quiero ni verte.

(Él la mira, indeciso. Cliff le hace un gesto y Jimmy sale del cuarto.)

CLIFF: Ven a sentarte. *(La lleva al sillón de la derecha.)* Te has quedado pálida. ¿Te sientes bien?

ALISON: Sí. Estoy bien ahora.

CLIFF: Déjame que te mire ese brazo. *(Lo examina.)* Sí. Está muy colorado. Te va a doler. ¿Qué te parece que haga?

ALISON: ¡Bah! No es gran cosa. Creo que se le podría poner un poco de jabón. Nunca puedo recordar qué es lo que hay que hacer para las quemaduras.

CLIFF: Iré de una corrida al baño para traerlo. ¿Estás segura de que te sientes bien?

ALISON: Sí.

CLIFF *(Dirigiéndose hacia la puerta)*: No tardaré un minuto.

(Ella se recuesta en el sillón y mira al cielo raso. Respira hondo, se cubre la cara con las manos. Siente el dolor de la quemadura y deja caer su brazo. Se pasa una mano por la cabeza.)

ALISON *(Con los dientes apretados, en voz baja)*: ¡Ay, Dios mío!

(Cliff vuelve a entrar con una barra de jabón.)

CLIFF: Es esta porquería perfumada. ¿Crees que servirá?

ALISON: Sí. Servirá.

CLIFF: Bueno. Ahora tiéndeme ese brazo. *(Se arrodilla junto a ella y ella le tiende el brazo.)* Lo puse debajo de la canilla. Está suave. Te tocaré con mucho cuidado. *(Con mucho cuidado pasa el jabón sobre la quemadura.)* ¿Así? *(Ella asiente con la cabeza.)* Qué muchacha valiente eres.

ALISON: Pues no me siento nada valiente. *(Las lágrimas le enronquecen la voz.)* Nada valiente, Cliff. No creo que pueda soportar mucho más. *(Vuelve la cabeza para no mirarlo.)* Estoy medio descompuesta.

CLIFF: Pero ahora ya pasó todo *(Deja el jabón.)* ¿Quieres que te traiga alguna otra cosa? *(Ella sacude la cabeza. Cliff se sienta en el brazo del sillón y la rodea con su brazo. Ella se apoya sobre él.)* No te hagas mala sangre, linda.

(Cliff le da masaje en la nuca y ella deja caer su cabeza hacia adelante.)

ALISON: ¿Dónde está?

CLIFF: En mi cuarto.

ALISON: ¿Qué está haciendo?

CLIFF: Está tirado en la cama, leyendo, creo. *(Dándole golpecitos en el pescuezo.)* ¿Ahora te sientes mejor?

(Ella se recuesta y vuelve a cerrar los ojos.)

ALISON: Gracias a ti.

(Él la besa en la cabeza.)

CLIFF: Yo no creo que tendría coraje para vivir solo de nuevo... a pesar de todo. Soy bastante tosco y ordinario, claro, y parecería peor si estuviera solo. Y uno acaba por querer a la gente, por desgracia.

ALISON: Yo no quiero saber ya nada con el amor, me parece. No quiero saber ya nada. No puedo más.

CLIFF: Eres demasiado joven para renunciar a él. Demasiado joven y demasiado linda. Tal vez sea mejor que te ponga una venda en el brazo... ¿no crees?

ALISON: Hay vendas en el tocador. *(Cliff va hacia el tocador, a la derecha.)* Me lo paso tratando de mirar hacia atrás, tratando de recordar y no puedo ni imaginar cómo era sentirse joven, verdaderamente joven. Jimmy me dijo lo mismo el otro día. Yo fingí no escucharlo... porque sabía que eso podía herirlo, supongo. Y, naturalmente, se enfureció, como esta noche. ¡Pero yo comprendía exactamente lo que él quería decir! Supongo que hubiera sido tan natural decirle "Sí, querido, entiendo lo que quieres decir. Sé lo que

estás sintiendo". *(Se encoge de hombros.)* Son esas cosas sencillas las que parecen tan imposibles entre nosotros.

(Cliff está de pie a la derecha, de espaldas, con la venda entre las manos.)

CLIFF: Me pregunto cuánto tiempo más voy a poder aguantar verlos a ustedes dos despedazándose. A veces resulta espantoso.

ALISON: No estás pensando seriamente en irte ¿no?

CLIFF: Supongo que no. *(Va hacia ella.)*

ALISON: Creo que tengo miedo. Si por lo menos supiera qué va a pasar.

CLIFF *(Arrodillándose en el brazo del sillón)*: ¡Dame ese brazo! *(Ella le tiende su brazo.)* Chilla, si te hago daño. *(Le venda el brazo.)*

ALISON *(Mirando fijamente su brazo extendido)*: Cliff...

CLIFF: ¿Eh? *(Breve pausa.)* ¿Qué pasa, linda?

ALISON: Nada.

CLIFF: Dije ¿qué pasa?

ALISON: Figúrate... *(Titubea.)* Estoy embarazada.

CLIFF *(Después de una pausa)*: Necesitaré tijeras.

ALISON: Están allí.

CLIFF *(Acercándose al tocador)*: ¿Eso es algo serio no? ¿Cuándo lo descubriste?

ALISON: Hace unos días. Fue un poco como un mazazo.

CLIFF: Sí, me imagino.

ALISON: Después de tres años de casada... pasarme esto, ahora.

CLIFF: Ninguno de nosotros es infalible, supongo. *(Va hacia ella.)* Debo decir que me sorprende, sin embargo.

ALISON: Siempre fue una cosa que ni se discutía. Por un lado, este lugar... y la falta de dinero... y... bueno, todo. Él se ha resentido, lo sé. ¡Pero qué se puede hacer!

CLIFF: ¿No se lo has dicho todavía?

ALISON: Todavía no.

CLIFF: ¿Qué vas a hacer?

ALISON: No tengo idea.

CLIFF *(Después de cortar la venda empieza a atarla)*: ¿Está demasiado ajustada?

ALISON: Está perfectamente, gracias.

(Ella se levanta, va hacia la tabla de planchar, la desarma y la apoya contra el aparador.)

CLIFF: ¿Es demasiado... es demasiado...?

ALISON: ¿Demasiado tarde para impedir que suceda? *(Coloca la plancha sobre el estante de la cocina.)* Todavía no estoy segura. Tal vez no. Si es así, no habrá problema ¿no te parece?

CLIFF: ¿Y si es demasiado tarde? *(La cara de Alison está vuelta hacia*

otro lado. Sacude solamente la cabeza.) ¿Por qué no se lo dices ahora? (Ella se arrodilla para recoger la ropa que está en el suelo, y la dobla.) Después de todo, te quiere. No necesitas que yo te lo diga ¿no?

ALISON: ¿Pero no te das cuenta? En seguida empezaría a sospechar de mí, de los motivos. Nunca para de repetirse a sí mismo que yo sé hasta qué punto es vulnerable. Esta noche, todo andaría bien, quizá... y hasta haríamos el amor. Pero más tarde, nos quedaríamos despiertos los dos, esperando que la luz entrara por la ventanita, y temiéndolo. Por la mañana se sentiría engañado, como si yo intentara aniquilarlo de la peor manera. Me observaría, me miraría ponerme enorme día tras día, y yo no me atrevería a mirarlo.

CLIFF: Tendrás que enfrentarte con eso, tal vez, linda.

ALISON: Jimmy tiene sus propios principios morales, como sabes. Lo que mi madre llama "relajamiento". Esa moral es bastante libre, desde luego, pero también es dura. Sabes, es cosa rara, pero nunca se acostó conmigo antes de casarse.

CLIFF: Conociéndolo... la verdad que es raro.

ALISON: ¡Nos conocimos tan poco tiempo! Todo anduvo tan rápidamente... no tuvimos muchas oportunidades. Y después... me habló con tono insultante, realmente insultante de mi virginidad. Parecía enojadísimo de que existiera, como si yo lo hubiera engañado de alguna extraña manera. Parecía que una mujer virgen lo iba a contaminar.

CLIFF: Nunca te he oído hablar de él así. Él estaría encantado.

ALISON: Sí, lo estaría. *(Se pone de pie, con la ropa doblada sobre el brazo.)* ¿Te parece que tiene razón?

CLIFF: ¿Sobre qué?

ALISON: ¡Qué sé yo!... sobre todo.

CLIFF: Bueno, supongo que él y yo pensamos lo mismo sobre muchas cosas, porque somos parecidos en cierta forma. Los dos salimos de la clase obrera, comprendes. ¡Oh! ya sé que algunos de los parientes de su madre son bastante pitucos, pero los detesta tanto como detesta a los tuyos. No comprendo bien por qué. De todos modos, él se entiende bien conmigo porque soy ordinario. *(Hace una mueca sonriente.)* Ordinario hasta decir basta, así soy yo.

(Ella le pasa la mano por la cabeza, dándole palmaditas.)

ALISON: ¿Crees que le debo decir que voy a tener un chico?

(Él se levanta y pone su brazo alrededor de ella.)

CLIFF: ¡Mira! Todo marchará bien. Díselo. *(La besa. Entra Jimmy. Los mira con curiosidad, pero sin sorpresa. Los dos saben que está ahí, pero no dan señales de saberlo. Cruza hacia el otro sillón y se sienta cerca de ellos. Recoge un diario y comienza a hojearlo. Cliff le echa*

una mirada. La cabeza de Alison está contra su mejilla.) Estás de vuelta, monstruo. ¿Dónde has estado?

JIMMY: Sabes muy bien dónde he estado, qué cuerno. *(Sin mirar a Alison.)* ¿Cómo está tu brazo?

ALISON: Muy bien. No era gran cosa.

CLIFF: Qué linda es, ¿no te parece?

JIMMY: A ti, parece que te parece.

(Cliff y Alison están siempre con los brazos entrelazados.)

CLIFF: ¡Por qué demonios se casaría contigo! Nunca lo comprenderé.

JIMMY: ¿Te figuras que hubiera andado mejor contigo?

CLIFF: Yo no soy su tipo. ¿No es así, pichona?

ALISON: No estoy segura de cuál es mi tipo.

JIMMY: ¿Por qué no se acuestan juntos de una vez, ustedes dos, y sanseacabó?

ALISON: Pues fíjate que tengo la impresión de que lo dice en serio.

JIMMY: Claro que sí. No puedo concentrarme si ustedes dos siguen de pie, ahí.

CLIFF: En el fondo, es un viejo puritano.

JIMMY: Tal vez lo sea. De todos modos, parecen bastante idiotas, los dos, mirándose como si se les cayera la baba de bien que se encuentran.

CLIFF: Yo la encuentro lindísima. Y tú también, pero eres demasiado cochino para reconocerlo.

JIMMY: Y tú, eres un desgraciadito galés con hambre sexual, y lo sabes. Mami y papi palidecen de horror y se encomiendan a Dios cada vez que se acuerdan de que ésta se casó conmigo. Pero si vieran estos besuqueos se caerían redondos. Me pregunto qué medidas tomarían. Simple curiosidad. Llamarían a la policía, supongo. *(Genuinamente amistoso.)* ¿Tienes un cigarrillo?

ALISON *(Dejando a Cliff)*: Voy a ver.

(Va a buscar su cartera que está sobre la mesa del centro.)

JIMMY *(Señalando a Cliff)*: Cada vez se parece más a una lauchita, ¿no? *(Está tratando de recobrar su aplomo.)* ¡Realmente! Cómo se les parece. Mira esas orejas, esa cara, esas piernitas cortas.

ALISONS *(Mirando dentro de su cartera)*: No es que se parezca, es una laucha.

CLIFF: Eek, Eek, soy una laucha.

JIMMY: Una lauchita libidinosa.

CLIFF *(Bailando alrededor de la mesa y lanzando chillidos agudos)*: Soy una laucha, soy una laucha libidinosa. Y éste es un baile folklórico.

JIMMY: ¿Un qué?

CLIFF: Un baile folklórico. Quiere decir un baile del folklore de las

lauchas, estrictamente para lauchas.

JIMMY: Apeestas. De veras, apeestas. ¿Sabes?

CLIFF: No tanto como otro que yo conozco. *(Va hacia Jimmy y le agarra un pie.)* Eres un oso viejo y maloliente, ¿me oyes?

JIMMY: Suéltame el pie, ridículo, tarado. Me estás revolviendo el estómago. Estoy descansando. Si no me sueltas, te cortaré esa cola terrible, larga y viscosa.

(Cliff le pega un tirón, y Jimmy cae al suelo. Alison los mira, como aliviada y de pronto llena de afecto.)

ALISON: Se me acabaron los cigarrillos.

(Cliff lo está arrastrando a Jimmy por los pies, en el suelo.)

JIMMY *(Gritando)*: Lárgame y anda a comprar unos cigarrillos. Basta de idioteces.

CLIFF: Bien.

(Suelta a Jimmy súbitamente. La cabeza de Jimmy cae de golpe contra el suelo y Jimmy pega un alarido.)

ALISON: Aquí tienes media corona. *(Dándosela.)* La tienda de la esquina ha de estar abierta.

CLIFF: Tienes razón. *(La besa rápidamente en la frente.)* No te olvides.

(Va hacia la puerta.)

JIMMY: Y ahora vete al demonio.

CLIFF *(En la puerta)*: Mira, petiso.

JIMMY: ¿Qué quieres?

CLIFF: Que me hagas una buena taza de té.

JIMMY *(Poniéndose de pie)*: Te destriparé antes.

CLIFF *(Riendo, con una mueca)*: Te reconozco, así me gustas.

(Sale.)

(Jimmy está ahora junto a Alison, que sigue buscando algo en su cartera. Ella siente su proximidad y, después de unos instantes cierra la cartera. Él le toma el brazo vendado.)

JIMMY: ¿Cómo está?

ALISON: Muy bien. No fue nada.

JIMMY: Estos juegos de mano pueden resultar peligrosos. *(Se sienta en el borde de la mesa, con la mano de Alison entre las suyas.)* Mira, lo siento de veras.

ALISON: Ya sé.

JIMMY: De veras, de veras.

ALISON: No es para tanto.

JIMMY: Lo hice adrede.

ALISON: Ya sé.

JIMMY: No hay casi momento en que no me lo pase observándote, necesitándote. Tengo que desahogarme en alguna forma. Hace casi cuatro años que vivimos en el mismo cuarto, día y noche y sin embargo, no puedo dejar de estremecerme cuando te veo hacer... cosas tan habituales como inclinarte sobre una tabla de planchar. *(Alison le da palmaditas en la cabeza, aún insegura de sí misma.) (Suspirando.)* Lo malo es... lo malo es que uno se acostumbra a la gente. Hasta sus trivialidades se nos vuelven indispensables. Indispensables y casi misteriosas. *(Adelanta la cabeza y la apoya contra Alison, tratando de concretar sus pensamientos.)* Creo que... he de tener un montón de cosas almacenadas. Nadie las quiere... *(Pone su cara contra el vientre de Alison. Ella sigue dándole palmaditas en la cabeza, todavía en guardia. Luego Jimmy levanta la cabeza y se besan apasionadamente.)* ¿Qué vamos a hacer esta noche?

ALISON: ¿Qué te gustaría hacer? ¿Beber?

JIMMY: Sé lo que querría hacer ahora mismo.

(Ella le toma la cabeza entre las manos y lo besa.)

ALISON: Sí. Pero tendrás que esperar hasta que llegue el momento apropiado.

JIMMY: Qué momento apropiado ni momento apropiado.

ALISON: Cliff volverá dentro de unos minutos.

JIMMY: ¿Qué quería decir con lo de "no te olvides"?

ALISON: Algo que yo he estado por decirte.

JIMMY *(Besándola)*: Le tienes mucho cariño, ¿verdad?

ALISON: Sí, mucho.

JIMMY: Es el único amigo que me queda ahora, creo. Las personas se van. Y uno no vuelve a verlas. Puedo recordar una cantidad de nombres... de hombres y de mujeres. Cuando estaba en el colegio... Watson, Roberts, Davies, Jenny, Hugh... *(Pausa.)* Y está la madre de Hugh, naturalmente. Casi me olvido. Ella ha sido una buena amiga nuestra, me parece. Hasta me ayudó a comprar el puestito de los chokolatines, que era de ella, dándome facilidades para pagárselo. Creo que lo compró nada más que para cedérmelo. Te quiere mucho. Nunca he podido entender por qué eres tan fría con ella.

ALISON *(Alarmada por el giro que va a tomar la conversación)*: Jimmy, no, por favor.

JIMMY *(Mirando la cara angustiada de Alison)*: Eres muy linda. Eres una preciosa ardilla, una ardilla con grandes, grandes ojos. *(Ella asiente con la cabeza, aliviada.)* Una ardilla amiga de guardar provisiones y de mascar siempre nueces. *(Ella remeda a la ardilla)*

comiendo nueces.) Con una piel extremadamente lustrosa, brillante y una cola que parece pluma de avestruz.

ALISON: ¡Huiiiiiii!

JIMMY: Cómo te envidio.

(Está de pie con los brazos de Alison alrededor del cuello.)

ALISON: Bueno, tú eres un súper oso muy divertido, también. Un verdadero suuuuuuuuuuper, maravilloso oso.

JIMMY: Las ardillas y los osos son maravillosos.

ALISON: Maravillosos y hermosos. *(Ella pega saltitos, va de un lado al otro haciendo como si tomara cosas con las patitas.)* ¡Oooooooooooooo!
¡Oooooooooooooo!

JIMMY: ¿Qué demonios es eso?

ALISON: Es un baile que bailan las ardillas cuando están felices.

(Se abrazan de nuevo.)

JIMMY: ¿Qué es lo que te hace pensar que estás feliz?

ALISON: Todo parece marchar bien, de golpe. Nada más... Jimmy...

JIMMY: ¿Si...?

ALISON: ¿Recuerdas que te dije que tenía algo que decirte?

JIMMY: ¿Y...?

(Cliff aparece en la puerta.)

CLIFF: No fui más allá de la puerta de entrada. La señorita Drury no había ido a la iglesia, finalmente. No podía deshacerme de ella. *(A Alison.)* Alguien te llama por teléfono.

