



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

FACULTAD DE LENGUAS

TESIS DE MAESTRÍA EN TRADUCTOLOGÍA

**Auster, Gómez Ibáñez y Anagrama: *¿Brooklyn Follies* y las
locuras de una traducción?**

Alumna: Ana Inés Calvo

Directora: Dra. María Inés Arrizabalaga

Co-directora: Dra. Liliana Beatriz Anglada

Mayo de 2014

Quisiera agradecer...

A mi familia por la paciencia y el cariño de siempre.

A mi Directora de Tesis, Dra. María Inés Arrizabalaga, por guiarme y brindarme su apoyo en todo momento, por dedicarme su tiempo y compartir sus conocimientos y experiencia en la elaboración de este trabajo.

A mi Co-directora, Dra. Liliana Anglada, por su valiosa ayuda y consejo.

A mis colegas y amigos por alentarme en cada paso.

CONTENIDO

- I. Introducción**
- II. Capítulo I: Marco teórico**
 - El polisistema literario
 - El eje de Tel Aviv
 - La Teoría de Polisistemas
 - Oposiciones binarias
 - La Teoría de las Normas
 - Una clasificación para las normas
 - La manipulación del canon literario
 - Aportes de otros campos disciplinares
 - Análisis textual y unidades de traducción
- III. Capítulo II: Paul Auster y su universo literario**
 - Vida y obra
 - Debates en torno al posmodernismo
 - El posmodernismo literario
 - El posmodernismo austeriano
 - The Brooklyn Follies*
 - La ficción de oralidad
- IV. Capítulo III: *The Brooklyn Follies* y sus reescrituras**
 - Paul Auster y *The Brooklyn Follies* en su contexto original
 - La crítica
 - La editorial Anagrama
 - El funcionamiento del campo editorial
 - Brooklyn Follies*, la traducción al castellano por Benito Gómez Ibáñez
 - Los verbos en la ficción de oralidad
 - Los españolismos en *Brooklyn Follies*
- V. Conclusiones**
- VI. Bibliografía**
- VII. Apéndices**
 - Listado de obras de Paul Auster en inglés y en español
 - Corpus inglés-español (en CD)

INTRODUCCIÓN

La Traductología o los Estudios de Traducción es la disciplina que se encarga de abordajes analíticos teóricamente informados de la traducción. Actualmente, muchos traductólogos proponen llevar a cabo esta aproximación al objeto “traducción” integrando diversas perspectivas y estableciendo vínculos con otras disciplinas. En el volumen inaugural de *Translation*, Stefano Arduini y Siri Nerdgaard (2011) explican la transdisciplinariedad epistemológica en los Estudios de Traducción de la siguiente manera:

Such a perspective implies that no single logic, no single tool, no single perspective by itself is sufficient to explain the world’s complexity, and that research cannot be inscribed in one discipline, with one defined object and method. Translation in this sense is a “nomadic concept”; it is born in transdisciplinarity and it lives in transdisciplinarity (9).

Esta integración y la pluralidad de enfoques – a menudo sistematizados en lingüístico, textual, cognitivo, comunicativo-sociocultural y filosófico-hermenéutico (Hurtado Albir, 2001) – son útiles cuando se trata de identificar elementos de análisis relevantes que habiliten al conocimiento acabado sobre el hecho traductor y a una propuesta evaluativa sistemática de la traducción. Por eso, para este trabajo se pretende integrar los supuestos de diferentes teorías que, en la lógica del enfoque comunicativo-sociocultural, realicen aportes significativos en el ámbito de la traducción literaria. Siguiendo a Amparo Hurtado Albir (2001), el enfoque comunicativo-sociocultural reúne y etiqueta casos de estudio en que se otorga relevancia a factores culturales que influyen la traducción y al modo en que ésta es recibida en la cultura meta. Este enfoque resulta apropiado para el presente caso de estudio en que se analiza una traducción en circulación en una cultura meta determinada y se tienen en cuenta distintos factores de manipulación de esa versión.