ALISON: ¿Por teléfono? ¿Quién diablos puede ser?

CLIFF: Helena no sé cuántos...

(Jimmy y Alison se echan una mirada.)

JIMMY *(A Cliff)*: ¿Helena Charles?

CLIFF: Eso es.

ALISON: Gracias Cliff. *(Va hacia el fondo de la escena.)* No tardaré un minuto.

CLIFF: Tardarás. La vieja señorita Drury no te dejará mover en cuanto te pesque. A ella no le parece que limpiamos suficientemente este lugar. *(Entra y se sienta en el sillón de la derecha.)* Yo creía que me ibas a hacer té, pedazo de inútil. *(Jimmy no contesta nada.)* ¿Qué te pasa, hombre?

JIMMY *(Lentamente)*: Esa puta.

CLIFF: ¿Quién?

JIMMY *(Hablandose a si mismo)*: Helena Charles.

CLIFF: ¿Quién es Helena Charles?

JIMMY: Una de sus antiguas amigas. Y una de mis enemigas natas. Estás sentado en mi sillón.

CLIFF: ¿Dónde vamos a ir a tomar algo?

JIMMY: No sé.

CLIFF: Hace un momento estabas deseando ir.

JIMMY: ¿Qué diablos querrá? ¿Por qué llamará? No puede ser por algo agradable. Bueno, bueno. Pronto saldremos de la curiosidad. (*Se sienta en la mesa.*) Hace unos minutos, parecía que se arreglaban las cosas. Ya estoy harto de gastar pólvora en chimangos, harto de este derroche de vitalidad en lo que respecta a las mujeres. ¡De veras, hombre! Es como para transformarlo a uno en capitán de scouts o algo por el estilo. A veces envidio al viejo Gide y al Coro de Efebos Griegos. Bueno, no quiero decir que a veces no lo pasen mal, ellos también. Pero, por lo menos, parece como si defendieran una causa... no particularmente buena desde luego. Así y todo, muchos de ellos parecen tener un ardor revolucionario, y eso, francamente, es cosa de la que no podríamos jactarnos nosotros. Como Webster, por ejemplo. Yo no le gusto... Generalmente no les gusto nada. (*Habla por hablar. Ni se fija en lo que está diciendo.*) Supongo que me tiene desconfianza porque rehúso tratarlo como si fuera un payaso o como si fuera un héroe. Él, es como un hombre que tiene una mancha de nacimiento... Siempre la está mostrando porque no puede entender que no nos interese o que no nos horrorice particularmente. (*Recoge la cartera de Alison y empieza a examinar su contenido.*) Como si a mí me importara un pito de cómo le gusta a él que le sirvan la carne. Yo también tengo mi mancha de nacimiento... pero la tengo en una parte distinta. En cuanto a la brigada de Miguel Ángel me ha de considerar a mí como un extraviado del ala derecha. Si la revolución se produce, yo seré uno de los primeros que pondrán contra la pared, junto con todos los pobres viejos liberales.

CLIFF (*Señalando la cartera de Alison*): ¿No te parece que eso es su propiedad privada?

JIMMY: Tienes perfecta razón. Pero ¿sabes? Vivir noche y día con otro ser humano me ha vuelto sospechoso y voraz. Sé que la única manera de saber qué es lo que está pasando es sorprenderlos cuando no saben que uno los mira. Cuando ella sale, yo le revuelvo todo... baúles, cajones, cajas, estantes, todo. ¿Por qué? Para ver si hay algo mío en algún lado, alguna referencia a mí. Quiero saber si me están traicionando.

CLIFF: Te empeñas en buscarle tres pies al gato.

JIMMY: Únicamente porque estoy casi seguro de encontrárselos. (*Saca una carta de la cartera.*) ¡Mira esto! ¡Ah! ¡Qué imbécil soy! Esto está sucediendo cada cinco minutos. Ella recibe cartas. (*Levanta la carta.*) Cartas de su madre, cartas en que no me menciona, porque mi nombre es una mala palabra. ¿Y que hace ella? (*Entra Alison. Jimmy se vuelve para mirarla.*) Escribe largas cartas a su mami y nunca me

menciona a mí porque para ella soy también mala palabra. *(Tira la carta a los pies de Alison.)* Bueno, y ¿qué es lo que quería tu amiga?

ALISON: Está en la estación. Va a venir aquí...

JIMMY: Ya veo. Dijo "¿Puedo ir?". Y tú contestaste "Mi marido Jimmy... si me perdonas que use esa mala palabra... estará encantado de verte. Te va a deshacer a patadas".

(Se pone de pie, incapaz de contener su ira, busca equilibrio apoyándose en la mesa.)

ALISON *(Tranquilamente)*: Trabaja con la compañía del Teatro Hippodrome, esta semana, y no tiene donde meterse. No encuentra alojamiento...

JIMMY: ¡Eso no lo creo!

ALISON: Así que le dije que viniera aquí hasta que encontrara algo en otra parte. La señorita Drury tiene un cuarto desocupado, abajo.

JIMMY: ¿Por qué no alojarla aquí mismo? ¿Le dijiste que trajera su coraza? Va a necesitarla.

ALISON *(Con vehemencia)*: ¿Por qué no te podrás callar la boca?

JIMMY: ¡Ah! Mi querida mujer, tienes tanto que aprender. Sólo espero que acabarás por aprenderlo, un día. ¡Sólo espero que algo... algo te pase y te despierte de ese sueño de bella durmiente del bosque! *(Acercándose a ella.)* Si pudieras tener un hijo y que se muriera. Dejarlo crecer, antes, dejar que en esa pequeña masa de goma y de arrugas apareciera un rostro humano reconocible. *(Alison retrocede, se aleja de él.)* ¡Ah! ¡Mi Dios! ¡Si yo pudiera ver cómo te enfrentas con eso! Me pregunto si llegarías entonces a convertirte tú misma en un ser humano reconocible. Pero lo dudo. *(Ella se aleja anonadada, y se apoya en la cocina, a la izquierda. Él se queda de pie, como desamparado.)* ¿Sabes? Nunca he conocido el gran placer de hacer el amor cuando no era precisamente yo quien lo deseaba. ¡Oh! No se trata de que ella no tenga también cierta clase de pasión. Tiene la pasión de una boa. Me devora entero cada vez, como si yo fuera algún conejo muy grande. Eso soy yo. Esa leve combadura alrededor de su ombligo... Por si te preguntas qué puede ser, te lo contesto... Soy yo. Yo, enterrado vivo allí, y volviéndome loco, ahogado, enroscado en esa pacífica combadura. De allí no sale ni un sonido, ni una chispa, ni el más leve rumor. Uno podría figurarse que este indigesto comistrajo podría provocar algún género de estremecimiento en esas distendidas y demasiado bien alimentadas tripas... ¡Pero no! ¡No en las de ella! *(Va hacia la puerta.)* Seguirá durmiendo y devorando hasta que no quede nada de mí.

(Sale.)

(Alison echa la cabeza hacia atrás, como si fuera a dar un grito. Pero de su boca abierta y temblorosa no sale ningún sonido, mientras Cliff

la mira.)

TELÓN

FIN DEL ACTO PRIMERO

SEGUNDO ACTO

ESCENA I

Dos semanas después. A la tarde.

Alison está junto a la cocinita, echando agua de una pava a una tetera. Sólo tiene puesta una combinación, y sus pies están desnudos. En un cuarto, del otro lado del hall, Jimmy está tocando una trompeta de jazz, intermitentemente. Alison lleva la tetera a la mesa del centro, que está puesta para cuatro personas. La selva dominguera de diarios se extiende en torno a los dos sillones, tan frondosa como de costumbre.

Últimas horas de la tarde y fin de un día caluroso. Alison se seca la frente. Va hacia el tocador a la derecha, saca un par de medias de uno de los cajones, y se sienta en una sillita, al lado, para ponérselas. Mientras lo está haciendo, la puerta se abre y entra Helena. Tiene la misma edad de Alison, mediana estatura y está cuidadosa y costosamente vestida. De vez en cuando, en el momento en que su expresión de alerta vigilancia se suaviza, es muy atractiva. Su sentido de autoridad matriarcal hace que la mayoría de los hombres que se encuentran con ella sientan deseos vivos no sólo de serle agradable, sino de impresionarla, como si ella fuera la cortés representante de alguna testa coronada. En este caso, se trataría de la realeza del sexo femenino de la clase media, que se siente tan eminentemente segura de sus derechos divinos, que puede permitirse parlamentar en una asamblea razonablemente libre con el sexo masculino. Hasta de otras mujeres jóvenes, como Alison, Helena recibe el debido tributo de respeto y admiración. En Jimmy, como es de esperar, despierta todo el instinto combativo y populachero de barricada. Y ella no está acostumbrada a tener que defenderse de rechiflas. No obstante, su sentido exaltado de responsabilidad le permite conducirse con un impresionante despliegue de fuerza y dignidad, aunque la tensión producida por tal esfuerzo ya se empieza a notar. Lleva una gran fuente de lechuga.

ALISON: ¿Pudiste arreglártelas?

HELENA: Naturalmente. He preparado la mayoría de las comidas durante la última semana, ¿sabes?

ALISON: Sí. Lo has hecho. Ha sido tan maravilloso tener a alguien para ayudar. Tener a otra mujer, quiero decir.

HELENA (*Cruzando hacia la izquierda*): Y a mí me divierte mucho.

Aunque no creo que llegue a acostumbrarme a tener que bajar al cuarto de baño cada vez que necesito agua para algo.

ALISON: Es un sistema primitivo, ¿no?

HELENA: Sí. Más bien. *(Helena empieza a repartir hojas de lechuga en los cuatro platos que ha sacado del aparador.)* Tener que atender a un hombre es realmente suficiente; atender a dos es ya toda una empresa.

ALISON: ¡Oh! Cliff se maneja solo, más o menos. Y hasta me ayuda mucho.

HELENA: No puedo decir que lo haya notado.

ALISON: Es sin duda porque tú lo reemplazabas.

HELENA: Sí; comprendo.

ALISON: Te has acostumbrado a todo tan fácilmente.

HELENA: ¿Y por qué no había de acostumbrarme?

ALISON: Porque esto no es exactamente la clase de vida a la que estás habituada.

HELENA: Y tú, ¿te has acostumbrado?

ALISON: Todo parece tan distinto aquí ahora... contigo.

HELENA: ¿De veras?

ALISON: Sí. Antes estaba yo sola...

HELENA: Ahora me tienes a mí. ¿Así que no sientes haberme dicho de venir a vivir aquí?

ALISON: Claro que no. ¿Le avisaste que su té estaba ya pronto?

HELENA: Golpeé fuerte en la puerta del cuarto de Cliff y grité. Él no contestó, pero me ha de haber oído. No sé dónde está Cliff.

ALISON *(Recostándose en su silla)*: Pensé que sentiría menos calor después de un baño, pero ya siento calor de nuevo. Santo Dios, cómo me gustaría que se le perdiera esa trompeta.

HELENA: Supongo que eso ha de ser en mi honor.

ALISON: La señorita Drury va a pedirnos pronto que nos mandemos a mudar, lo sé. Felizmente, no está en casa. Óyelo.

HELENA: ¿Bebe?

ALISON: ¿Si bebe? *(Sobresaltada.)* No es un alcoholista, si eso es lo que quieres preguntarme. *(Pausa. Escuchan la trompeta.)* Todos los vecinos vendrán a protestar dentro de un momento.

HELENA *(Reflexivamente)*: Es también como si quisiera matar a alguien con eso. A mí, particularmente. Nunca he visto odio semejante en una mirada. Es más bien horripilante. Horripilante. *(Va hacia el aparador para buscar tomates, remolacha y pepinos.)* Y extrañamente estimulante.

(Alison, frente al espejo, se cepilla el pelo.)

ALISON: Una vez, tuvo su jazz propia. Todavía era estudiante. Esto pasaba antes de que yo lo conociera... Me parece que le gustaría empezar de nuevo, y dejar el puesto de chokolatines.

HELENA: ¿Cliff está enamorado de ti?

ALISON (*Deja de cepillarse el pelo un momento*): No... no creo.

HELENA: ¿Y tú? Tienes aire de que yo te hubiera preguntado algo chocante. Estando las cosas como están, deberías de hablarme con franqueza. Yo sólo quiero ayudarte. Y después de todo, la manera de conducirse de ustedes dos es un poco rara... de acuerdo con las normas de la mayoría, para decir lo menos.

ALISON: ¿Quieres decir que nos has visto abrazados?

HELENA: Bueno, ya no lo hacen con tanta frecuencia, lo reconozco. Tal vez encuentre Cliff que mi presencia lo inhibe... pese a que la de Jimmy no le importe.

ALISON: Tenemos mucho cariño el uno por el otro... no pasa de ahí, sencillamente.

HELENA: ¡Realmente, querida! No puede ser tan sencillo como todo eso.

ALISON: ¿Quieres decir que también ha de tratarse de algo físico? Supongo que sí, pero no es exactamente lo que se llamaría una pasión devoradora, ni en él ni en mí. Es algo sedante, alegre... algo como estar acostado en una cama tibia. Uno siente tal bienestar que no se tomaría la molestia de hacer el menor movimiento por el placer de algún otro placer.

HELENA: Me cuesta creer que alguien pueda ser tan perezoso.

ALISON: Pues nosotros sí, lo somos.

HELENA: ¿Y qué opina Jimmy? Después de todo, él es tu marido. ¿Quieres darme a entender que él lo aprueba?

ALISON: No es fácil de explicar. Para él es una cuestión de lealtad, y él espera que uno cumpla al pie de la letra con eso. No se trata sólo de que se guarde solidaridad con él, y todas las cosas en que él cree, con su presente y su futuro, sino también con su pasado. Con todas las gentes que admira y quiere y ha querido. Con los amigos que tenía antes, con personas que ni siquiera he conocido... y que probablemente no me hubieran gustado, con su padre, que murió hace años... Y hasta con las mujeres que ha querido. ¿Lo entiendes tú?

HELENA: ¿Y tú?

ALISON: He ensayado. Pero no puedo llegar a sentir las cosas como las siente él. No puedo llegar a creer que tenga razón.

HELENA: ¡Bueno! Por lo menos ya es algo.

ALISON: Si las cosas han marchado con Cliff, es porque es bondadoso y se hace querer... y he llegado a quererlo de veras. Pero ha sido por casualidad. La cosa ha marchado porque Cliff es una persona bien. Con Hugh era diferente.

HELENA: ¿Hugh?

ALISON: Hugh Tanner. Él y Jimmy han sido amigos casi desde la infancia. La señora Tanner es su madre...

HELENA: ¡Ah! ¡Ya caigo! La persona que arregló todo para que Jimmy entrara en el negocio ese de vender chokolatines era ella.

ALISON: Eso mismo. ¡Bueno! Después que Jimmy y yo nos casamos,

no teníamos ni un cobre... ocho libras y diez chelines, para hablar con exactitud... Y sin casa. Él ni siquiera tenía un empleo. Hacía sólo un año que había salido de la Universidad... El hecho es que fuimos a parar al departamento de Hugh. Estaba sobre un depósito de Poplar.

HELENA: Sí. Recuerdo haber visto ese nombre en el matasellos de tus cartas.

ALISON: Pues ahí fue donde me encontré la noche de mi casamiento. Hugh y yo sentimos antipatía el uno por el otro a primera vista. Jimmy lo sabía. Jimmy se sentía orgulloso de nosotros dos y estaba tan patéticamente empeñado en que nos entendiéramos bien. Como un niño que muestra sus juguetes. Celebramos modestamente nuestro casamiento esa noche, los tres, y tratamos de emborracharnos con un oporto barato que ellos compraron. Hugh se puso cada vez más sutilmente insultante... tenía un singular talento para eso. La depresión de Jimmy aumentaba constantemente y yo estaba ahí, sentada, escuchándolos hablar, sintiéndome y pareciendo estúpida. Para el resto de mi vida, estaba yo separada de la clase de gente que siempre había conocido, de mi familia, de mis amigos, de todos. Había quemado mis naves. Y después de todas estas semanas de alboroto y discusiones con mamá y papá sobre Jimmy, mal podía acudir a ellos sin aparecer como una tonta y una descocada. Era justo antes de las elecciones, recuerdo, y Nigel estaba ocupadísimo tratando de entrar en el Parlamento. No tenía tiempo para nada que no fuese sus electores. ¡Oh! Hubiera sido cariñoso y bueno conmigo, lo sé.

HELENA (*Yendo hacia el centro del escenario*): ¿Por qué no te acordaste de mí, querida?

ALISON: Tú estabas ausente, en jira, creo.

HELENA: Cierto.

ALISON: Los meses siguientes pasados en el departamento de Poplar fueron una pesadilla. Supongo que he de ser regalona y delicada, pero sentí como si hubiera caído en plena selva. Yo no podía creer que dos personas, dos personas educadas pudieran ser tan feroces y tan... tan intransigentes. Mamá siempre ha dicho que Jimmy es totalmente despiadado; pero no lo conoce a Hugh. Es un campeón en la materia... Juntos, resultaban aterradores. Acabaron por considerarme a mí como un rehén de esos sectores sociales a los que les habían declarado la guerra.

HELENA: ¿Y de qué vivían durante todo ese tiempo?

ALISON: Yo tenía una insignificante entrada... de las pocas acciones que me quedaban, pero no alcanzaban casi a mantenernos. Mamá me había hecho firmar un poder dejándole a ella la administración de todo, cuando supo que me casaba con Jimmy.

HELENA: Era, me imagino, una sabia medida.

ALISON: Pronto encontraron ellos una manera de salir de apuro. Emprendieron una brillante campaña. Se invitaron ellos mismos, por mi intermedio, a las casas de amigos de Nigel y míos, y de mis

padres... los Arksden, los Tarnatts, los Wain...

HELENA: ¡Los Wain! No te puedo creer...

ALISON: Toda la gente que yo había conocido. Ustedes habrán sido de los pocos que no entraron en la lista. Eso era para ellos territorio enemigo y, como te dije, me usaban a mí como una especie de rehén. Nuestro cuartel general estaba en Poplar y desde ahí emprendíamos nuestras incursiones al territorio enemigo, en los barrios elegantes. Con mi nombre como santo y seña, nos colábamos en todas partes... cocktails; week-ends, hasta llegar a pasar, dos veces, temporaditas en casas de campo. Yo esperaba que algún día alguien tuviera suficientes agallas para cerrarnos las puertas en las narices, pero no lo hicieron. Eran demasiado bien educados, y también, probablemente, me tenían lástima. Esto era motivo para que Jimmy y Hugh los despreciaran aún más. Así que seguimos saqueándolos, devorando su comida, bebiendo sus bebidas, fumando sus cigarros como forajidos. ¡Oh! Ellos lo pasaban muy bien.

HELENA: Por lo visto...

ALISON: Hugh se deleitaba en el papel de invasor bárbaro. A veces hasta pensé que iba a disfrazarse con los atributos que correspondían... sabes... pieles, casco, espada. Chantaje, desde luego. La gente hubiera firmado cualquier cosa, casi, para verse libre de nosotros. Hasta le sacó dinero al viejo Wain, una vez. Le dijo que estaban por echarnos a la calle porque no podíamos pagar el alquiler. Eso, por lo menos, era cierto.

HELENA: No te entiendo. Has de haber estado loca.

ALISON: Asustada más que otra cosa.

HELENA: ¡Pero cómo los dejabas que lo hicieran! ¿Cómo los dejabas que se salieran con la suya? ¿Espero que no habrás llegado hasta dejarles robar la platería?

ALISON: ¡Oh! Ellos conocían su estrategia de guerrilla suficientemente para no caer en eso. Hugh trató de seducir a una muchacha de cara fresca en casa de los Arksdens, una vez, y ésa fue la única vez en que nos echaron, más o menos.

HELENA: Es algo increíble. No entiendo tu participación en todo eso. ¿Por qué? Eso es lo que no alcanzo a entender. Por qué te...

ALISON: ¿Por qué me casé con él? Por lo menos ha de haber habido seis razones diferentes. Cuando la familia regresó de la India, todo parecía, no sé cómo decirte... inestable. Papá estaba como ausente y más bien irritable. Mamá... bueno, ya la conoces. Yo no tenía mucho de qué preocuparme. No sabía que había nacido, tan siquiera, como dice Jimmy. Lo conocí en una fiesta. Lo recuerdo tan claramente. Yo tenía casi veintiún años. Todos los hombres que estaban allí parecían desconfiar de él, y en cuanto a las mujeres, estaban todas empeñadas en demostrar desprecio por este ser bastante raro, pero ninguna acertaba con la manera de hacerlo. Había venido en bicicleta, me dijo, y su smoking estaba manchado de aceite. Había hecho un día lindísimo y él había estado al sol. Todo en él parecía

arder, su cara, su pelo brillaba, y sus ojos eran tan azules y estaban tan llenos de sol. Parecía tan joven y tan frágil, a pesar del pliegue de cansancio de su boca. Yo sabía que me estaba metiendo en algo que no sería probablemente capaz de soportar, pero es que no tenía libertad de elegir. Naturalmente, la familia se asombró, se escandalizó, puso el grito en el cielo, y eso fue lo que me decidió. Que él estuviera o no enamorado de mí no importaba tanto; la oposición me decidió. Él, por su lado, resolvió casarse conmigo. Mis padres hicieron cuanto pudieron para impedirlo.

HELENA: Sí. No fue un asunto demasiado agradable. Pero uno puede comprender el punto de vista de ellos.

ALISON: Jimmy entró en la batalla revoleando el hacha sobre su cabeza... frágil y tan lleno de fuego. Nunca había visto una cosa semejante. La vieja historia del caballero con su armadura reluciente... sólo que la armadura no relucía mucho.

HELENA: ¿Y qué pasó con Hugh?

ALISON: Las cosas fueron de mal en peor. Él y Jimmy llegaron a ir a algún meeting político de Nigel. Llevaban con ellos a un grupo de amigos... y malograron el meeting.

HELENA: Es un verdadero salvaje ¿no?

ALISON: Sigo. Hugh estaba escribiendo no sé qué novela y decidió que tenía que ir al extranjero... a China, o algún lugar remoto por el estilo. Dijo que Inglaterra se había terminado para nosotros. Toda la vieja pandilla estaba de vuelta... la chusma de doña Alison, la llamaba. La única verdadera esperanza era salir del país y ensayar algo en otra parte. Quería que nos fuéramos con él, pero Jimmy rehusó. Hubo una pelea terrible, amarga sobre el asunto. Jimmy acusó a Hugh de rendirse, y pensaba que eso de irse para siempre y dejar sola a la madre estaba mal. Sólo la idea de semejante cosa lo trastornaba. Durante días discutieron sobre el caso. Casi deseé que se fueran los dos y me dejaran aquí. Al final, se separaron. Pocos meses después nos vinimos aquí, y Jimmy empezó a buscar por su cuenta el Nuevo Milenio. A veces pienso que la madre de Hugh me echa la culpa de lo que ha pasado. Jimmy también, de cierta manera, aunque nunca lo dice. Nunca hizo la menor alusión a eso. Pero cuando esa mujer me mira, siento que está pensando: "Si no hubiera sido por ti, todo estaría bien. Todos seríamos felices". No es que yo le tenga antipatía... nada de eso. En realidad, es muy cariñosa. Jimmy parece adorarla, principalmente porque ha sido pobre casi toda su vida y porque es francamente ignorante. Me doy muy bien cuenta de lo afectadas que suenan estas palabras, pero da la casualidad que son la pura verdad.

HELENA: Alison, escúchame. Tienes que decidir qué es lo que vas a hacer. Vas a tener un chico y tienes una nueva responsabilidad. Antes, era distinto... La única persona que estaba en juego eras tú. Pero no puedes seguir viviendo de esta manera ahora.

ALISON: Estoy tan cansada. Me espanta que entre en este cuarto.

HELENA: ¿Por qué no le has dicho que ibas a tener un chico?

ALISON: No sé. *(Súbitamente, adivinando el pensamiento de HELENA.)* ¡Oh! no es nada de eso. El hijo es de él, no puede haber duda. Comprendes... *(Se sonríe.)* Nunca he deseado realmente a otro hombre.

HELENA: Oye, querida... tienes que decírselo. O bien tiene que aprender a conducirse como todo el mundo, y cuidarte...

ALISON: ¿O?...

HELENA: O tienes que salir de este manicomio. *(La trompeta toca un crescendo.)* ¡De este zoológico! Jimmy parece no saber lo que significa el amor, ni ninguna otra cosa.

ALISON: *(Señalando la cómoda, a la derecha.)* ¿Ves ese osito y esa ardilla? Bueno, esos somos él y yo.

HELENA: ¿Qué significa?

ALISON: El juego que jugamos: osos y ardillas, ardillas y osos. *(Helena queda un poco confundida.)* Sí. Parece una locura, lo sé. Una locura completa. *(Toma en la mano los dos animales.)* Éste es él... y ésta soy yo.

HELENA: No me daba cuenta de que tenía un tornillo flojo, además de todo el resto.

ALISON: No se trata de tornillo flojo. Es que eso es todo lo que nos queda. O todo lo que nos quedaba, ¿comprendes? Ahora, hasta los osos y las ardillas parecen haberse ido cada uno por su lado.

HELENA: ¿Desde que yo llegué?

ALISON: El juego empezó los primeros meses en que nos quedamos solos, después de la partida de Hugh. Era la única manera de escaparse de todo... era un meternos en una cueva-catacumba-laica donde jugábamos a ser animales uno para el otro. Podíamos así convertirnos en criaturas cubiertas de piel, con cerebros cubiertos de piel igualmente. Llenos de mudo, de simple afecto el uno por el otro. Sin complicaciones. Criaturas despreocupadas y juguetonas en su confortable zoológico para dos. Una sinfonía tonta para personas que ya no podían soportar el dolor de ser seres humanos. Y ahora, hasta ellos han muerto, pobres, animalitos, pobres tontos. Eran puro amor y ningún seso *(Los vuelve a colocar sobre la cómoda.)*

HELENA *(Tomándola del brazo.)*: Escúchame. Tienes que luchar con él. Luchar o bien irte. De otra manera te matará.

(Entra Cliff.)

CLIFF: Aquí estabas, querida. Hola, Helena. ¿El té está pronto?

ALISON: Sí, querido; está pronto. ¿Quieres avisarle a Jimmy?

CLIFF: Bien. *(Gritando a través de la puerta.)* ¡Eh! ¡Monstruo! Basta de ruido. Ven a tomar el té. *(Va hacia el centro del escenario.)* ¿Usted va a salir?

HELENA *(Se dirige hacia la izquierda)*: Sí.

CLIFF: ¿Al cine?

HELENA: No. *(Pausa.)* A la iglesia.

CLIFF *(Verdaderamente sorprendido)*: ¡Ah! Ya veo. ¿Las dos?

HELENA: Sí. ¿Y usted, viene con nosotras?

CLIFF: Le diré... yo... yo no he leído los diarios verdaderamente, todavía. ¡Té, té, té! Vamos a tomar té. ¡Vamos! *(Se sienta en el asiento del fondo del escenario. Helena pone los cuatro platos de ensalada sobre la mesa y se sienta a la izquierda. Empiezan a comer. Alison se está maquillando sentada frente al espejo. Después de unos instantes, entra Jimmy. Deja su trompeta sobre la estantería de libros y se acerca a la mesa.)* ¡Hola muchacho! Ven a tomar el té. Esa trompeta imposible... ¿por qué no la metes en algún lugar y te olvidas de ella?

JIMMY: Bien que te gusta. Todo aquel a quien no le gusta el verdadero jazz es insensible a la música y a las personas.

(Se sienta a la derecha de la mesa.)

HELENA: ¡Qué disparate!

JIMMY *(A Cliff.)*: Eso te prueba que tengo razón. ¿Sabías que Webster tocaba el banjo?

CLIFF: No. ¿De veras?

HELENA: Dijo que lo iba a traer en su próxima visita.

ALISON *(En voz baja.)*: ¡Ay, no! ¡Por favor!

JIMMY: ¿Por qué será que nadie sabe tratar bien los diarios en esta casa? Mírenlos. Ni siquiera les he echado una mirada todavía... por lo menos a los pitucos.

CLIFF: De paso, puedo mirar un poco tu...

JIMMY: No, no puedes. *(En voz muy alta.)* Si uno quiere algo, pues que lo pague. Como yo lo pago. Precio...

CLIFF: Precio nueve peniques, se puede comprar en cualquier quiosco. Eres un agarrado, eso es lo que eres.

JIMMY: ¿Para qué quieres leerlo? No tienes intelecto, ni curiosidad. Todo resbala sobre ti. ¿Tengo razón o no?

CLIFF: Tienes razón.

JIMMY: ¿Qué pretendes ser, galés atorrante?

CLIFF: Nada. No soy nada.

JIMMY: ¿Nada, dices? ¡Pero vamos, hombre! Tendrías que ser Primer Ministro. Has de haber estado conversando con alguna amiga de mi mujer. Son una pandilla de intelectuales ¿no? Yo los he visto. *(Cliff y Helena siguen comiendo.)* Se sientan en rueda, sintiéndose muy espirituales, manoseándose mentalmente unos a otros, y discuten sobre las relaciones sexuales, como si fuera el arte de la fuga. Si no quieres ser una emotiva solterona, escucha los consejos de tu padre. *(Empieza a comer. La silenciosa hostilidad de las dos mujeres lo ha puesto sobre una pista, y tiene aire alegre, aunque ocasionalmente hay inflexiones de voz que lo traicionan.)* ¿Sabes lo que realmente te pasa, m'hijo? Pones demasiado empeño en agradar.

HELENA: A Dios gracias que haya alguien que se empeña en eso.

JIMMY: Acabarás pareciéndote a esos merengues con chocolate que le gustan tanto a mi mujer... esa que está detrás de mí. Dulce y melosa por fuera, y cuando hundes tus dientes (*saboreando cada palabra que dice*), blanca, pringosa y repugnante por dentro. (*Ofreciéndole la tetera a Helena con exceso de amabilidad*) ¿Té?

HELENA: Gracias.

(*Jimmy sonríe y le sirve una taza.*)

JIMMY: En eso acabarás, m'hijo... con un espíritu maligno y el corazón negro, pervertido.

HELENA (*Tomando la taza*): Gracias.

JIMMY: Y todos esos viejos favoritos, amigos tuyos y míos: chismosos, flemáticos y, naturalmente ante todo... pusilánimes.

HELENA (*A Alison*): ¿No vas a tomar té?

ALISON: Ya voy.

JIMMY: Pensé en un título para una nueva canción, hoy. Se titula: "No sigas rondando mi mostrador, Mildred, porque encontrarás el boliche cerrado". (*Volviéndose bruscamente hacia Alison.*) ¿Te gusta?

ALISON: ¡Ah! Espléndido.

JIMMY: Pensaba que te gustaría. Si puedo introducir algún matiz religioso, será un éxito rotundo. (*A Helena*) ¿No le parece? Yo estaba pensando... que usted me podría ayudar. (*Ella no contesta.*) Le voy a recitar los versos para que se dé cuenta mejor. Oiga, es algo por el estilo de:

Estoy harto del besuqueo,
Zafarrancho y peloterías
De murrias en las cámaras,
Prefiero una borrachera.
Estoy harto de ser normal
Y doméstico animal.
Prefiero una borrachera.
¡El perpetuo puterío
Es tan tonto y aburrido!
Más vale ser pobre gato
Y librarse en celibato
De las boas... constrictoras.

¿No?

CLIFF: ¡Muy bien, muchacho!

JIMMY: ¡Ah! Ya recuerdo lo que quería decirte... Escribí un poema mientras estaba en el mercado, ayer. Si es que te interesa... y desde luego te interesa. (*A Helena.*) A usted ha de gustarle particularmente. Está empapado en la teología de Dante y fuertemente condimentado con Eliot, también. Empieza así: "No hay tintoreros en Cambodia".

CLIFF: ¿Cómo se titula?

JIMMY: "El pozo ciego". Yo mismo sería la piedra que ha caído en él,

comprenden...

CLIFF: En efecto, ahí tendrían que dejarte caer.

HELENA (*A Jimmy.*): ¿Por qué se empeña tanto en ser desagradable?

(Jimmy se vuelve deliberadamente hacia ella, encantado de que haya mordido el anzuelo tan pronto... él apenas ha empezado a lanzarse en su ofensiva.)

JIMMY: ¿Cómo dice?

HELENA: ¿Es necesario que sea usted hiriente?

JIMMY: ¿Quiere decir por lo de ahora? ¿Le parece que he sido hiriente? Pero usted no me hace justicia... eso no es nada todavía. *(Volviéndose a Alison.)* ¿Verdad, Alison?

HELENA: Yo creo que es usted un joven francamente insoportable.

(Breve pausa. Jimmy está saboreando la reacción que han causado sus palabras. De pronto se ríe a carcajadas.)

JIMMY: ¡Ay! ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Las amigas de mi mujer! Pásenle a la duquesa los canapés de caviar, por favor. *(Sigue comiendo, pero ya no puede contener su curiosidad frente a los preparativos de Alison que continúa arreglándose frente al espejo. Se vuelve hacia ella con fingida indiferencia y le habla.)* ¿Sales?

ALISON: Sí, salgo.

JIMMY: ¿Un domingo por la tarde en esta ciudad? ¿Dónde diablos vas a ir?

ALISON (*Poniéndose de pie*): Voy a salir con Helena.

JIMMY: Esa no es una dirección... es una aflicción. *(Alison cruza el cuarto hasta la mesa y se sienta. Él se inclina hacia ella y se dirige a ella de nuevo.)* Yo no te pregunté qué te pasaba. Te pregunté dónde ibas.

HELENA (*Con firmeza*): Va a la iglesia.

(Él se figuraba que estaban tramando algo, pero se queda verdaderamente asombrado, como Cliff pocos minutos antes.)

JIMMY: ¿Vas a hacer qué? *(Silencio.)* ¿Te has vuelto loca o algo por el estilo? *(A Helena)* Usted ha decidido salir con la suya ¿no? *(Su cólera aumenta dentro de él.)* Cuando pienso en lo que hice, en lo que soporté para sacarte...

ALISON (*Reconociendo que empieza una nueva ofensiva, siente pánico*): ¡Ah! Sí. ¡Ya sabemos todos lo que hiciste por mí! ¡Me salvaste de las garras malignas de mi familia y de todos mis amigos! Yo estaría todavía pudriéndome en casa si no hubieras llegado en tu corcel y me hubieras raptado.

(El tono de voz de Alison, como enloquecida, le da seguridad a

Jimmy. Su cólera se enfría y se endurece. Su voz está completamente tranquila cuando habla.)

JIMMY: Lo cómico, saben, es que realmente tuve que cabalgar en mi blanco corcel... de un blanco dudoso más bien. Mami la había encerrado en su castillo de ocho dormitorios ¿no es así? No hay límites para lo que una mami de edad madura puede hacer, en la sagrada cruzada que emprende contra un rufián como yo. A mami y a mí nos bastó mirarnos rápidamente, y después de eso, la era de la hidalguía había muerto. Yo sabía que para proteger su cría inocente no vacilaría en trampear, mentir, tratar de intimidar, hacer chantaje. Amenazada por la entrada, en la familia, de un tipo sin dinero, sin posición e incluso sin buena presencia, berreó como un rinoceronte que está perdido... lo bastante para que a cientos de kilómetros a la redonda, todos los rinocerontes machos palidieran e hicieran voto de celibato. Pero aún yo me quedé corto al estimar su fuerza. Mami puede tener aspecto de haber comido más de lo necesario, y de ser fofa, pero no hay que dejarse engañar por esta borrachina con buenas maneras. Por debajo lleva una armadura, está blindada... *(Busca ferozmente algo que pueda chocarla a Helena.)* Es tan grosera como una noche en un burdel de Bombay, y tan dura como el brazo de un marinero. Probablemente está ahí, en ese tanque de porquería, tomando nota de cuanto decimos. *(Le da una patada al tanque.)* ¿Puedes oírme, madre? *(Se sienta sobre el tanque y toca el tambor encima con las manos.)* Déjenme darles un ejemplo de la táctica que usa esta señora. Ustedes se habrán fijado que yo uso el pelo bastante largo. Bueno. Si mi mujer es suficientemente honrada, o se le importa de mí lo suficiente para explicar esa costumbre, podrá decirles que no responde a ningún instinto perverso o contra natura, pero que, primeramente, tengo por lo general mejor empleo del dinero que gastármelo en cortes de pelo; secundamente, que prefiero usarlo largo. Pero esta explicación obvia e inocente no le gustó nada a mami. Por consiguiente, tomó unos pesquias para que me vigilaran, a ver si conseguía hacer publicar algo escandaloso sobre mí en la sección policial de los diarios. Y también para que no pudiera llevármela a su hija en mi pobre viejo corcel, caparazonado de ideales y pasiones desacreditadas. Pero la pobre yegua gris que antes cargaba contra el viejo régimen... ya no era tan resistente como solía serlo. Todo cuanto podía hacer era aguantar mi peso, *(A Alison)* el tuyo fue demasiado para ella. Cayó muerta en el camino.