Es importante comenzar diciendo que este caso de estudio se compone de elementos de distinta naturaleza, de allí su carácter híbrido y la necesidad de recurrir a herramientas conceptuales de distintos campos del conocimiento. Hurtado Albir (2001) explica la razón del uso de disciplinas diversas en Traductología:

Del amplio objeto de estudio de la disciplina deriva una característica esencial: la multidisciplinariedad [...]. El traductólogo debe acudir en su análisis a disciplinas

como la sociología, antropología, ciencia cognitiva, psicología, historia, lingüística, etc., y, además, a la crítica literaria, los estudios cinematográficos, la pedagogía, etc., según el objeto específico de estudio [...]. Nuestro objeto de estudio supera el marco de la lingüística necesitando de otras disciplinas; prueba de ello es que existen diferentes enfoques teóricos, y sólo algunos están relacionados con la lingüística (137).

La vastedad que caracteriza el objeto de estudio de la Traductología requiere la adopción de perspectivas y criterios de análisis integradores. Ya en la década de 1970 James Holmes (1972) singulariza la identidad de los Estudios de Traducción y propone una clasificación en estudios teóricos, descriptivos y aplicados¹. Esta tesis se enmarca en la rama descriptiva, y se centra fundamentalmente en las operaciones efectuadas durante el proceso traductor y en la función de esa traducción en una situación sociocultural dada.

La obra en la que se basa este estudio es *Brooklyn Follies (BF)*, la versión al castellano de la novela *The Brooklyn Follies (TBF)* del escritor norteamericano Paul Auster². Para recabar fundamentos teóricos al inicio de esta investigación, se llevó a cabo una búsqueda bibliográfica de trabajos sobre la traducción de las obras de Auster y se descubrió la escasez de estudios de este tipo. Abundan las investigaciones en inglés sobre las obras del autor –especialmente sobre *The New York Trilogy* y otras novelas escritas a finales de los años 80 y comienzos de los 90 –pero no se encontraron estudios sobre la traducción de sus obras al castellano.

Auster es actualmente uno de los escritores más afamados en los Estados Unidos y su obra se conoce prácticamente en todos los continentes por medio de traducciones y por la crítica favorable que ha recibido. Además de ser el autor de novelas de gran reconocimiento como *The New York Trilogy*, *Moon Palace*, *Leviathan* y *The Music of Chance*, entre muchas otras, el prestigio de Auster ha crecido gracias a su intervención cinematográfica, una lista extensa de premios y galardones, y una ideología en defensa de leyes democráticas y derechos para escritores y artistas.

El valor literario de la producción de Auster radica en el uso de diversos recursos llamados “posmodernos”, pero esta tesis se focaliza en un efecto de representación en especial: la ficción de oralidad. Este efecto de representación se logra mediante el uso

¹ El mapa “básico” de Holmes se ha tomado de Toury, Gideon (2004 [1995]), p. 46.

² De aquí en adelante se utilizan las siglas *TBF* para referirse a la novela en inglés y *BF* para referirse a la traducción.

de lenguaje coloquial en los diálogos entre personajes, lo que ocupa una parte ponderable y es frecuente en sus novelas. Por esto, los dos criterios que condicionaron la elección de la novela *BF* como el objeto de análisis de esta tesis son, en primer lugar, la ausencia de estudios sobre esta obra en particular, y en segunda instancia, la representación que Auster hace de la ficción de oralidad en la novela original. Este efecto de representación se luce en *TBF*, compuesta por una gran cantidad de fragmentos dialogados entre sus personajes. Se analiza específicamente la traducción de este aspecto de la novela en inglés.

En la traducción al castellano de *TBF* se mantienen los diálogos pero se observa que la ficción de oralidad ha atravesado un proceso de manipulación. En este proceso han intervenido cuestiones como el mecenazgo, la ideología y el modo de traducir del mismo traductor. Es por eso, que además de realizar un análisis descriptivo y comparativo entre la poética de la novela original y una poética “pasible de ser recreada” a partir de su traducción, se analizan los distintos factores intervinientes en ese hecho de manipulación.