CLIFF *(Con calma)*: No empecemos a pelear. De nada sirve.

JIMMY: ¿Por qué no hemos de pelearnos? Es la única cosa que me queda y que sé hacer.

CLIFF: Vamos, Jimmy...

JIMMY *(A Alison)*: Has dejado que esta genuflexa, intrigante del pecado te conquiste ¿no es así? Te ha reconquistado, ¿no es así?

HELENA: Por el amor de Dios, no siga maltratándola. Usted no tiene

derecho de hablarle así de su madre.

JIMMY (*Capaz de cualquier cosa ahora*): ¿No tengo derecho? Si esa vieja puta tendría que haberse muerto. (*A Alison.*) ¿Qué dices? ¿No tengo razón? (*Cliff y Helena miran a Alison, tensos. Pero Alison tiene la mirada fija en su plato.*) ¡He dicho que es una vieja puta y que tendría que haberse muerto! ¿Qué es lo que te pasa? ¿Por qué no saltas a defenderla?

(*Cliff se levanta rápidamente y toma del brazo a Jimmy.*)

CLIFF: Jimmy, ¡no sigas!

(*Jimmy le pega un salvaje empujón y se sienta, como desamparado, pasándose una mano por la cabeza.*)

JIMMY: ¡Si alguien dijera algo por el estilo de mí, ella reaccionaría bastante pronto... cayendo en su bien conocido estado letárgico y no abriría la boca! He dicho que tendría que haberse muerto ¿oyes? (*Se frena para tomar más envión. Está economizando su fuerza para el knock-out.*) ¡Santo Dios! ¡Esos gusanos van a necesitar una buena dosis de sal inglesa el día que tengan que vérselas con ella! Qué buen dolor de barriga van a pescar, mis pobres gusanitos. La madre de Alison está ya en camino. (*Intenta tomar un tono declamatorio y cómico.*) Pasará a mejor vida dejando tras ella una caterva de gusanos jadeantes que van a necesitar purgas... de la purga al purgatorio. (*Jimmy le sonrío a Alison, que todavía se contiene. Cliff no quiere mirar a ninguno de los dos. Sólo Helena mira a Jimmy. Como los otros dos no reaccionan, se dirige a ella.*) ¿Pasa algo?

HELENA: Siento náuseas, eso es todo. Náuseas de puro desprecio y asco.

(*Él siente que ella ha mordido el anzuelo, y que está colgada de su sedal. La mira medio distraídamente.*)

JIMMY: Un día, cuando yo no pase el tiempo vendiendo chokolatines en un puestito, puede ser que escriba un libro sobre todos nosotros. Todo está aquí. (*Se golpea la frente.*) Escrito en llamas, con letras enormes. Y no se recordará tranquilamente, recitando poemas sentimentales. Se recordará con fuego y sangre. Mi sangre.

HELENA (*Pensando que tal vez valga la pena ensayar con paciencia, dar razones*): Alison dijo simplemente que iba a la iglesia conmigo. No comprendo que eso pueda provocar un estallido de cólera tan descomunal.

JIMMY: ¿No lo comprende? Tal vez no sea usted tan inteligente como yo pensaba.

HELENA: Usted piensa que el mundo lo ha tratado muy mal ¿no es eso?

ALISON (*Volviendo su cara hacia la izquierda*): ¡Ah! no trates de

quitarle sus sufrimientos... se sentiría perdido sin ellos.

(Jimmy la mira, sorprendido. Después vuelve a dirigirse a Helena. Alison puede esperar su turno.)

JIMMY: Yo creía que las representaciones de esta jira en la que usted toma parte concluían el sábado pasado.

HELENA: Así es.

JIMMY: Es decir, hace ocho días.

HELENA: Alison quiso que me quedara.

JIMMY: ¿Qué están tramando?

HELENA: ¿No le parece que ya basta de hacer el papel de villano?

JIMMY *(A Alison)*: Tú no crees en todo eso. ¡Si tú no crees en nada! Lo haces sólo por espíritu de venganza ¿verdad? ¿Por qué... por qué dejas que te domine de este modo?

ALISON *(Empezando a no poder contenerse)*: Por qué, por qué, por qué, por qué. *(Tapándose los oídos con las manos.)* Esa palabra me está volviendo loca.

JIMMY: Mientras andes por aquí, seguiré usándola. *(Va hacia el sillón y se sienta sobre el brazo. Le da la espalda a Helena y se dirige a ella.)*

La última vez que ella estuvo en la iglesia fue cuando nos casamos. Supongo que esto la sorprenderá a usted, ¿no es así? Lo hicimos para despachar las cosas más rápidamente, ni más ni menos. Teníamos prisa, ¿comprende? *(El lado cómico de esto se le aparece de pronto y ríe.)* Sí, teníamos prisa, ¡figúrese! Ansias de llegar al matadero.

Resulta que el juez de paz del registro civil era un amigote de papi y sabíamos que le pasaría inmediatamente el dato. Por eso nos vimos obligados a buscar un cura de la localidad que el Coronel no conocía tanto. Pero de nada sirvió. Cuando mi testigo —un tipo que había encontrado en el almacén, esa mañana— cuando mi testigo y yo llegamos, ahí estaban ya papi y mami en la iglesia. Habían descubierto la cosa a última hora y habían venido, presurosos, a presenciar la ejecución. Recuerdo tan bien haberlos mirado... yo no tenía más que cerveza en el estómago esa mañana y me sentía medio mareado. Mami se había derrumbado en un banco de la iglesia —la noble hembra del rinoceronte aplastada por fin! Y papi tieso, inmovible, sentado al lado de ella, soñaba con la época en que vivía entre príncipes indios y no podía conformarse de haber dejado en casa su látigo. Nada más que ellos y yo en esa iglesia vacía. *(Saliendo súbitamente de la zona de sus recuerdos.)* No estoy seguro de lo que sucedió después. Debimos casarnos supongo. Creo recordar que vomité en la sacristía. *(A Alison.)* ¿Fue así?

HELENA: ¿Ha terminado?

(Jimmy siente que ella está en el límite de la exasperación y prosigue con calma y contento.)

JIMMY (*A Alison*): ¿Vas a dejarte engañar por esta santa vestida en la casa Dior? Yo te diré la verdad sobre ella. (*Articulando con cuidado.*) Es una vaca. A mí no me importaría tanto que lo fuera, pero se ha convertido en una vaca sagrada también.

CLIFF: Jimmy, estás colmando la medida. ¡Cállate la boca!

HELENA: ¡No! Déjelo que siga.

JIMMY (*A Cliff*): Supongo que te pones del lado de ellas. Bueno, ¿y por qué no? Helena se arreglará para que eso rinda. Es una experta en la Nueva Economía... La Economía de lo Sobrenatural. Es simplemente un asunto de pagos y multas. (*Se pone de pie.*) Ella es uno de los personajes apocalípticos que hacen subir las acciones y hacen correr rumores de una transferencia de poder. (*Su imaginación se ha desbocado y las palabras fluyen de su boca.*) La Razón y el Progreso, la vieja casa Comercial, liquida. Todos se escapan mientras pueden. Esas acciones olvidadas que tenías en la vieja tradición, las viejas creencias están subiendo... suben, suben. (*Va hacia la izquierda.*) Va a haber un cambio. Va a entrar un nuevo Directorio que velará para que los dividendos sean siempre succulentos y vayan a la gente bien. (*Enfrentándose con ellos.*) Vendan todo lo que tienen: todas las acciones de las viejas y libres empresas de indagación. (*Va hacia la mesa.*) La Gran Quiebra se aproxima, no podrán evitarlo, así que bajen al piso bajo de Helena y sus amigos mientras es tiempo, y no queda mucho tiempo. Díganme, ¿qué inversión puede ser más segura que la del otro mundo? Es una capitalización de utilidades, y es toda de ustedes. (*Pasa alrededor de la mesa y vuelve al sillón de la derecha.*) ¿Comprenden? ¡Yo conozco tan bien a Helena y a la gente de su especie! En suma, su especie está en todas partes, uno no puede evitar encontrarse con ellos. Son un buen lote de románticos. Pasan la mayoría del tiempo mirando hacia un futuro que es el pasado. El único lugar donde ven claro es la Edad de las Tinieblas. Helena se instaló hace tiempo en el precioso chalecito de su alma, separada de todos los feos problemas del siglo veinte. Prefiere prescindir de todas las comodidades por las que hemos luchado durante siglos. Prefiere encerrarse en el estático retrete que se encuentra en el fondo del jardín para evacuar su complejo de culpabilidad. Nuestra Helena está llena de vientos estáticos... (*Se inclina sobre la mesa.*) ¿Verdad?

(*Espera que ella le conteste.*)

HELENA (*Con mucha calma*): Lástima que haya estado usted tan lejos de mí durante esta conversación. Si no, probablemente le hubiese dado una cachetada. (*Se miran a los ojos. Jimmy va hacia ella hasta colocársele al lado.*) Usted se ha conducido así desde que llegué.

JIMMY: ¿Helena, ha mirado usted a alguien que está agonizando? (*Helena hace un ademán como para levantarse.*) No. No se mueva. (*Ella se queda sentada y levanta la cabeza para mirarlo.*) El

espectáculo no le ha de parecer suficientemente decoroso.

HELENA (*Fría como hielo.*): Si usted se acerca más, le daré una cachetada.

(*Él la mira, con una mueca sonriente.*)

JIMMY: Espero que no cometerá, ni por un momento, el error de figurarse que soy un caballero.

HELENA: Pierda cuidado, no lo cometeré.

JIMMY (*Acercando su cara a la de Helena*): No tengo prejuicios de niño bien sobre eso de pegarles a las mujeres. (*Con suavidad.*) Si usted me da una cachetada... ¡juro que la dejo de cama!

HELENA: No me extrañaría. Usted es tipo capaz de eso.

JIMMY: ¡Vaya si lo soy! Soy un tipo que odia la violencia física. Por eso, si encuentro alguna mujer que trata de aprovecharse de lo que imagina ha de ser mi indefensa caballerosidad dándome golpes con su frágil puñito, le pago con la misma moneda.

HELENA: ¿Es éste un hablar ingenioso o un llamarle al pan pan y al vino vino?

(*La mueca sonriente de Jimmy se acentúa.*)

JIMMY: Creo que usted y yo nos entendemos muy bien. Pero usted no ha contestado a mi pregunta. Dije: ¿ha mirado usted a alguien que está agonizando?

HELENA: No.

JIMMY: Cualquiera que no ha visto morir a alguien es un caso grave de virginidad. (*Su buen humor desaparece a medida que empieza a recordar.*) Durante doce meses, yo he visto morir a mi padre... cuando tenía sólo diez años. Él volvía de la guerra de España ¿entiende? Ciertamente piadoso caballero lo había dejado maltrecho y no le quedaba mucho tiempo de vida. Todos lo sabían. Hasta yo lo sabía. (*Va hacia la derecha.*) Pero, comprende, yo era el único a quien se le importaba. (*Se vuelve hacia la ventana.*) Su familia se sentía molesta por todo el asunto. Molesta e irritada. (*Mirando hacia afuera.*) En cuanto a mi madre, sólo le preocupaba el hecho de que se había unido a un hombre que parecía estar siempre con la mala causa. Mi madre opinaba que era necesario estar con las minorías, con tal de que fueran las de buen tono, las elegantes. (*Va de nuevo hacia el centro.*) Todos esperábamos su muerte. La familia le mandaba un cheque todos los meses, y deseaba con fervor que acabara discretamente sin demasiado alboroto. Mi madre lo cuidaba sin quejarse, y de ahí no pasaba. Tal vez le tuviera lástima. Supongo que era capaz de eso. (*Con cierto tono de súplica en la voz.*) ¡Pero sólo a mí se me importaba! (*Va hacia la izquierda, detrás del sillón.*) Cada vez que me sentaba en el borde de la cama, para escuchar lo que hablaba o lo que me leía, tenía que tragarme las lágrimas. Al final de doce meses, ya era un veterano. (*Apoyado en el respaldo del sillón se*

inclina hacia adelante.) Para escucharlo, aquel hombre afiebrado, fracasado, no tenía más que un chico lleno de miedo. Pasaba yo horas y horas en su pequeño dormitorio. Me hablaba durante horas, derramando todo lo que le quedaba de vida sobre un chico desamparado, azorado, que sólo podía entender a medias lo que decía. Todo lo que podía sentir ese chico era desesperación y amargura, y el olor dulzón y enfermizo de un hombre moribundo. *(Camina alrededor del sillón.)* ¿Comprende usted?... Yo aprendí muy temprano lo que era sentir ira... ira e impotencia. Y no pude olvidarlo nunca. *(Se sienta.)* Yo sabía más de amor... de traición... y de muerte cuando tenía diez años que lo que usted podrá tal vez saber en toda su vida entera.

(Todos están sentados en silencio. Después de una pausa Helena se levanta.)

HELENA: Es hora de que vayamos. Voy a buscar mis cosas. *(Cruza hacia la puerta.)* Te esperaré abajo.

(Sale.)

(Una corta pausa.)

JIMMY *(Sin mirar a Alison, en voz baja)*: ¿No te importa a ti... lo que a mí me hace la gente? ¿Qué estás por hacerme? Yo te he dado exactamente todo. ¿No significa *nada* para ti?

(Su espalda se pone tiesa. Su tono desafiante de baladronada ha desaparecido y su voz se disuelve en rabia impotente.)

JIMMY: ¡Judas! ¡Apática! Ella te lleva de las narices, y tu debilidad es tal, pedazo de desgraciada, que la dejas.

(De pronto, Alison toma su taza y la tira contra el suelo. Por fin Jimmy la ha sacado de quicio. Mira los pedazos rotos en el suelo y después mira a Jimmy. Va hacia la derecha, descuelga un vestido de una percha y se lo pone. Mientras cierra el cierre relámpago al costado, se marea y se apoya en el armario. Cierra los ojos.)

ALISON *(Suavemente.)*: ¡Todo lo que quiero es un poco de paz!

JIMMY: ¡Paz! ¡Santo Dios! ¡Óiganla! ¡Ella quiere paz! *(Casi incapaz de articular las palabras.)* Mi corazón está tan lleno, tan lleno que casi estoy enfermo... y ella quiere paz. *(Ella cruza hasta la cama para ponerse los zapatos. Cliff se levanta de la silla y se va a sentar en el sillón de la derecha. Toma un diario y empieza a hojearlo. Jimmy se ha recobrado un poco, y consigue hablar con un tono neutro.)* Yo rabio y chillo y todos piensan: "Pobre muchacho" o "Qué joven tan

molesto". Pero esta mujer puede retorcerle a uno el brazo con su silencio. Me he pasado horas sentado en esta silla, en la oscuridad. Y a pesar de que sabía que yo estaba sintiendo lo mismo que siento ahora, se ha dado vuelta y se ha dormido. *(Se levanta y se enfrenta con Cliff, que no levanta los ojos del diario.)* Uno de los dos está loco. Uno de los dos es mezquino, estúpido y loco. ¿Cuál será? ¿Seré yo? ¿Seré yo, que aquí estoy como una muchacha histérica casi incapaz de articular palabra? ¿O será ella? Ella, sentada allí, poniéndose los zapatos para salir con esa... *(Pero la inspiración se le ha cortado ahora.)* ¿Cuál de los dos es? *(Cliff sigue mirando el diario.)* Sólo me gustaría que probaras de quererla, eso es todo. *(Va hacia el centro, observando a Alison mientras busca sus guantes.)* Tal vez algún día quieras volver a mí. Esperaré ese día. Quiero bañarme en tus lágrimas y chapalear en ellas y cantar. Quiero estar ahí cuando te arrastres. Quiero estar ahí mirando. Quiero una platea de primera fila. *(Helena entra con dos libros de misa en la mano.)* Quiero ver tu cara refregarse en el barro... eso es lo único que espero. Ya no deseo ninguna otra cosa.

HELENA *(Después de un momento, a Jimmy)*: Lo llaman por teléfono.

JIMMY: No puede ser nada bueno, ¿no?

(Sale.)

HELENA: ¿Estás pronta?

ALISON: Sí... Creo que sí.

HELENA: Te sientes bien, ¿verdad? *(Alison asiente con la cabeza.)* ¿Qué ha estado diciendo en su nuevo arrebató? ¡Bah! ¡Qué importa! Me dan ganas de arrancarle el pelo a puñados. Cuando pienso en lo que tendrás que soportar dentro de unos meses ¡y todo por él! Es como si le hubieras hecho una mala jugada. ¡Ah! ¡Estos hombres! *(Volviéndose hacia Cliff)* ¿Y usted todo el tiempo sentado ahí, sin hacer nada?

CLIFF *(Levantando lentamente los ojos)*: Es cierto... no hago nada más que estar sentado aquí.

HELENA: ¿Qué es lo que le pasa? ¿Qué clase de hombre es usted?

CLIFF: No soy el comisario, ¿sabe? Óigame, Helena... No siento lo que siente Jimmy respecto a usted, pero tampoco estoy enteramente de su lado. Y desde que usted está aquí, las cosas andan mucho peor, no cabe duda. Esto ha sido siempre un campo de batalla, pero estoy casi seguro de que si yo no hubiera estado aquí, estos dos se hubieran separado hace tiempo. Yo he sido, entre ellos dos, una especie de... Tierra de Nadie. A veces ha habido tranquilidad y paz, sin incidentes, y hemos sido bastante felices. Pero la mayoría del tiempo, esto es un infierno puro. Pero en el mundo del que yo salgo, nadie se sorprende de las peleas y de la excitación. Tal vez me guste estar en medio de ello. Quiero mucho a estas dos personas. *(Mira a Helena firmemente, y agrega con sencillez.)* Y también siento lástima

por todos nosotros.

HELENA: ¿Me incluye a mí? (*Prosigue, rápidamente, para impedir que le conteste*) Yo no lo entiendo a él, a usted y a nada de lo que pasa. Todo lo que sé es que ustedes parecen incapaces de conducirse de una manera decente y civilizada. (*En tono de mando.*) Óyeme Alison... he telegrafiado a tu padre.

ALISON (*Como paralizada y en lo vago, ahora.*): ¡Ah!

(*Helena la mira, y se da cuenta en seguida que todo, en adelante, dependerá de su propia autoridad. Trata pacientemente de explicar.*)

HELENA: Mira, querida... Llegará aquí mañana a primera hora. Pensé que eso valía más que tratar de explicarle la situación por teléfono. Le pedí que viniera y te llevara a tu casa mañana.

ALISON: ¿Qué le has dicho?

HELENA: Sencillamente que querías ir a tu casa, y que viniera a buscarte.

ALISON: Ya veo.

HELENA: Sabía que con eso bastaría. Le dije que no había motivo para que se preocuparan, para que no cavilaran y pensarán que había ocurrido *algo*. Yo tenía que hacer *algo*, querida. No lo sientes ¿verdad?

ALISON: No. No lo siento. Gracias.

HELENA: ¿Y te irás con él cuando venga?

ALISON (*Pausa*): Sí. Iré.

HELENA (*Aliviada*): Supongo que vendrá en auto. Llegará a la hora del té, seguramente. Eso te dará tiempo para arreglar tus valijas. Y tal vez, después que te vayas... Jimmy (*Pronuncia el nombre con dificultad.*) volverá a la razón y se enfrentará con las cosas.

ALISON: ¿Quién lo llamaba?

HELENA: No entendí bien. Sonó el teléfono en seguida de que colgué el tubo, después de mandar el telegrama. Tuve que volver a bajar la escalera. La hermana no sé cuántos...

ALISON: Tiene que haber sido desde un hospital o algo así. A menos que conozca a alguien en un convento... eso no es muy probable ¿no? Bueno, estaremos en retardo si no nos damos prisa. (*Deja uno de los libros de misa sobre la mesa.*)

(*Entra Jimmy. Va hacia el centro, entre las dos mujeres.*)

CLIFF: ¿Ninguna novedad?

JIMMY (*A Alison*): Es la madre de Hugh. Ha tenido un ataque.

(*Corta pausa.*)

ALISON: Lo siento.

(Jimmy se sienta en la cama.)

CLIFF: ¿Está muy grave?

JIMMY: No me dieron detalles. Pero creo que se está muriendo.

CLIFF: ¡Ay, pobre!

JIMMY *(Refregándose el puño en la cara)*: Esto no tiene sentido. ¿No les parece?

ALISON: Lo siento... de verdad lo siento.

CLIFF: ¿Puedo hacer algo?

JIMMY: El tren para Londres sale dentro de media hora. Pídeme un taxi.

CLIFF: Voy. *(Cruza hacia la puerta, y se detiene.)* ¿Quieres que te acompañe?

JIMMY: No, gracias. Después de todo, casi no la conocías. No te corresponde ir a ti. *(Helena le echa una rápida mirada a Alison.)* Ni tengo la seguridad de que me reconozca a mí.

CLIFF: Está bien.

(Sale.)

JIMMY: Recuerdo la primera vez que le mostré tu foto... justo después de nuestro casamiento. La miró, y los ojos se le llenaron de lágrimas, y dijo: "Pero ¡cómo había sido de linda! ¡Qué linda!" Se quedó repitiéndolo como si no pudiera creerlo. Parece un poco ingenuo y sentimental cuando uno lo cuenta. Pero era algo tan genuino... nada más que la manera de decirlo... oro puro. *(Mira a Alison. Ella está de pie, junto al tocador, dándole la espalda.)* ¡Se entusiasmó tanto al verte! Como se entusiasmaba por todo. Alcánzame los zapatos, ¿quieres? *(Ella se arrodilla y se los tiende.) (Mirando sus pies.)* ¿Vendrás conmigo, no? Ella *(Se encoge de hombros)* no tiene a ninguna otra persona, ahora. Yo... necesito... que vengas conmigo.

(Él la mira a los ojos, pero ella vuelve la cara hacia otro lado y se pone de pie. Se oyen las campanas de la iglesia. Helena va hacia la puerta y se detiene allí, observándolos atentamente. Alison se queda inmóvil. Los ojos de Jimmy están fijos en ella y ardientes. Después, cruza delante de él, recoge el libro de misa que está sobre la mesa de espaldas a él. Indecisa parece querer decir algo, pero en vez, se dirige rápidamente hacia la puerta.)

ALISON *(Con voz casi inaudible)*: Vamos.

(Sale. Seguida por Helena. Jimmy se pone de pie, mira, incrédulo, a su alrededor y se apoya en la cómoda. El osito está junto a él y lo toma con suavidad en la mano, le echa una mirada y lo tira al frente del escenario. Al pegar en el suelo hace el gruñido que garantiza el aviso de la casa que lo vende. Jimmy se tira en la cama, con la

cabeza oculta en la almohada.)

Rápidamente baja el
TELÓN

FIN DE LA ESCENA I

ESCENA II

La tarde siguiente. Cuando se levanta el telón, se ve a Alison, a la derecha, se dirige del tocador a la cama, ocupada en arreglar su valija. A la izquierda, sentado, está el Coronel Redfern, su padre, hombre de unos sesenta años, alto y buen mozo. Cuarenta años de vida militar suelen ocultar lo esencialmente apacible y bondadoso de un ser. Acostumbrado al mando, está a menudo como retraído y desasosegado ahora, pues se encuentra en un mundo en que su autoridad es cada vez menos indiscutible. Su mujer se sentiría a sus anchas en la situación que se le presenta en el momento, pero él está perplejo e incómodo. Mira a su alrededor, con mirada discretamente escrutadora.

EL CORONEL (*Como hablándose a sí mismo*): Temo que todo esto sea demasiado complicado para mí. Supongo que siempre lo será. En cuanto a Jimmy... bueno... habla un idioma distinto del nuestro. ¿Dónde dijiste que había ido?

ALISON: Fue a ver a la señora Tanner.

EL CORONEL: ¿Quién?

ALISON: La madre de Hugh.

EL CORONEL: ¡Ah! Sí.

ALISON: Se ha enfermado... un ataque. Hugh está en el extranjero como sabes. Entonces Jimmy ha ido a Londres a verla. (*Él asiente con la cabeza.*) Quería que yo lo acompañara.

EL CORONEL: ¿No fue ella que le proporcionó el negocio de los chokolatines?

ALISON: Sí.

EL CORONEL: ¿Cómo es? Espero que no se parecerá a su hijo.

ALISON: Ni remotamente. ¡Ah! Cómo podría describirla. Un poco... ordinaria. Lo que Jimmy insiste en llamar clase trabajadora. Una mujer que se coloca en las casas por hora, para la limpieza. Se casó con un actor y trabajó duro toda su vida, para mantener al marido y al hijo. Jimmy y ella se quieren mucho.

EL CORONEL: ¿Así que no lo acompañaste?

ALISON: No.

EL CORONEL: ¿Quién se ocupa del puesto de chokolatines?

ALISON: Cliff. Ha de venir pronto.

EL CORONEL: ¡Ah! Sí... Cliff, naturalmente. ¿Vive aquí también?

ALISON: Su cuarto está al otro lado del descanso de la escalera.

EL CORONEL: ¡Puesto de chokolatines! Me parece una cosa tan extraña que un muchacho instruido trabaje en eso. ¿Cómo se le habrá ocurrido hacer precisamente eso? Siempre he pensado que, a su manera, tenía que ser muy inteligente.

ALISON (*Que ya no se interesa en ese problema*): Ensayó tantas otras cosas antes... Periodismo, publicidad, hasta corredor de aspiradoras

durante unas semanas. Parece haberse sentido tan satisfecho trabajando en esto como en cualquier otra cosa.

EL CORONEL: A menudo me he preguntado cómo era... cómo era el sitio en que vivías, quiero decir. No nos decías gran cosa en tus cartas.

ALISON: No había mucho que decir. No hay mucha vida social por aquí.

EL CORONEL: Entiendo. Temías ser desleal con tu marido.

ALISON: ¿Desleal? (*Ríe.*) ¡Él pensaba que era un crimen de alta traición que yo les escribiera! Era necesario que yo disimuladamente bajara a buscar el correo, para que él no viera que recibía cartas de casa. Hasta eso tenía que ocultar.

EL CORONEL: Realmente, nos odia, ¿no es verdad?

ALISON: Si... no te quepa duda. Nos odia a todos.

EL CORONEL (*Suspirando*): Es de veras una gran pena. Todo ha sucedido de manera tan desgraciada... desgraciada e innecesaria. No puedo menos de sentir que hasta cierto punto él tenía su razón.

ALISON (*Sorprendida por la concesión*): ¿Su razón?

EL CORONEL: Es un poco tarde para reconocerlo... lo sé, pero tu madre y yo no hemos estado limpios de culpa. Yo nunca lo he mencionado... no había para qué hacerlo después... pero siempre he creído que ella había llevado las cosas a un punto inadmisibles, respecto a Jimmy. Desde luego, estaba extremadamente perturbada en ese momento... los dos lo estábamos. Y eso explica mucho de lo que ha pasado. Hice lo que pude para detenerla, pero ella estaba en un tal estado de ánimo que no había nada que hacer. Parecía haber resuelto que si él se casaba contigo tenía que ser, por lo menos, un criminal. Todas aquellas investigaciones... y aquellos pesquisas particulares... las acusaciones. Yo no podía soportar todo eso.

ALISON: Supongo que ella trataba de protegerme... de una manera un poco tosca, hay que admitirlo.

EL CORONEL: Confieso que esa clase de cosas me horripilan bastante. Bueno, ahora trato de pensar que nunca ocurrieron. A mí no me gustaba nada Jimmy, y no creo que jamás me guste, pero recordando todo aquello, pienso que hubiera sido mejor, para todos, si nosotros no nos hubiéramos entremetido. Por lo menos, hubiera sido más decoroso.

ALISON: No era culpa tuya.

EL CORONEL: No lo sé. Todos teníamos la culpa de manera diferente. No hay duda de que Jimmy era de buena fe. Es honrado, sea como sea. Y tu madre... a su manera tosca, como dijiste... también era de buena fe. Tal vez tú y yo éramos los únicos dignos de censura.

ALISON: ¿Tú y yo?

EL CORONEL: Yo creo que sales a mí, un poco, querida. Prefieres navegar entre dos aguas porque es menos incómodo y más tranquilo.

ALISON: ¿Navegar entre dos aguas? Me casé con él, ¿no es verdad?

EL CORONEL: ¡Ah! Sí, te casaste.

ALISON: ¡A pesar de las escenas humillantes y de las amenazas! ¿Recuerdas lo que me dijiste entonces? Que cómo podía

abandonarte, y ponerme en contra tuya... cómo podía hacer esto y estotro, etc.

EL CORONEL: Tal vez hubiera sido mejor que no nos escribieras cartas... conociendo como conocías los sentimientos de tu marido, y después de todo lo que había pasado. *(La mira con desasosiego.)* Perdóname, estoy un poco perturbado con todo esto... el telegrama, venirme aquí de pronto...

(No sigue hablando como dominado por un sentimiento de desamparo. Tiene aspecto de cansado. La mira nerviosamente, con un dejo de acusación en la mirada y como esperando que ella se defienda. Ella capta todo esto y está más confundida que de costumbre.)

ALISON: ¿Sabes lo que dijo de mamá? Dijo que era una vieja puta privilegiada y demasiado bien alimentada. "Un buen banquete para los gusanos", fueron sus palabras, si mal no recuerdo.

EL CORONEL: Ya me doy cuenta. ¿Y qué dice de mí?

ALISON: ¡Ah! A ti no te tiene tanta rabia. Hasta creo que algo de simpatía siente. Te tiene simpatía porque puede tenerte lástima. *(Consciente de que va a decir algo hiriente para él.)* "Pobre viejo papi... una de esas porfiadas plantas viejas que han quedado en el Desierto Eduardiano y que no llegan a entender por qué el sol no sigue brillando". *(Medio débilmente.)* Algo por el estilo...

EL CORONEL: Tiene un estilo muy suyo, por lo que veo. *(Sencillamente y sin mala intención.)* ¿Por qué diablos tenías tú que encontrar a este muchacho?

ALISON: Por favor, papá, no me pongas de nuevo en el banquillo de los acusados. He estado sentada ahí cada día y cada noche desde hace casi cuatro años.

EL CORONEL: ¿Pero por que había de casarse contigo si sentía lo que siente sobre todas las cosas?

ALISON: Ésa es la famosa pregunta... sabes, la de los doscientos mil pesos. Tal vez sea venganza. ¡Ah! Sí. Algunas personas se casan justamente para vengarse. Gentes como Jimmy, en todo caso. O tal vez tendría que haber sido otro Shelley y no puede conformarse ahora de que yo no sea otra Mary y tú otro William Godwin. Él cree que tiene una especie de genio para el amor y la amistad... a su manera. Total, durante veinte años había vivido yo una vida feliz, sin complicaciones y de pronto... esto... este bárbaro espiritual... me tira el guante. Me desafía. Tal vez sólo otra mujer pueda entender lo que significa un desafío como éste... aunque creo que Helena estaba tan desconcertada como tú.

EL CORONEL: Estoy desconcertado. *(Se levanta y va hacia la ventana.)* Tu marido te ha enseñado muchas cosas, te des o no cuenta de que es así. Lo que todo esto significa, no lo sé. Siempre creí que la gente se casaba porque se enamoraba. Esa me pareció siempre a mí una

razón suficiente. Pero, por lo visto, es una razón demasiado simple para los jóvenes de ahora. Tienes que hablar de desafío y de venganzas. No puedo resolverme a creer que el amor entre un hombre y una mujer es realmente eso.

ALISON: Sólo el de algunos hombres y algunas mujeres.

EL CORONEL: ¿Pero por qué tú? Mi hija... No. Tal vez Jimmy tenga razón. Tal vez sea yo... ¿cómo dijo? Una vieja planta que quedó de aquel Desierto Eduardiano. Y no puedo entender por qué el sol no sigue brillando. Comprendes lo que esto quiere decir ¿no? Me fui de Inglaterra en marzo de 1914, y excepto alguna licencia, cada diez años, no vi gran cosa de mi propio país hasta mi regreso, en 1947. Desde luego, sabía que las cosas habían cambiado. Las gentes me hablaban todo el tiempo de cómo todo se iba... se iba al diablo, para emplear el vocabulario de los Blimps. Pero a la distancia, todo parecía irreal. La Inglaterra que yo recordaba era la de 1914, y me gustaba seguir recordándola de esa manera. Además, tenía a mi mando el ejército del Maharajá... ése era mi mundo, y me encantaba, todo entero. En ese tiempo, parecía destinado a continuar para siempre. Cuando lo recuerdo ahora, parece un sueño. Si sólo hubiera podido seguir para siempre. Esas largas tardes frescas en las sierras, con todo ese dorado y morado en torno. Tu madre y yo éramos tan felices entonces. Era como si tuviéramos todo cuanto se podía desear. Creo que el último día que brilló el sol fue cuando aquel trencito polvoriento salió de la estación india sofocante y atestada de gente, mientras la banda del batallón tocaba con gran estrépito. Yo sabía, para mis adentros, que todo terminaba. Todo.

ALISON: Sufres porque todo ha cambiado. Jimmy sufre porque todo sigue igual. Y ninguno de los dos puede conformarse... Algo no marcha... en alguna parte, parecería.

EL CORONEL: Sí, querida, parecería. *(Ella toma la ardilla que está sobre la cómoda para guardarla en su valija, titubea, se arrepiente y vuelve a dejarla donde estaba. El Coronel se vuelve y la mira. Ella va hacia él con la cabeza vuelta a otro lado. Durante un momento está como al borde de una decisión. Una vez tomada, su cuerpo gira súbitamente y se apoya en el de su padre. Alison llora silenciosamente.)* *(Una pausa.)* Estás por tomar una decisión muy grave, hija. ¿Has resuelto de veras volver a casa conmigo? ¿Es realmente lo que quieres?

(Entra Helena.)

HELENA: Discúlpame. Vine a ver si querías que te ayudara a hacer tu valija. ¡Ah! veo que ya has terminado de guardar todo.

(Alison se separa de su padre y se dirige a la cama. Cierra su valija.)

ALISON: Ya estoy pronta.

HELENA: ¿Tienes todo lo que necesitas?

ALISON: No todo. Pero Cliff puede encargarse de mandarme el resto, creo. Ya debería de haber llegado. Claro que hoy tuvo que ocuparse solo de la venta y tuvo que guardar las cosas.

EL CORONEL (*Va hacia la cama y toma la valija.*): Bueno, mejor es que lleve las valijas al auto, y que salgamos de una vez. Tu madre ha de estar inquieta, lo sé. Le prometí telefonarle en cuanto llegara. No está muy bien.

HELENA: Espero que mi telegrama no le habrá causado demasiada impresión. Tal vez no debí...

EL CORONEL: Nada de eso. Te agradecemos mucho que lo hicieras. Ha sido una prueba de cariño de tu parte. Ella trató de convencerme de que tenía que venir conmigo, pero yo conseguí disuadirla. Pensé que era mejor para todos. ¿Dónde está tu valija, Helena? Si me lo dices la bajaré al auto junto con ésta.

HELENA: Desgraciadamente no podré acompañarlos esta noche.