Nociones como mecenazgo, ideología y poética son abordadas por el crítico André Lefevere (1997 [1992]) en su estudio de la manipulación de la fama literaria a través de la traducción, y son tratadas en detalle más adelante puesto que constituyen parámetros básicos para la descripción del proceso de manipulación. Lefevere considera a la traducción una “reescritura”, y sostiene que esa reescritura puede manipular el original, es decir: modificarlo para que se ajuste a los parámetros que rigen en la cultura meta. Esa reescritura origina a la vez otras reescrituras, que son las críticas y las reseñas de esa traducción. Los críticos y escritores de reseñas se encargan de presentar una obra ante los lectores; como parte de su labor, pueden describir una obra y su correspondiente versión en una lengua meta a partir de sus gustos u opiniones personales, pero siempre ateniéndose a la ideología dominante en el contexto de recepción, circulación y consumo. De esta manera, pueden hacer que la obra tenga una aceptación favorable o desfavorable, lo cual demuestra la influencia que este tipo de reescritura ejerce sobre la traducción y, de hecho, sobre la construcción de la fama literaria.

Los traductores, los críticos y los escritores de reseñas son profesionales que trabajan para un mecenas, ya sea representado por las editoriales o por los medios de comunicación como los diarios y las revistas especializadas. En esta tesis, se analiza el

mecenazgo ejercido por la conocida editorial española Anagrama por ser la que posee los derechos para publicar la obra de Auster en castellano. Anagrama controla todo lo concerniente a la ideología y la poética para que las obras literarias reciban una acogida favorable en una cultura dada. El traductor, por su parte, hará que su obra se ajuste a la ideología que persigue la editorial, para lo cual empleará una poética particular.

La poética es el conjunto de recursos literarios que un autor o todo un sistema literario aplican, como si se tratara de una constelación de recursos disponibles que son explotados de manera discreta y selectiva. En este trabajo se restringe la noción de poética al programa de escritura en una obra, compuesto por todo aquello que caracteriza el artefacto literario: el uso de figuras retóricas, el recurso a imaginarios y los procedimientos de representación (Lefevere, 1997 [1992]).

Estas cuestiones abordadas en los años 90 por Lefevere remiten a la Teoría de Polisistemas, formulada por Itamar Even-Zohar³. Tanto las editoriales como los críticos, los medios de comunicación y las traducciones son parte integrante de un polisistema literario, definido como “a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent” (Even-Zohar, 2010 [2005]: 42). Un sistema múltiple, o polisistema, está comprendido por diferentes sistemas que le imprimen dinamismo y le permiten funcionar. El polisistema literario está formado por textos (traducidos o no), escritores, lectores, instituciones, etc. En ocasiones se ha vuelto necesario recurrir a la Sociología para comprender el funcionamiento de ciertos sistemas, como el de las instituciones, por ejemplo. La conexión entre los Estudios de Traducción y otras disciplinas queda demostrada en la aplicación de los aportes de Pierre Bourdieu al estudio del campo editorial. El concepto de campo de Bourdieu complementa el de sistema de Even-Zohar y resulta particularmente relevante para el análisis de la editorial Anagrama.

Even-Zohar ha estudiado el rol de la transferencia, o importación de literatura traducida de un polisistema a otro, y el efecto que las normas de traducción adoptadas tienen en el polisistema meta⁴. La traducción puede efectuarse según las normas de la cultura origen o bien estar gobernada por las normas de la cultura meta. La decisión que tome el

³ Se han consultado dos grandes colecciones de ensayos de Even-Zohar: la colección de artículos originales de Even-Zohar “Papers in Culture Research” (2010 [2005]) y la publicación traducida al castellano “Polisistemas de Cultura” (2011 [2007]).

⁴ Ver Even-Zohar (1997). “The Making of the Culture Repertoire and the Role of Transfer”.

traductor impactará en la recepción de esa traducción. En el caso de *BF*, esta versión a cargo del traductor español Benito Gómez Ibáñez se rige por las normas de la cultura meta, la cultura española.