ALISON (*Muy sorprendida.*) ¿No vienes con nosotros?

(*Entra Cliff.*)

HELENA: ¡Me gustaría! Pero tengo una cita mañana en Birmingham... por algo relacionado con mi trabajo. Acaban de mandarme una nueva comedia. Es bastante importante y no quiero faltar. Así que parece que tendré que quedarme aquí esta noche.

ALISON: ¡Ah! Ya comprendo. Hola, Cliff.

CLIFF: ¡Hola tú!

ALISON: Papá... éste es Cliff.

EL CORONEL: Cómo le va, Cliff.

CLIFF: Cómo le va, señor.

(*Pausa breve.*)

EL CORONEL: Bueno, voy a dejar esto en el auto. No te tardes demasiado, Alison. Adiós, Helena. Espero que te veremos pronto de nuevo, si no estás muy atareada.

HELENA: Sí, claro que sí. Volveré dentro de uno o dos días.

(*Cliff se saca el saco.*)

EL CORONEL: Bueno, entonces, adiós, Cliff.

CLIFF: Adiós, señor. (*El Coronel sale. Cliff se dirige hacia la izquierda. Helena hacia el centro.*) ¿Te vas, de veras?

ALISON: De veras.

CLIFF: Creo que Jimmy ha de estar pronto de vuelta. ¿No lo esperas?

ALISON: No, Cliff.

CLIFF: ¿Quién se lo va a decir?

HELENA: Yo puedo decírselo. Si estoy aquí cuando él vuelva, claro...

CLIFF (*Con calma*): Usted estará aquí... (*A Alison.*) ¿No te parece que tendrías que decírselo tú misma? (*Alison saca un sobre de su cartera y se lo da. Él lo toma.*) Esto es un poco convencional ¿no crees?
ALISON: Yo soy una muchacha convencional.

(Cliff va hacia ella y le pone el brazo alrededor de la cintura.)

CLIFF (*Dirigiéndose a Helena por encima de su hombro*): Espero que usted no se equivoque.

HELENA: ¿Qué quiere decir? ¿Usted espera que yo no me equivoque?

CLIFF (*A Alison*): Este lugar va a acabar de desmoronarse cuando ya no estés aquí. Lo sabes, ¿verdad que lo sabes?

ALISON: Por favor, Cliff. (*Él asiente con la cabeza. Ella lo besa.*) Te escribiré después.

CLIFF: Adiós, linda.

ALISON: Cuídalo.

CLIFF: Trataremos de que las cosas sigan... mal que mal, en este manicomio.

(Alison camina hasta el centro y se para entre los dos. Les echa una rápida mirada a los dos sillones y a los diarios de la víspera que todavía andan tirados por el suelo. Helena la besa en la mejilla y le da un apretón de manos.)

HELENA: Te veré pronto. (*Alison asiente con la cabeza y sale rápidamente. Cliff y Helena se quedan, mirándose.*) ¿Quiere que le haga té?

CLIFF: No, gracias.

HELENA: Creo que yo voy a tomar un poco, si a usted no le importa.

CLIFF: ¿Así que usted se queda?

HELENA: Nada más que a pasar la noche. ¿Tiene usted algún inconveniente?

CLIFF: Eso no tiene nada que ver conmigo. (*Está apoyado contra la mesa del centro.*) Naturalmente, es posible que él no vuelva hasta más tarde.

(Ella va hacia la ventana, a la izquierda, y enciende un cigarrillo.)

HELENA: ¿Qué cree usted que hará? Tal vez llame a una de sus antiguas amigas. ¿Qué pasa con Madeline?

CLIFF: ¿Qué pasa con ella?

HELENA: ¿No se supone que ella ha hecho mucho por él? ¿No podría volver él con ella?

CLIFF: No me parece.

HELENA: ¿Qué sucedió?

CLIFF: Ella tenía edad de ser casi su madre. Supongo que esto tiene algo que ver en la cuestión. ¿Y por qué diablos había yo de saber

algo?

(Por primera vez en la pieza su buen humor le falla. Ella parece sorprendida.)

HELENA: Usted es amigo de él ¿no? De todos modos, él no es lo que puede llamarse reticente sobre lo que siente ¿no? Nunca he visto tantas almas desnudas hasta la cintura que desde que estoy aquí. *(Él se vuelve como para irse.)* ¿Y usted no se queda?

CLIFF: No. No me quedo. Llegaba un tren de Londres hace más o menos cinco minutos. Por si acaso viene en ese tren, me voy, salgo.

HELENA: ¿No le parece que debería de estar aquí cuando él llegara?

CLIFF: He tenido un día pesado, y no me parece que estoy con ánimo de ver sufrir a alguien antes de comer algo y de beber tal vez algunas copas. Pienso que podría recoger en un bar lácteo a alguna putita simpática y agradable y meterla en la casa sin que la vieja Drury lo note. Tome. *(Tirándole la carta.)* ¡Désela usted! *(Cruza la puerta.)* Se lo regalo. *(Desde la puerta.)* Y espero que con su pan se lo coma.

(Sale.)

(Ella va hacia la mesa y apaga su cigarrillo. Se oye que alguien entra y pega un portazo en la puerta de abajo. Ella va hacia el armario y lo abre distraídamente. Excepto un solo vestido que cuelga de una percha, está vacío. Va al tocador también vacío. Sólo queda una foto de Jimmy en un marco. Abre y cierra los cajones vacíos con un golpecito. Va hacia la cómoda, toma el osito y se sienta en la cama, mirándolo. Apoya su cabeza en la almohada siempre mirándolo. Mira rápidamente la puerta que se abre con estrépito cuando entra Jimmy. Jimmy se queda de pie, mirándola, luego va hacia el centro, se quita el impermeable y lo tira sobre la mesa. Está como ebrio de ira, y tiene que apoyarse en la mesa para buscar equilibrio. Levanta sus ojos.)

JIMMY: Ese hijo de puta casi me lleva por delante con su auto. Si me hubiera matado, eso hubiera sido verdaderamente el colmo de la ironía. Y qué bien que mi mujer fuera su acompañante. ¡Acompañante! ¿Que les pasa a todos? *(Acercándose a ella.)* Cliff casi tropieza conmigo al salir de esta casa. Giró para el otro lado y se hizo el que no me veía. ¿Es usted la única que no tiene miedo de quedarse? *(Ella le tiende la carta de Alison. Él la toma.)* ¡Ah! Es una de éstas... *(La abre bruscamente.)* *(Lee unas pocas líneas y casi pega un bufido de incredulidad.)* ¿Usted le escribió esto a ella para mí? Bueno, pues entonces oiga. *(Leyendo):* "Mi querido... tengo que irme. Supongo que no entenderás, pero por favor trata... Necesito paz, la necesito desesperadamente y, en este momento, estoy dispuesta a sacrificarlo todo por eso. No sé qué va a ser de nosotros.

Ya sé que vas a sentirte desdichado y lleno de amargura, pero, por favor, trata de tener un poco de paciencia conmigo. Siempre sentiré con amor una profunda necesidad de ti. Alison". ¡Ah! ¡Cómo podrá ser tan repugnantemente sentimentaloides! ¡Amor... profunda necesidad!... ¡Si me dan ganas de vomitar! (*Va hacia la derecha.*) No podía decir: "Hijo de puta. Te odio. Me mando a mudar y espero que te pudras". No. Tenía que convertirlo todo en un bodrio con su emotividad y su buena educación. (*Ve el vestido en el armario y lo hace pedazos. Después lo tira a un rincón de la izquierda.*) ¡Amor, profunda necesidad! ¡Yo nunca la creí capaz de ser tan falluta! ¿Qué sentido tiene todo eso? ¿Es alguna frase de alguna comedia que usted ha estado representando? ¿Qué está haciendo aquí? Mire, más vale que se vaya si no quiere que la agarre a patadas.

HELENA (*Con calma*): Si por un momento puede dejar de pensar en usted mismo, le diré algo que le interesa saber. Su mujer va a tener un chico. (*Él la mira, simplemente.*) ¿Y? ¿Eso no significa nada para usted? Hasta para usted tiene que significar algo.

(Jimmy queda asombrado. No tanto por la noticia como por ella.)

JIMMY: Muy bien. Pues sí. Me sorprende, se lo concedo. Pero dígame, ¿creía usted de veras que se me iban a aflojar las rodillas y que me iba a caer de bruces, arrepentido? (*Acercándose a ella.*) Oiga. Deje un poco de expeler sobre mí toda esa sabiduría de hembra y le diré una cosa: no me importa. (*Empieza con calma*) No me importa que tenga un chico. No me importa que el chico tenga dos cabezas. (*Sabe que las manos se le van a Helena*) ¿Le doy asco? Bueno, pues vamos... déme una cachetada. Pero recuerde lo que le dije antes. Durante once horas he estado viendo a alguien que quiero mucho en el sórdido trance de la muerte. Estaba sola, y yo era el único que estaba con ella. Y cuando tenga que acompañar ese cajón, el jueves, yo también habré vuelto a la soledad. Porque esa puta no le mandará ni un ramito de flores... ¡Lo sé! Cometió el gran error que cometen los de su especie. Creyó que porque la madre de Hugh era una mujer vieja, ignorante y sin medios, y que decía todo al revés, no había que tomarla en serio. ¡Y usted piensa que porque esa muchacha cruel y estúpida va a tener un chico yo tengo que desmayarme de temor reverencial! (*Con angustia.*) ¡No lo puedo creer! No puedo. (*Tomándola de los hombros.*) Bueno. Se acabó la comedia. Ahora déjeme en paz y mándese a mudar, virgen malintencionada.

(Ella le da una bofetada, con furia. Una expresión de horror y de asombro pasa por el rostro de Jimmy. Pero se borra y sólo queda una expresión de pena. Se lleva la mano a la cabeza y deja escapar un gemido de desesperación. Helena le arranca la mano de la cabeza y lo besa apasionadamente, atrayéndolo hacia ella.)

TELÓN

FIN DEL ACTO SEGUNDO

TERCER ACTO

ESCENA I

Varios meses después. Domingo por la tarde. Los objetos personales de Helena, como por ejemplo sus productos para el maquillaje, están sobre el tocador y han reemplazado a los de Alison.

Al levantarse el telón, vemos a Jimmy y a Cliff despatarrados en sus respectivos sillones, absortos en la lectura de los diarios del domingo. Helena está a la izquierda, inclinada sobre la tabla de planchar. Junto a ella hay un montón de ropa. Hay algo en ella más atrayente, porque sus facciones no están tensas. Conserva su elegancia, pero con algo no premeditado y como negligente; lleva puesta una vieja camisa de Jimmy.

CLIFF: ¡Qué peste, esa pipa!

(Pausa.)

JIMMY: Cállate la boca.

CLIFF: ¿Por qué no la tiras?

JIMMY: ¿Por qué me pasaré la mitad del domingo leyendo los diarios?

CLIFF: *(Le da una patada sin bajar el diario)* ¡Apesta!

JIMMY: Y tú también. Pero no me pongo a cantar arias sobre ese tema. *(Da vuelta la hoja.)* Los pasquines se ponen cada vez más pegajosos, y los diarios pitucos cada vez más pomposos. *(Bajando el diario y mostrándole la pipa a Helena.)* ¿Te molesta?

HELENA: No. Figúrate que me gusta.

JIMMY *(A Cliff)*: Ahí tienes... ¡le gusta! *(Vuelve a su diario. Cliff gruñe.)*

¿Has leído lo que dicen sobre las ceremonias grotescas y perversas que llevan a cabo en el interior?

CLIFF: ¿Si he leído qué?

JIMMY: Ceremonias grotescas y perversas que llevan a cabo en el interior.

CLIFF: No. ¿Qué pasa?

JIMMY: Por lo visto, no sabemos nada del lugar donde vivimos. Aquí lo cuentan todo. Revelaciones asombrosas de esta semana. Fotos también. Reconstrucciones de invocaciones a la diosa Copta de la fertilidad, a medianoche.

HELENA: Suena a cosa depravada y demente.

JIMMY: Sí. Se nos parece bastante ¿no? ¡Santo Dios! Mírenlos...

Gruñendo hasta volverse idiotas. La semana próxima, una debutante conocida contará cómo durante una perversa orgía en Market, Harborought, mató y bebió la sangre de un gallito blanco. Bueno... apuesto a que Fortnum estará haciendo un negocio bárbaro con la venta de gallitos para los sacrificios (*Pensativamente.*) Tal vez sea ésta la ocupación de la señorita Drury los domingos. Ha de trabajar a destajo como gran sacerdotisa de lo perverso en la Asociación Cristiana de Jóvenes... Probablemente estará en eso en este mismo momento. (*A Helena.*) ¿Nunca te metiste en esa clase de aventura?

HELENA (*Riendo*): Últimamente, no.

JIMMY: Se me ocurre que es algo muy en tus cuerdas... (*Imitando el acento provinciano.*) De todas maneras es una manera de pasar el tiempo. Y si todos fuéramos iguales, sería bastante aburrido. Sería un mundo raro si todos fuéramos iguales, eso es lo que yo digo siempre. (*Volviendo a su tono habitual.*) Lo que yo sé es que alguien ha estado hundiendo alfileres en mi efigie de cera desde hace años. (*Súbitamente.*) Naturalmente: la madre de Alison. Cada viernes llega la cera de Harrod's, y durante todo el week-end, ella se lo pasa dándole alfilerazos con su pinche de sombrero. Hasta habrá abandonado sus partidas de bridge, apuesto.

HELENA: ¿Por qué no ensayas el método?

JIMMY: Excelente idea. (*Señalando a Cliff.*) Para ensayar, podríamos asarlo sobre la cocina a gas. ¿Tenemos suficientes chelines para el medidor? Nos viene de perlas para las tardes de otoño como ésta. En suma, un sacrificio consiste en renunciar a una cosa que uno no ha necesitado nunca con preferencia a todo lo demás. ¿Comprendes lo que quiero decir? Las gentes, alrededor de uno lo están haciendo continuamente. Renuncian a sus carreras... digamos... a sus creencias... o a su sexo. Y cada uno piensa en su fuero interno: ¡qué maravilla es ser capaz de esto! ¡Ay! me gustaría poderlo hacer, yo también. Pero la verdad es que se están engañando a sí mismos, y que te engañan a ti. No es tan horriblemente difícil... privarse de una cosa que somos incapaces de necesitar de veras. No tenemos para qué admirarnos. Más bien, deberíamos tenerles lástima. (*Volviendo bruscamente de este rumiar, se dirige a Cliff.*) Tú serás un admirable objeto de sacrificio.

CLIFF: Cállate, hombre. Estoy tratando de leer.

JIMMY: Después, nos puedes proporcionar un buen vaso de tu sangre para un brindis. No aseguraría que sienta afición por el brebaje. Lo he visto... parece cochinilla... es tan vulgar. (*A Helena.*) La tuya sería más distinguida... de un azul pálido, me figuro. Y después podríamos invocar a la diosa Copta de la fertilidad. ¿Tienen una idea de cómo se hace? (*A Cliff.*) ¿Lo sabes tú?

CLIFF: Yo no creía que tú necesitaras invocar a la diosa de... ¡lo que sea!

JIMMY: Sí. Entiendo lo que quieres decir. (*A Helena.*) Bueno, no tenemos ganas de meternos en camisa de once varas ¿verdad? Tal

vez le interesara a la señora que escribe aquí... una larga carta sobre la fecundación artificial. Se titula: "¿No hemos abusado ya bastante de la paciencia de Dios?" (*Tira el diario.*) Vamos a ver los pitucos.

CLIFF: Todavía no he terminado.

JIMMY: Bueno, pues date prisa. Tendré que pedirles que pongan un guión entre cada sílaba para ti. Hay una polémica epistolar apasionada en uno de éstos sobre Milton: ¿usaba o no usaba tiradores? Quiero ver quién sale con la suya esta semana, nada más.

CLIFF: Mira, lee esto. No sé de qué se trata, pero un distinguido profesor de Oxford parece haber sufrido una derrota, y todos sus colegas se sienten deshonrados. El editor declara que la correspondencia se da por terminada.

JIMMY: Me parece que se te está despertando la curiosidad, hijo. ¡Ah! ¡Sí! Hay un profesor americano de Yale o algo por el estilo, que cree que cuando Shakespeare escribió "La tempestad" cambió de sexo. Sí. Tuvo que volverse a Stradford, dice, porque los demás actores de su compañía no lo podían tomar en serio ya. Este tipo, este profesor viene ahora aquí en busca de ciertos documentos que han de probar que el pobre viejo Guillermo acabó en la cama de cierto granjero de Warwickshire; que se casó con él incluso, después de haber tenido tres hijos con él. (*Helena ríe. Cliff mira con expresión burlona.*) ¿Qué hay? ¿Pasa algo?

HELENA: No. Nada. Estoy empezando a acostumbrarme a él. (*Se dirige a Cliff.*) Antes, yo nunca estaba segura de si hablaba en serio o en broma.

CLIFF: No se figure que él lo sabe la mitad de las veces. Cuando esté en duda, tómelo como un insulto.

JIMMY: Date prisa con ese diario, y cállate. ¿Qué vamos a hacer esta noche? No hay siquiera un concierto decente. (*A Helena.*) ¿Vas a ir a la iglesia?

HELENA (*Asombrada*): No. No creo. A menos que tú quieras ir.

JIMMY: ¿Será cierto que descubro un brillo satánico creciente en sus ojos, estos últimos tiempos? ¿Crees que el vivir en estado de pecado mortal conmigo produce eso? (*A Helena.*) ¿Te sientes muy pecaminosa, querida? ¿Y? Contesta. (*Ella no acaba de creer que esto es una ofensiva y lo mira insegura de sí misma.*) ¿Sientes que el pecado se te sale por las orejas como cera atascada? ¿Te preguntas si estoy hablando en broma o no? Tal vez debería usar una nariz roja y un sombrero raro. Tengo curiosidad, eso es todo. (*Helena se estremece al advertir la frialdad de la mirada de Jimmy, pero antes de que ella llegue a darse cuenta de lo ofendida que se siente, él le está sonriendo y le está gritando alegremente a Cliff.*) Dame de una vez ese diario ¡estúpido!