El concepto de norma que rige las decisiones del traductor es desarrollado por Gideon Toury (2004 [1995]), quien lo adopta de la teoría de Even-Zohar y lo refina hasta elaborar una teoría anexa a la de polisistemas. La teoría de Toury se conoce como Teoría de las Normas y también es parte del marco teórico de esta investigación por su relevancia para la descripción de comportamientos traductores y editoriales, y las formas en que estos comportamientos impactan en la sociedad que recibe la traducción. Según Toury, las normas conforman el conjunto de valores que los usuarios de una cultura comparten y se ven reflejadas en el proceso traductor. Esta teoría considera que lo importante para el traductor es “cumplir con una función asignada por una comunidad” de forma que el texto meta se considere apropiado según las pautas establecidas por dicha comunidad (Toury, 2004 [1995]: 94). En este trabajo el establecimiento de la pauta traductora se realiza a partir de la descripción de las normas que se entrevén en las políticas editoriales, tanto las aplicadas en la serie a la que *BF* pertenece, como a las pertinentes al resto de la producción comercializada por Anagrama. Es decir, se sistematizan los hallazgos no solo en *BF*, sino en una breve muestra de otras novelas traducidas por Gómez Ibáñez, e incluso en otras que pertenezcan a la misma serie o colección de Anagrama.

Teniendo en cuenta los conceptos mencionados, esta tesis pretende responder las siguientes preguntas de investigación:

- a) ¿Cuáles son las características de la poética, o programa de escritura, de Auster en *TBF*?
- b) ¿Qué tipos de cambios – obligatorios o no obligatorios (Toury, 2004 [1995]) – son encontrados en la traducción al castellano de los segmentos de oralidad?
- c) ¿Qué revelan estos cambios acerca de los patrones de acción adoptados por el traductor durante el proceso de traducción de la novela?
- d) ¿De qué manera los cambios pueden modificar la representación de la poética del autor?

- e) ¿Son algunos de estos cambios impuestos por la cultura meta (por ejemplo, encargos editoriales)?

Los objetivos que se persiguen a los fines de responder estos interrogantes son los siguientes:

- a) analizar el programa de escritura de Auster en la novela *TBF* estableciendo paralelos con su obra en general,
- b) identificar y comparar la ficción de oralidad (diálogos propiamente dichos y empleo de registro coloquial en la prosa) en la novela original y en su traducción al castellano,
- c) detectar normas y patrones recurrentes de acción en la traducción *BF* de Gómez Ibáñez,
- d) describir la programación de acciones críticas y editoriales por parte de Anagrama.

La hipótesis que se intenta comprobar es que el análisis contrastivo de la novela *TBF* y de su traducción al castellano *BF* publicada por Anagrama revela una manipulación de la poética del escritor en lo que atañe a la producción de ficción de oralidad.

Para cumplir los objetivos y verificar la hipótesis se aplica una metodología que tiene como primer paso el análisis de la novela “original” en el contexto origen, el de la literatura norteamericana, para determinar su posición en ese polisistema literario. Para esto se tienen en cuenta reseñas de críticos literarios en revistas y periódicos, y artículos de libros u otras publicaciones académicas. Estos textos dan cuenta del lugar que ocupan Auster y *TBF* en la literatura de los Estados Unidos, además de ofrecer información acerca del proceso atravesado por su obra en general, desde sus comienzos hasta la actualidad. En la novela en inglés también se estudia el programa de escritura de Auster a los fines de detectar e interpretar los tópicos y los procedimientos literarios predominantes. Luego se procede al análisis lingüístico-contrastivo de los fragmentos en que se produce ficción de oralidad, puesto que es en este ámbito donde se registran acciones de manipulación por parte del traductor. Las unidades textuales a comparar son los diálogos, por lo que se conforma un corpus en inglés y otro en castellano con todos los segmentos en la lengua origen y los segmentos en la lengua meta, organizados en

pares. Para la conformación del corpus se extraen de ambas novelas todos los diálogos entre los personajes⁵. Una vez conformado el corpus, se analizan las elecciones léxicas y sintácticas del autor y del traductor, lo cual debería hacer evidente cualquier tipo de cambio en la versión traducida. Finalmente, se procede a la interpretación de los resultados para revelar manipulaciones en la poética de Auster en la traducción al castellano. Se intenta determinar si los cambios surgen de la idiosincrasia y el modo de traducir del traductor (o sea, si se trata apenas de normas iniciales), o si son impuestos por las normas vigentes en la cultura meta, como por ejemplo, por encargos editoriales (es decir, normas preliminares). Entonces, además de analizar qué sucede en la traducción, se cuenta con las siguientes fuentes de datos: información de la editorial obtenida de distintos diarios, revistas y de su página de Internet, una descripción de la colección a la que pertenece la novela *BF*, un breve análisis del mundo editorial en España en la actualidad, y contactos por correo electrónico con el traductor.

Este trabajo se compone de tres capítulos principales. El primer capítulo presenta el marco teórico, integrado por diversas teorías – algunas de mayor peso y otras complementarias – que dan cuenta del carácter heterogéneo y ecléctico de los “lugares teóricos” de aproximación al objeto en el caso de estudio. Se describen los fundamentos de los teóricos polisistémicos pertenecientes al eje de Tel Aviv (Even-Zohar, 2010 [2005], 2011 [2007]; Toury, 2004 [1995]), y el modelo cultural centrado en el poder de las instituciones (Lefevere, 1997 [1992]). Estas teorías permiten estudiar la literatura y la traducción contextualizadas en polisistemas, lo que permite analizar distintos factores que intervienen en su composición y su funcionamiento. También se justifica el empleo de teorías provenientes de otros campos disciplinares, como es el caso de los estudios de Bourdieu y las nociones sobre registro de la Lingüística Sistémico-Funcional (Halliday, 2004, 1985; Eggins & Martin, 1997; Eggins, 2004). El enfoque sistémico-funcional es válido para hacer una descripción de la producción de ficción de oralidad y dar cuenta de las estrategias discursivas adoptadas por el traductor. Básicamente, se toman las categorías propuestas por los sistémicos en torno al registro y sus variables puesto que se consideran apropiadas para caracterizar el lenguaje que los personajes de la novela usan en los diálogos.

⁵ Por ser el corpus tan extenso no se lo ha incluido en el anexo pero se incluye un CD con el corpus completo.

El segundo capítulo, titulado “Paul Auster y su universo literario”, es un recorrido por la vida y la obra de este autor. Se describen y ejemplifican los tópicos recurrentes y los procedimientos de escritura que le imprimen a su obra una marca personal. Al mismo tiempo, se intentan resaltar las características posmodernas en la obra de Auster para fundamentar la relación que se hace entre este autor y el posmodernismo literario. En este capítulo se presenta la novela que constituye el eje de este estudio, *TBF*, su argumento, las características de la poética de Auster, y se realiza un análisis de la ficción de oralidad. Esto último se lleva a cabo extrayendo fragmentos representativos del corpus para ejemplificar los rasgos de este aspecto de la poética de Auster en *TBF*.

El tercer capítulo, “*The Brooklyn Follies* y sus reescrituras”, está dedicado a explorar el proceso que va desde el polisistema norteamericano, donde la novela original ingresa en primer lugar y se posiciona en un lugar central, hasta el polisistema meta, el español, que recibe la traducción. En este proceso existen distintos mecanismos reguladores de esa traducción tales como la crítica, la editorial Anagrama, la ideología dominante en España y los patrones de acción del traductor. En esta parte se indaga acerca de las acciones de manipulación que estos mecanismos de control ejercen sobre la traducción con la finalidad de promover la aceptación y la lectura de la obra en el polisistema español.

Debido a la falta de estudios en castellano sobre la obra de Auster, este trabajo puede constituir un aporte para que se reconozca el programa de escritura de este autor en el contexto hispanohablante. Además de servir de guía a los lectores interesados en la obra de Auster, se espera que esta investigación contribuya con aquellos profesionales como los críticos literarios, escritores de reseñas, profesores y traductores, dedicados al estudio de literatura traducida, al informar sobre las características de la poética del autor y su representación en la traducción (mediada por las normas de la editorial Anagrama).