CLIFF: ¿Por qué no te caerás muerto?

JIMMY (*A Helena*): ¿Estarás todavía mucho tiempo haciendo eso?

HELENA: He terminado casi.

JIMMY: Hablando de pecado ¿no estabas ayer conversando con el

Reverendo de la señorita Drury? Helena querida, te pregunto si era el Reverendo...

HELENA: Era.

JIMMY: Mi querida, no necesitas estar a la defensiva ¿sabes?

HELENA: No estoy a la defensiva.

JIMMY: Después de todo, no veo por qué no habíamos de invitar al Reverendo a tomar té aquí. ¿Por qué no lo invitamos? ¿Encontraste que tenías muchas ideas en común con él?

HELENA: No. Creo que no.

JIMMY: ¿Piensas que un poco de este churrasco espiritual haría de mí un hombre? ¿Debo dedicarme a este levantar pesas moralmente y conseguir así unos músculos súper desarrollados? Yo era un liberal flacuchín y debilucho. Yo tampoco me animaba a desnudarme hasta el alma, pero ahora todos miran con envidia mi físico espléndido. Puedo hacer cualquier clase de ejercicio sin inmutarme...

HELENA: Está bien, Jimmy.

JIMMY: Hace dos años no podía siquiera levantar la cabeza... Ahora puedo competir en garbo con cualquier estrella novata de pechos inverosímilmente erguidos.

HELENA: ¿No podrías pasar un día entero sin tocar el tema de la religión y de la política?

CLIFF: ¡Sí, muchacho! Cambia de disco... o cállate.

JIMMY (*Poniéndose de pie*): Se me ha ocurrido un título para una nueva canción, hoy. Se titula: "Mi madre está en el manicomio... por eso estoy enamorado de ti". Los versos son fáciles de recordar también. Estaba pensando que podríamos convertirlo en un número vivo.

HELENA: Es una buena idea.

JIMMY: Estaba pensando que no nos debemos de presentar ya como "Los alegres compadres de Windsor". Esto resulta demasiado intelectual. Y no creo que las gentes quieran recordar las piezas de ese personaje después de que Harvard y Yale le han sacado los trapitos al sol. ¿Qué tal si buscáramos algo brillante y jacarandoso? ¡Ya encontré!... ¿Qué les parecería si nos presentáramos bajo los nombres de T. S. Eliot y Pam?

CLIFF (*Cediendo distraídamente a la acostumbrada rutina*): ¡Locuacidad, locura, lubricante!

JIMMY (*Sentándose junto a la mesa y tocando el tambor encima con los dedos*): Les presentaremos un número audaz y chistoso... (*Cantan en dúo.*) "Porque seremos culpables, querida, pero ambos isomos locos también!" (*Jimmy, de pie, dice con una rapidez casi ininteligible las siguientes palabras.*) Señoras y señores, al llegar al teatro esta noche, en momentos en que pasaba por la puerta del escenario, se me acerca un hombre y me dice:

CLIFF: ¡Eeeeeeh! ¿No ha visto a nadie?

JIMMY: ¿Si he visto a quién?

CLIFF: ¿No ha visto a nadie?

JIMMY: ¡Claro que no he visto a nadie! ¡Hágame el favor de no hacerme perder el tiempo! Señoras y señores, un poco de recitación. Escuchen...

CLIFF: ¿Está seguro que no ha visto a nadie?

JIMMY: ¡Ah! ¿Todavía anda por aquí?

CLIFF: No veo a nadie por aquí.

JIMMY: ¿Quiere hacerme el favor de retirarse?

CLIFF: ¡Bueno! No puedo encontrar a nadie en ninguna parte. Tenía que entregarle esta caja.

JIMMY: Por favoooooor, ¿quiere dejar de interrumpirme? ¿No ve usted que estoy tratando de entretener al respetable público? No sé nada de nadie.

CLIFF: Me encargaron de venir aquí y me dijeron que le entregara esta caja a nadie.

JIMMY: ¿Le encargaron de venir y le dijeron que le entregara esta caja a nadie?

CLIFF: Exacto. Y cuando se la entregué, nadie me dio ni medio.

JIMMY: ¿Nadie?

CLIFF: Exacto.

JIMMY: ¡Bueno! ¿Y qué?

CLIFF: No veo a nadie aquí.

JIMMY: Entendámonos. Cuando usted dice que no ve a nadie aquí, ¿no quiere decir que nadie está aquí?

CLIFF: No.

JIMMY: No. Quiero decir que... ¿nadie está aquí?

CLIFF: Así es.

JIMMY: ¿Entonces, por qué no lo dijo antes?

HELENA: *(Que no está muy segura de que haya llegado el momento de su réplica)*: ¡Eeeeh! Oigan un poco...

JIMMY: Esto puede durar horas, pero no importa. ¿Qué desea, señor?

HELENA *(Gritando)*: ¡Me parece que tu número vivo es un mamarracho! ¡Digo que me parece que es un mamarracho!

JIMMY: ¡Dice que le parece que es un mamarracho! Y dígame, por favor, ¿quién es usted?

HELENA: ¿Yo?... ¡Ah! *(Fingiéndose modestia.)* Nadie.

JIMMY: Entonces ¡tome su caja de porquería!

(Le tira un almohadón, que cae en la tabla de planchar.)

HELENA: ¡Mi tabla de planchar!

(Los dos hombres imitan a Flanagan y Alien, moviéndose despacio a compás y cantando.)

"Hay cierta señorita y todos saben quien,

"Habrà sido lo que haya sido, para mí está siempre bien.

"Algún día nos hemos de casar,

"Cuando los tiempos sean más de fiar.
"No quiere saber nada conmigo su madre,
"Así que tendré que pedirla a su padre.
"Una casa para los dos construiremos
"Y un hogar pacífico tendremos,
"Nuestros chicos a colegios pagos mandaremos,
"Y de pan y cebolla viviremos.
"Con tu novia no temas acostarte,
"Aunque sea mejor que tú y cosa aparte.
"Esas clases medias olvidadas han podido caerse largo a largo
"Pero una muchacha como Dios manda, sin embargo,
"Tendrá siempre guardado para ti algo.
"Los ángeles allí arriba sabrán que estás enamorado
"Así que puedes con tu novia acostarte sin cuidado
"Aunque sea mejor que tú..."

(Pero Jimmy se ha hartado de este juego y le da un empujón a Cliff.)

JIMMY: ¡Qué patas tienes! Ya va la segunda vez que me pegas en la misma canilla. No sirves para nada... Helena tendrá que tomar tu lugar. Anda... anda a hacer té y decidiremos qué es lo que vamos a hacer.

CLIFF: Haz el té tú mismo.

(Empuja violentamente a Jimmy que pierde el equilibrio y cae.)

JIMMY: ¡Grosero, hijo de tal por cual!

(De un salto se pone de pie, empiezan a luchar, y caen al suelo ruidosamente. Cliff consigue arrodillarse sobre el pecho de Jimmy.)

CLIFF *(Jadeante)*: Quiero leer los diarios.

JIMMY: Eres una bestia salvaje, un atorrante. De veras. ¿Lo sabes? ¡No mereces vivir en la misma casa con gente decente, con gente sensible!

CLIFF: ¿Vas a callarte la boca o quieres que lea los diarios en esta postura?

(Jimmy hace un esfuerzo supremo y voltea a Cliff.)

JIMMY: Me has hecho echar los bofes.

CLIFF: Mira lo que estás haciendo. Me estás rompiendo la camisa. Suéltame.

JIMMY: ¿Y para qué quieres usar camisa? *(Levantándose.)* Un matón como tú. Bueno, ahora vas a hacerme té, y pronto.

CLIFF: Es la única camisa limpia que tengo. Pedazo de animal. *(Levantándose del suelo y apelando a Helena como juez.)* ¡Mire! Está

hecha una roña.

HELENA: En efecto. Él es más fuerte de lo que aparenta. Si quiere sacársela ahora, se la lavaré. Estará seca para el momento que quiera salir. (*Cliff vacila.*) ¿Qué le pasa, Cliff?

CLIFF: ¡Nada!...

JIMMY: Dásela y déjate de quejarte.

CLIFF: Está bien. (*Se saca la camisa y se la da a Helena.*) Gracias, Helena.

HELENA: De nada. No tardaré un minuto.

(*Sale. Jimmy se tira en el sillón, a la derecha.*)

JIMMY (*Divertido*): Estás parecido a Marlon Brando... o alguien por el estilo. (*Ligera pausa.*) Helena no te gusta ¿verdad?

CLIFF: A ti tampoco te gustaba, antes. (*Vacila un momento.*) No es lo mismo ¿cierto?

JIMMY (*Irritado*): No, desde luego que no es lo mismo, pedazo de idiota. Nunca es lo mismo. La comida de hoy es diferente de la de ayer, y la última mujer no es como la anterior. Si no puedes aceptar eso, vas a ser un buen desgraciado, hijo.

CLIFF (*Se sienta en el brazo del sillón y se refriega los pies*): Jimmy... no creo que me voy a quedar mucho más tiempo aquí.

JIMMY (*Fingiéndolo distracción*): ¡Ah! ¿No? ¿Y por qué?

CLIFF (*En el mismo tono de Jimmy*): No sé. He estado pensando que quería ensayar de hacer varias cosas. Lo de la venta de chokolatines está bien, pero tengo ganas de ver cómo me va en algo diferente. Tú tienes una educación de primera, y eso te basta, pero yo necesito algo mejor.

JIMMY: Haz como te dé la gana, hijo. Eres muy dueño.

CLIFF: Y algo más... me parece que le da demasiado trabajo a Helena tenerse que ocupar de dos tipos. Será más fácil para ella si sólo están ustedes dos. Y de cualquier modo, pienso que tengo que buscarme una muchacha que se ocupe de mí.

JIMMY: Me parece una buena idea. Aunque no veo quién puede ser tan estúpida que quiera ponerse en yunta contigo. Tal vez Helena sepa de alguien que te convenga... alguna de esas muchachas elegantes con mucho dinero y poco seso. Eso es lo que necesitas.

CLIFF: Algo por el estilo.

JIMMY: ¿Tienes idea de lo que piensas hacer?

CLIFF: La verdad que no.

JIMMY: Eso te pinta de cuerpo entero. No creo que puedas pasar cinco minutos sin tenerme a mí para ponerte al corriente de las cosas.

CLIFF (*Sonriendo con una mueca*): No exageres.

JIMMY: Eres un animalejo tan roñoso... te apuesto que una señorita de Pinner o de Guildford te pone en vereda en seis meses. Se casa contigo, te manda a trabajar, y acabarás limpio como una patena.

CLIFF (*Riéndose*): Sí. Soy lo bastante estúpido para eso.

JIMMY (*Hablándose a sí mismo*): Parece que me paso la vida despidiéndome.

(*Corta pausa.*)

CLIFF: Me duelen los pies.

JIMMY: ¿Por qué no ensayas lavarte las medias? (*Lentamente.*) Es una cosa curiosa. Has sido leal, generoso y un buen amigo. Pero yo estoy dispuesto a que te vayas de mi lado, a que encuentres un nuevo hogar, a que vivas por tu cuenta. Y todo por algo que quiero que me dé esa muchacha que vive abajo, algo que sé en mi fuero interno que ella es incapaz de darme. Tú vales más que una docena de Helenas para mí y para cualquiera. Y si tú estuvieras en mi lugar harías, sin embargo, otro tanto ¿verdad?

CLIFF: Verdad.

JIMMY: ¿Por qué, por qué, por qué, por qué dejamos que estas mujeres nos desangren hasta la muerte? ¿Has recibido alguna vez una carta donde te dicen: "Le rogamos que done generosamente su sangre?" Bueno, el director de Correos y Telégrafos se encarga de eso en nombre de todas las mujeres del mundo. Supongo que las gentes de nuestra generación ya no son capaces de morir por una buena causa. Todo eso lo hicieron otros por nosotros cuando éramos chicos, en los años treinta y cuarenta. (*Con su acostumbrada manera, a medias seria.*) No quedan buenas y grandes causas. Si viene la hecatombe, y nos liquidan a todos, no será para ayudar a que se ponga en vigencia el antiguo gran proyecto. Será un Nuevo-Mundo-de-nada-muchas-gracias. Tan sin sentido y tan poco glorioso como hacerse aplastar por un ómnibus. No. No nos queda otra cosa que entregarnos a las mujeres... para que hagan su oficio de carnicero y nos despedacen.

(*Entra Helena.*)

HELENA: Aquí tiene, Cliff.

(*Le tiende la camisa.*)

CLIFF: ¡Muchas gracias! Muchas gracias, Helena. Se ha portado.

HELENA: No es nada. Yo la secaría cerca del gas... el fuego en su cuarto tiene más fuerza. Aquí no habría sitio casi para colocarla sobre la estufa.

CLIFF: Lo voy a hacer.

(*Cruza hacia la puerta.*)

JIMMY: Y date prisa, estúpido. Saldremos todos juntos y beberemos algo. (*A Helena.*) ¿Te parece bien?

HELENA: Me parece muy bien.

JIMMY (*Gritándole a Cliff mientras sale*): Pero antes tienes que hacerme té ¿oyes? (*Helena va hacia la izquierda.*) Querida, estoy harto de verte detrás de esa tabla de planchar.

HELENA (*irónica*): Lo siento.

JIMMY: Anda a empaquetarte y llamaremos la atención en la ciudad.

HELENA: ¿Hay algo que no anda?

JIMMY: No frunzas así el ceño... pareces el magistrado que está presidiendo la corte.

HELENA: ¿Y cómo tengo que parecer?

JIMMY: Como si tu corazón se estremeciera un poco al mirarme.

HELENA: Pues se estremece ¿sabes?

JIMMY: Cliff me dice que se va.

HELENA: Ya sé. Me lo dijo anoche.

JIMMY: ¿Te lo dijo? Siempre parece que estoy al final de la cola, cuando están repartiendo noticias.

HELENA: Siento que se vaya.

JIMMY: Sí. Yo también. Es un exasperante y malentrazado hijo de la gran siete, pero tiene un gran corazón. Uno puede perdonarle a una persona casi cualquier cosa... por eso. Él ha tenido que aprender a recibir golpes y a devolverlos. Ven aquí. (*Él está sentado en el brazo del sillón. Ella se acerca y los dos se miran. Ella pone su mano sobre la cabeza de Jimmy y le acaricia la oreja y el cuello.*) Desde la primera noche, siempre me tendiste la mano tú primero. Como si no esperaras nada, o peor que nada, y no te importara. Eras un buen enemigo ¿no? Lo que se llama un digno antagonista. Pero cuando las gentes deponen las armas, no quiere decir necesariamente que ha cesado el combate.

HELENA (*Con firmeza*): Te quiero.

JIMMY: Pienso que tal vez sea cierto. Sí, pienso que tal vez me quieras. Quizá signifique algo acostarse con el general victorioso entre nuestros brazos. Especialmente cuando el general siente náuseas de la campaña entera, y está cansado, hambriento y sediento. (*Sus labios buscan los dedos de Helena y los besan. Ella aprieta contra sí la cabeza de él.*) Te pusiste de pie, y viniste a mi encuentro, ¡oh! Helena. (*Su cara se aproxima a la de ella y se besan furiosamente.*) No dejes que las cosas se descompongan.

HELENA (*Suavemente*): ¡Ay! Querido...

JIMMY: Tú conmigo o contra mí, no hay alternativa.

HELENA: ¡Siempre te he deseado... siempre!

(*Se besan de nuevo.*)

JIMMY: T. S. Eliot y Pam harán un buen número vivo. Si me ayudas. Cerraré el boliche de porquería y empezaremos todo de nuevo partiendo de cero. ¿Qué te parece? Nos iremos de este lugar.

HELENA (*Asiente con la cabeza, feliz*): Eso sería estupendo.

JIMMY (*Besándola rápidamente*): Deja todo esto y vamos a salir. Nos pondremos agradablemente, alegremente achispados y nos miraremos tierna y libidinosamente en el café, y después volveremos aquí y te haré el amor de tal modo que ya no te importará de ninguna otra cosa.

(Ella va hacia la izquierda después de besarle la mano.)

HELENA: Voy a quitarme tu vieja camisa.

(Dobla la tabla de planchar.)

JIMMY (*Dirigiéndose a la puerta del fondo*): Yo voy a hacer que se dé prisa el otro...

(Pero antes de que llegue a salir, la puerta se abre y entra Alison. Lleva un perramus, está despeinada, y tiene aspecto de enferma. Pausa llena de estupor.)

ALISON (*Tranquilamente*): ¡Hola!

JIMMY (*A Helena, después de un momento*): Una amiga tuya viene a verte.

(Sale rápidamente y las dos mujeres quedan solas, mirándose.)

Rápidamente baja el
TELÓN

FIN DE LA ESCENA PRIMERA

ESCENA II

Pocos minutos después. Se oye sonar la trompeta de Jimmy en el cuarto de Cliff, del otro lado del descanso de la escalera. Cuando se levanta el telón, Helena está de pie, a la izquierda de la mesa, sirviendo té. Alison está sentada en uno de los sillones de la derecha. Se inclina y recoge la pipa de Jimmy. Toma en la palma de las manos un montoncito de cenizas que están en el suelo y las pone en el cenicero colocado sobre el brazo del sillón.

ALISON: Siempre fuma esta cosa pestífera. Al principio, la detestaba, pero uno se acostumbra.

HELENA: Sí.

ALISON: Anoche fui al cine y había, filas más adelante de mi asiento, un viejo que fumaba pipa. Pues me levanté y fui a sentarme justo detrás de él.

HELENA (*Ofreciéndole una taza de té*): Toma esto. Generalmente hace bien tomarlo, reconforta.

ALISON (*Tomando la taza*): Gracias.

HELENA: ¿Estás segura de que te sientes bien?

ALISON (*Dice que sí con la cabeza*): Era no más... ¡Ah! Todo. Es culpa mía... enteramente. Debo de estar loca... presentarme aquí de esta manera... Lo siento, Helena.

HELENA: ¿Por qué habías de sentirlo, tú, tan luego?