A su vez, este trabajo se suma a las múltiples investigaciones que intentan aportar datos a los estudios descriptivos de traducción desde una mirada multidisciplinar, que fusiona marcos teóricos y metodologías afines a la descripción de los objetos culturales asentada en las determinaciones de sus contextos de producción, circulación y consumo.

MARCO TEÓRICO

En este capítulo se presentan las teorías que sirven de marco teórico y se justifica su implementación. En primer lugar, se hace referencia a la Teoría de Polisistemas (TP) por ser esta la más apropiada para abordar el caso de estudio. Esta teoría permite analizar la literatura y la traducción como sistemas integrantes de un polisistema, un constructo social que funciona según las normas vigentes en una cultura. La TP se relaciona y toma conceptos de otras teorías que aportan categorías válidas para el análisis de la literatura traducida y complementan los postulados de la TP.

El polisistema literario

Este caso de estudio propone describir la producción de una traducción a partir de explicaciones informadas por distintas perspectivas teóricas. Dado que el caso se caracteriza por su naturaleza heterogénea – al intentar comprender el funcionamiento de ámbitos como el de la literatura, la traducción y las editoriales – se recurre a diversas teorías o enfoques que realizan su aporte individual pero a la vez se complementan. Esto enriquece el estudio de la traducción; en palabras de Hurtado Albir (2001): “Si la traducción es una actividad múltiple y compleja, la multidisciplinariedad se impone como marco de análisis” (171).

En este estudio se integran los postulados básicos de la TP, y se la relaciona con otras teorías anexas como son la Teoría de las Normas (TN) y la Teoría de la Transferencia (TT)⁶. La TP constituye el marco teórico apropiado para un estudio descriptivo de la escritura de Auster dentro del polisistema⁷ literario norteamericano. Esta teoría permite

⁶ Tanto la TN como la TT complementan los postulados teóricos de la TP. La TT es especialmente útil para tratar las categorías de *transferencia (trasfer)* y *cambios (shifts)*. Se entiende por *transferencia* el traspaso de textos del polisistema origen al meta. Durante este proceso, los textos sufren *cambios* que pueden ser de carácter obligatorio o no obligatorio, y se transforman en parte del repertorio de la cultura meta. Ver Even-Zohar (1997) “The Making of the Culture Repertoire and the Role of Transfer”.

⁷ En este trabajo el término *polisistema* se refiere a “una concepción de sistema como algo dinámico y heterogéneo” (Even-Zohar, (2011[2007]: 6). En *Polisistemas de Cultura*, Even-Zohar explicita la necesidad de acuñar este término para hacer una distinción con la noción de *sistema*: “El problema es que los términos establecidos tienden a retener las nociones antiguas. Es necesario, pues, acuñar nuevos términos para resaltar los conceptos que realicen, incluso si, en principio, los términos antiguos serían suficientes” (2011[2007]: 7). Luego de esta explicación, Even-Zohar hace, a lo largo de su trabajo, un uso indistinto de los términos, lo cual puede ser motivo de confusión para el lector. Por esto, se ha tomado la decisión de mantener el uso del término *polisistema* para la presente investigación.

comprender las razones por las cuales Auster se convierte en un escritor de renombre en su país y en gran parte de Europa y Latinoamérica, y también proporciona la base teórica para explicar el modo de acción de la editorial Anagrama que conduce a la traducción y la publicación en castellano de la novela de Auster, *BF*.

Al ser una teoría que intenta dar cuenta de distintos fenómenos culturales y resaltar la heterogeneidad de una cultura⁸, la TP es apta para estudiar la literatura de un país (un polisistema) teniendo en cuenta los factores que le imprimen dinamismo y cambio permanente. Estos factores se refieren a las ideologías literarias, la industria editorial, los críticos de literatura, y los grupos de lectura, entre otros. Según Even-Zohar, estas instituciones, “aunque innegablemente se comportan como sistemas socio-culturales semi-independientes que obedecen sus propias leyes, deben también reconocerse como factores integrales del sistema literario propiamente dicho” (2011 [2007]: 16). Estos factores hacen que las obras literarias lleguen a ocupar una posición central en el polisistema literario de una cultura determinada, o se ubiquen en posiciones periféricas, lo que apuntala la idea de una *canonicidad dinámica*⁹.