ALISON: Porque volver era injusto y cruel... parece que una de las cosas que he aprendido de Jimmy es el sentido de la oportunidad. Pero es algo que puede resultar de muy mal gusto. (*Toma el té a traguitos.*) ¡Tantas veces me he impedido venir aquí justo al último momento! Incluso hoy, cuando fui a la boletería de la estación. Era como un juego, nunca creí que iba a permitirme a mí misma tomar el tren. Y cuando me encontré adentro, sentí pánico. Me sentía como si fuera una criminal. Me dije a mí misma que volvería derechito a casa al llegar a la otra estación. Ni siquiera podía creer que el sitio existía aún. Pero una vez que llegué aquí, no había nada que hacer. Tenía que convencerme a mí misma de que todo lo que recordaba de este lugar me habla pasado a mí, alguna vez. (*Baja la taza y empuja los diarios que están tirados en el suelo. Con el pie, juega con ellos.*) Cuántas veces durante estos meses pasados he pensado en las tardes que pasábamos en este cuarto... como fuera del tiempo... remotos. Haces muy bien el té.

HELENA (*Sentada a la izquierda de la mesa*): Me lo enseñó a hacer Jimmy.

ALISON (*Tapándose la cara con las manos*): ¡Ah! ¿Por qué estoy aquí? Ustedes han de desear que yo esté a miles de millas de aquí.

HELENA: Yo no deseo nada de eso. Tienes más derecho que yo a estar aquí.

ALISON: ¡Ah! Helena, no traigas a colación el libro de reglas del

juego...

HELENA: Tú eres su mujer, ¿no es así? Haya hecho lo que haya hecho, nunca he olvidado eso. Tienes todos los derechos...

ALISON: Helena... hasta yo renuncié a creer en los derechos divinos del matrimonio, hace tiempo. Incluso antes de conocer a Jimmy. Ahora hay algo distinto... monarquía constitucional. Estás donde estás por consentimiento. Y si empiezas a usar métodos de fuerza... pues se acabó. Y yo estoy fuera de cuestión.

HELENA: Eso... ¿lo aprendiste con él?

ALISON: No hagas que me sienta chantajista o algo por el estilo. He hecho una locura, y además una cosa vulgar al venir aquí esta noche. Lo siento y me detesto por haberlo hecho. Pero no vine aquí con la intención de ganar algo. Sea lo que fuere... histeria o curiosidad macabra, te aseguro que no tengo la intención de tratar de que rompas con Jimmy o de distanciarte de él. Tienes que creerme.

HELENA: Sí, te creo. Y por eso todo parece más torcido y más mal que nunca. Ni siquiera me has reprochado nada. Debías de haber estado indignada, debías de haberte sentido ultrajada, pero no... (*Se recuesta, como si quisiera desaparecer dentro de sí misma.*) Me siento tan... avergonzada.

ALISON: Hablas como si él fuera... algo sobre lo cual me has estafado...

HELENA: (*Furiosamente*): Y tú hablas como si fuera un libro o una cosa que puede pasar de mano en mano, a quienes desean tenerla cinco minutos. ¿Qué te pasa? Parecería que lo estás citando a él todo el tiempo. ¿No me dijiste, una vez, que no podías resolverte a creer en él?

ALISON: Jamás he tenido creencias a tu manera, tampoco.

HELENA: Por lo menos, yo creo todavía en el bien y en el mal. Ni siquiera los meses pasados en este manicomio me lo han impedido. Incluso si todo lo que he hecho está mal, por lo menos he sabido que estaba mal.

ALISON: Lo querías ¿no es así? Eso fue lo que me escribías en tu carta.

HELENA: Y era la verdad.

ALISON: Era bastante difícil creerlo en aquel momento. No lo podía entender.

HELENA: Casi no lo podía creer yo misma.

ALISON: Después no fue tan difícil. ¿Te acuerdas? Solías decir cosas muy duras sobre él. No es que a mí me importara oírlos... me reconfortaban, más bien, entonces. Pero a veces hasta me chocaba lo que decías.

HELENA: Supongo que exageraba un poco. ¿Pero de qué sirve tratar de explicar todo esto?

ALISON: Así es.

HELENA: ¿Sabes?... He descubierto qué es lo que le pasa a Jimmy. Es realmente muy sencillo. Ha nacido fuera de la que debió ser su época.

ALISON: Sí. Lo sé.

HELENA: Ya no hay cabida para personas como él... en materia de sexo, de política, de cualquier cosa. Por eso es tan vano. A veces, cuando lo escucho, siento que él piensa que está todavía en medio mismo de la Revolución Francesa. Y ahí es donde debería de estar, naturalmente. No sabe dónde se encuentra, ni dónde va. Nunca hará nada, y nunca llegará a significar nada.

ALISON: Supongo que eso es lo que se llama un Victoriano Eminente. Es algo cómico... de cierto modo. Me parece que hemos tenido ya esta conversación antes.

HELENA: Sí. Recuerdo cada cosa que dijiste sobre él. Me horrorizaste. No podía entender que te hubieras casado con semejante ser. Alison... todo ha acabado entre Jimmy y yo. Lo veo ahora. Tengo que irme. No... escúchame. Cuando te vi parada ahí, esta noche, comprendí que todo esto estaba mal. Que yo no creía en nada de esto, y ni Jimmy ni nadie podrá hacerme cambiar de opinión. *(Levantándose.)* ¡Cómo pude figurarme que esto iba a marchar! Él quiere un mundo, y yo quiero otro, y el acostarnos juntos en esa cama no puede cambiar ese hecho. Yo creo en el bien y en el mal, y no tengo que disculparme por esa creencia. Es moderna y científica ahora, según me dicen. Y de acuerdo con todo lo que he creído y querido, lo que he estado haciendo es un error y un mal.

ALISON: Helena... ¿no lo vas a dejar?

HELENA: Sí, lo voy a dejar. *(Antes de que Alison pueda interrumpirla, sigue.)* ¡Ah! No. No creas que me aparto para dejarte el lugar libre. Puedes hacer lo que te parezca. Francamente, pienso que volver sería una locura... pero eso es asunto tuyo. Creo que ya te he dado bastantes consejos.

ALISON: Pero... él no tendrá ya a nadie.

HELENA: Mira, no te preocupes. Encontrará a alguien. Probablemente reunirá aquí a una corte como la de los Papas del Renacimiento. Ya sé. Vas a decirme que te estoy tirando el libro de los reglamentos, como le llamas, pero créeme, nunca serás feliz sin eso. Yo he tratado de arrojarlo por la borda durante todos estos meses... pero sé ahora que no resulta. Cuando te presentaste en la puerta, enferma, cansada y dolorida, todo quedó resuelto dentro de mí. Comprendes... yo no sabía lo del chico. Ha sido un horror, para mí. Cómo si nos hubieran condenado.

ALISON: Me viste, y tuve que contarte lo que había pasado. Que perdí el chico. Es un simple hecho. No hay condena, y nadie tiene la culpa...

HELENA: Tal vez. Pero yo siento que somos culpables.

ALISON: Pero reflexiona... No es lógico.

HELENA: No, no lo es. *(Con calma.)* Pero sé que así es.

(La trompeta suena más fuerte.)

ALISON: Helena. *(Se acerca a ella.)* No tienes que dejarlo. Te necesita, sé que te necesita...

HELENA: ¿Crees?

ALISON: Tal vez no seas la persona hecha para él... ni tú ni yo lo somos...

HELENA: *(Yendo hacia el fondo del teatro):* ¡Por qué no dejará de hacer ese ruido infernal!

ALISON: Él necesita algo muy distinto de nosotras. Lo que es, exactamente, no lo sé... una cruza entre una madre y una cortesana griega, una genuflexa, una mezcla de Cleopatra y de Boswell. Pero dale un poco de tiempo...

HELENA *(Abriendo la puerta con violencia):* ¡Por favor! ¡Basta, basta! ¡No puedo pensar! *(Una pausa. Después sigue sonando la trompeta. Helena se tapa los oídos con las manos.)* ¡Jimmy, por el amor de Dios, basta! *(El ruido cesa.)* Jimmy, quiero hablarte.

JIMMY *(Fuera):* ¿Está ahí tu amiga?

HELENA: No seas idiota, ven.

(Ella va hacia la izquierda.)

ALISON *(Levantándose):* No quiere verme.

HELENA: Quédate donde estás, y no seas tonta. Lo siento. No va a ser una cosa muy agradable, pero he decidido irme y tengo que decírselo ahora.

(Entra Jimmy.)

JIMMY: ¿Es ésta otra de las siniestras confabulaciones de ustedes dos? *(Mira a Alison.)* ¿No será mejor que se siente? Tiene una cara de asustar.

HELENA: Querida, me afliges. ¿Quieres otra taza de té, una aspirina o algo?... *(Alison sacude la cabeza y se sienta. No puede mirar a ninguno de los dos.)* *(A Jimmy, con el tono de autoridad de antes.)* No es cosa muy sorprendente ¿no? Ha estado enferma, ha...

JIMMY *(Con voz tranquila):* No necesitas dibujarme un diagrama... Puedo ver lo que le ha pasado.

HELENA: ¿Y eso no significa nada para ti?

JIMMY: No me complace particularmente la idea de que alguien esté enfermo... o sufriendo. Era mi hijo, también, ¿sabes? Pero *(Se encoge de hombros.)* no es ésa mi primera pérdida.

ALISON *(Casi inaudiblemente):* Era la mía.

(Le echa una mirada, pero rápidamente vuelve a dirigirse a Helena.)

JIMMY: ¿Qué significa ese aire solemne que has tomado? ¿Qué está haciendo esta persona aquí?

ALISON: Lo siento, yo... *(Se tapa la boca con la mano.)*

(Helena va al centro, donde está Jimmy, y le toma la mano.)

HELENA: No, por favor. ¿No ves en qué condiciones está? No ha hecho nada, no ha dicho nada, nada de esto es culpa de ella.

(Él retira su mano y se aleja un poco hacia el frente del escenario.)

JIMMY: ¿Qué es lo que no es culpa de ella?

HELENA: Jimmy... no quiero peleas, así que te ruego...

JIMMY: Vamos, adelante, dime lo que tienes que decir.

HELENA: Te lo digo. Voy abajo a hacer mis valijas. Si me doy prisa, podré alcanzar el tren que sale a las siete y cuarto para Londres. *(Ambas lo miran, pero él no las mira a ellas y se apoya en la mesa.)* Esto no es obra de Alison... compréndelo bien. Es una decisión enteramente mía. Además, ella ha estado tratando de convencerme de que no debía hacerlo. Es sólo que esta noche, bruscamente, he visto lo que siempre he sabido en mi fuero interno. Que uno no puede ser feliz cuando lo que uno está haciendo está mal o hace sufrir a alguien. Supongo que tampoco la cosa hubiera marchado de ser distinta la situación. Pero, de todas maneras Jimmy, te quiero de veras. Nunca querré a nadie como te he querido. *(Se vuelve hacia el lado izquierdo.)* Pero no puedo seguir. *(Apasionada y sinceramente.)* No puedo contribuir a todo este sufrimiento. ¡No puedo! *(Ella espera una reacción de él, pero él mira la mesa y asiente con la cabeza sin levantarla. Helena se controla de nuevo y hace un esfuerzo para recobrar su autoridad.) (A Alison.)* Probablemente no te sentirás capaz de volver a emprender el viaje de regreso esta noche, pero podemos buscarte algo en un hotel antes de mi partida. Tenemos media hora. Voy a ocuparme de eso.

(Se dirige hacia la puerta, pero la voz de Jimmy la detiene.)

JIMMY *(Con una voz baja y resignada)*: Todas quieren escapar de la pena de estar vivos. Y más que todo, del amor. *(Cruza hacia el tocador.)* Siempre supe que una cosa como ésta iba a producirse... algún problema como la enfermedad de una esposa... y eso resultaría demasiado para que lo soportaran tus delicados sentimientos de invernáculo. *(Barre las cosas de Helena de la mesa, y va hacia el armario. Afuera, empiezan a sonar las campanas de la iglesia.)* No vale la pena engañarse sobre eso de estar enamorado. Uno no puede enamorarse y que resulte un trabajo liviano... hay que ensuciarse las manos. *(Le da a Helena sus tarros de maquillaje y polveras, que ella toma. Abre el armario.)* Se necesitan músculos y agallas. Y si no puedes soportar ni la idea *(saca un vestido de una percha)* de ensuciarte esa alma bien ordenada y limpia *(vuelve hacia Helena)* es preferible que renuncies a todo lo que sea vida y te conviertas en

santa. *(Le cuelga el vestido del brazo.)* Pues nunca vivirás la vida como un ser humano. Hay que elegir: este mundo o el otro. *(Ella lo mira un instante, y después sale, rápidamente. Él está como trémulo y evita mirar a Alison. Va hacia la ventana. Se apoya sobre ella y después le pega un puñetazo al marco de la ventana.)* ¡Ah! ¡Esas campanas!

(Las sombras aumentan en el cuarto. Jimmy está de pie, con la cabeza apoyada contra la ventana. Alison está acurrucada en el sillón de la derecha. Después de un momento se endereza.)

ALISON: Siento todo esto... Me voy ahora.

(Se mueve hacia el fondo de la escena. Pero la voz de Jimmy la para.)

JIMMY: Ni siquiera mandaste unas flores para el funeral. Ni siquiera un ramito de flores. Tenías que negarme hasta eso... ¿no? *(Ella empieza de nuevo a caminar. Pero él habla de nuevo.)* La injusticia de todo eso es casi perfecta. ¡Tienen hambre los que no lo merecen, reciben amor los que no lo merecen, se mueren los que no lo merecen! *(Ella va hacia la cocina de gas. Él se enfrenta con ella.)* ¿Estaba equivocado yo al pensar que existe una especie de... ardiente virilidad de la mente, del espíritu que busca algo tan poderoso como sí mismo? Los seres más densos, más fuertes parecen ser, en este mundo, los más solitarios. Como el viejo oso que sigue, en la oscuridad del bosque, su propio jadeo. No hay manada cálida, no hay rebaño que lo reconforte. Esa voz que brama no tiene forzosamente que ser la de un débil ¿no? *(Caminan un poco.)* ¿Recuerdas la primera noche que te vi en aquella fiesta horrenda? No te fijaste en mí, pero yo te estuve observando toda la noche. Había en ti algo que parecía tan maravillosamente ajeno a toda tensión. Yo sabía que eso era lo que yo buscaba. Pero hay que ser verdaderamente musculoso para tener esa clase de fuerza... la fuerza de escapar a toda tensión. Sólo después que nos casamos, descubrí que no era ausencia de tensión. Para llegar a eso, hay que sudar tinta, antes. Y, en lo que a ti se refería, no había tal. Nunca has tenido una mecha de pelo fuera de su lugar, ni una gota de sudor en ninguna parte. *(A ella se le escapa un grito y se lleva la mano a la boca. Va hacia la mesa y se apoya en ella.)* Yo puedo ser un caso perdido, pero pensaba que si me querías, eso no importaba.

(Ella está llorando silenciosamente. Él va hacia ella para enfrentarse con ella.)

ALISON: ¡Y es cierto que no importa! ¡Yo no tenía razón, no tenía razón! No quiero ser neutral, no quiero ser una santa. Quiero ser un

caso perdido. Quiero ser vana e impura. *(Todo lo que él puede hacer es mirarla, desvalido. La voz de ella adquiere un poco de fuerza y se alza.)* ¿No entiendes? Se nos fue, se nos fue... ese ser humano desamparado que he llevado en mi cuerpo. Yo creía que estaba tan seguro, tan a salvo, allí. Nada podía arrancármelo. Era mío. Yo era responsable de él. Pero se ha perdido. *(Resbala junto a la pata de la mesa y cae al suelo.)* Todo lo que yo deseaba era morir. Nunca supe que sería así. ¡No sabía que podía ser así! Estaba sufriendo y no podía pensar sino en ti y en lo que había perdido. *(Casi sin poder hablar.)* Pensé: si sólo... si sólo pudiera verme ahora, tan estúpida, tan fea y tan ridícula. ¡Esto es lo que él quería que yo sintiera! ¡En esto quería chapalear! ¡Estoy en el fuego, estoy ardiendo, y todo lo que deseo es morir! Le ha costado su hijo y todos los otros que yo hubiera podido tener. Pero ¡qué importa!... ¡Esto es lo que quería de mí! *(Levanta la cara hacia él.)* ¿No ves? Estoy por fin mordiendo el polvo. Me estoy arrastrando... ¡Ay! mi Dios. . .

(Ella se desploma a los pies de él. Él queda un momento de pie, como paralizado: después se inclina hacia ella y toma en sus brazos ese cuerpo tembloroso. Sacude la cabeza y murmura:)

JIMMY: ¡No! Por favor... ¡no! No puedo... *(Ella está jadeante, apoyada contra él.)* Estás bien. Estás bien ahora. Por favor... yo... No vuelvas a... *(De pronto, ella ya no está tensa. Él la mira, como agotado, y dice con cierta burlona y tierna ironía:)* Estaremos juntos en nuestra cueva de osos, en nuestro escondite de ardillas, y viviremos de miel, de nueces... muchas, muchas nueces. Y cantaremos canciones sobre nosotros mismos... sobre árboles cálidos y cuevas abrigadas, y sobre lo lindo que es estar tirado al sol. Y tú, con esos grandes ojos, vigilarás mi piel y me ayudarás a tener las garras aseadas, porque soy una clase de oso desaliñado y roñoso. Y yo cuidaré de que siempre esté tu cola brillante y pulida, porque eres una ardilla muy preciosa, pero no demasiado astuta... así que hay que cuidarte. Hay trampas de acero cruel por ahí, en todas partes, esperando que caigan en ellas los animalitos un poco locos, un poco satánicos y muy tímidos. ¿Verdad? *(Alison asiente.) (Patéticamente.)* ¡Pobres ardillas! ALISON *(Con el mismo énfasis cómico):* ¡Pobres osos! *(Ella ríe ligeramente. Después lo mira a él muy tiernamente y agrega con suavidad.)* ¡Ah! ¡Pobres, pobres osos!

(Pone sus brazos alrededor del cuerpo de Jimmy.)

TELÓN