La obra de Auster no siempre ocupó una posición central en el polisistema literario de su país; con el tiempo, los críticos, escritores de reseñas, la misma ideología de los lectores a fines de la década de los 80 y comienzos de los años 90 hicieron que los textos de Auster fuesen acercándose al centro del polisistema y alejándose de la periferia. En la actualidad, Auster es un escritor que goza de gran prestigio en su país, tanto por sus procedimientos de escritura como por las tramas y los tópicos en cada una de sus novelas, todo lo cual conforma la poética de autor.

Es necesario proveer una definición de lo que se entiende por poética y por ideología en el presente estudio. En *Traducción, Reescritura y la Manipulación del Canon Literario* (1997 [1992]), Lefevere explica el concepto de poética y su función dentro del polisistema de la literatura:

Podría decirse que una poética está formada por dos componentes: uno es un inventario de recursos literarios, géneros, motivos, situaciones y personajes prototípicos y símbolos; el otro, una idea de cuál es, o debería ser, el papel de la literatura en el sistema social en su conjunto. Este último influye en la selección de

⁸ Así define Even-Zohar a la TP en una entrevista con Anthony Pym. Ver Pym, Anthony (2008) en la bibliografía.

⁹ Even-Zohar (2011[2007]: 14) distingue este tipo de canonicidad de la *canonicidad estática*, referida a los textos que una cultura desea conservar en el canon y cuya posición no se alterará (textos santificados).

temas que deben ser relevantes para el sistema social si la obra literaria llega a ser apreciada. (41).

Dentro de un polisistema literario se codifica una poética determinada; es decir, los profesionales de literatura desarrollan un vocabulario crítico para describir el inventario de una poética. Aquellos escritores cuyas obras se acerquen a la poética codificada serán incluidos en el canon del polisistema. Esto ocurre también en el caso de las traducciones que, si se ajustan a la poética del polisistema meta, serán canonizadas y tomadas como ejemplo para futuros escritores.

Para explicar el concepto de ideología se sigue también a Lefevere (1997 [1992]), quien la considera un factor de gran influencia para una cultura, y por ende, para la literatura. La ideología de aquellas personas o instituciones que ejercen poder será la dominante en una cultura determinada, y tanto los escritores como los traductores intentarán ajustarse a ella en sus obras. Más adelante, en la sección destinada a la discusión del mecenazgo como uno de los componentes de todo polisistema literario, se define el concepto de ideología con mayor detalle.

Además de estudiar los motivos de las fluctuaciones que la obra de Auster experimentó dentro del polisistema literario norteamericano, en este trabajo se analizan algunos aspectos concernientes a la traducción al castellano de la ficción de oralidad en una de las obras de Auster y su posterior publicación. Para el estudio de la traducción, la TP también es apropiada porque concibe las obras traducidas como elementos de una cultura meta cuya posición también puede ser central o periférica. Las traducciones que se ubican en el centro son aquellas que introducen innovaciones en el polisistema meta (modelos primarios) y participan activamente en su configuración (Even-Zohar, 2011 [2007]). Esta situación suele darse en culturas que aún no han desarrollado, o están en vías de desarrollar, su sistema literario. La literatura traducida que mantiene una posición periférica “es construida acorde a las normas ya establecidas de forma convencional según el modelo dominante de la cultura receptora” (Even-Zohar, 2011 [2007]: 227). Esta literatura suele emplear modelos secundarios o conservadores¹⁰. Esto ocurre en culturas con un polisistema literario plenamente consolidado.

Para el estudio de la versión traducida, la TP toma algunas de las herramientas conceptuales de la Lingüística Sistémico-Funcional (LSF) (Halliday, 1985; Halliday &

¹⁰ Se hará referencia más adelante en este capítulo a los conceptos de *centro* y *periferia*, como también a los *modelos primarios* y *secundarios*.

Matthiessen, 2004; Eggins & Martin, 1997; Eggins, 2004)¹¹. Esta teoría tiene en cuenta distintos factores presentes en el contexto de toda situación comunicativa que impactan o influyen las elecciones lingüísticas de los usuarios. Es por esto que se toman las nociones de registro y dos de sus variables en particular para poder analizar la ficción de oralidad en *TBF* y, posteriormente, en su traducción¹².

El eje de Tel Aviv

Tras la publicación de *The Manipulation of Literature* (Hermans, 1985), se origina la *Escuela de la Manipulación*, un enfoque investigador que reúne los trabajos de distintos especialistas dedicados al estudio de la traducción literaria y “que hace hincapié en la manipulación que se produce en la traducción así como en la orientación a la lengua y cultura de llegada” (Hurtado Albir, 2001: 558). Dos grupos forman parte de esta perspectiva descriptiva que comienza a desarrollarse en los años 70: el Eje de Lovaina y el Eje de Tel Aviv. Los principales exponentes del primer grupo son Holmes, José Lambert, Susan Bassnett y Lefevere. Los especialistas que pertenecen al segundo grupo son Itamar Even-Zohar y Toury, de quienes se toman los supuestos básicos para este trabajo, específicamente las nociones de *polisistema* (de Even-Zohar) y *norma* (de Toury). También es de gran importancia el concepto de *manipulación*, desarrollado por Lefevere, quien se abocó al estudio de la literatura y de la traducción enfatizando los aspectos social e ideológico. Se entiende por manipulación el papel que juegan las distintas instituciones y el poder dentro de una cultura, y la manera en que “la ideología interviene en la traducción” (Hurtado Albir, 2001: 565). En una traducción, la

¹¹ En lo que se refiere a trabajos contrastivos desde la perspectiva de la LSF, existen algunas investigaciones en que los principios teóricos del modelo sistémico–funcional son aplicados a los Estudios de Traducción. Kajingulu Mubenga (2009), Nicole Baumgarten (2008) y Christopher Taylor (2003) aplican este modelo a la traducción audiovisual. María Lucía Vasconcellos (2009) realiza un mapeo de los Estudios de Traducción Sistémico-Funcionales en Brasil, desde su origen hasta la década de 2000. Ann Montemayor-Borsinger (2010) aplica las nociones de tema y rema al estudio de traducciones literarias. También cabe mencionar dos estudios anteriores de esta investigadora, donde se estudian los significados textuales expresados por distintos niveles temáticos: un trabajo sobre diálogos extraídos de la literatura española de los siglos XVI, XIX y XX y sus traducciones al inglés (2003), y otro estudio de los fragmentos de novelas de García Márquez y Borges y sus traducciones al inglés (2007). Se destaca la investigación de Jeremy Munday (1997), donde se aplica la LSF y la Lingüística de Corpus para analizar la traducción al inglés de un corpus de cuentos de García Márquez.

¹² Debe aclararse que el objeto de estudio de la LSF es el texto en situaciones reales de uso, en un contexto comunicativo. Aquí el modelo de análisis sistémico-funcional se aplica al estudio del lenguaje de los personajes en una novela (ver la nota 53, en el capítulo III).

manipulación se manifiesta en intervenciones o transformaciones que experimenta el texto durante el proceso de traducción.

La Teoría de Polisistemas

La TP fue desarrollada a comienzos de los años setenta por el teórico israelí Itamar Even-Zohar, de la escuela de Tel Aviv, para el estudio de la literatura y también para abordar cuestiones acerca de la producción, la circulación y el consumo de versiones traducidas. En efecto, en palabras de Even-Zohar, “Polysystem theory has made it almost unavoidable, already close to its embryonic inception in the nineteen twenties, to develop conceptual tools for a large complex of phenomena” (2010 [2005]: 37). Esta teoría se enfoca particularmente en el estudio del funcionamiento de la traducción (o de la literatura traducida) en distintas sociedades y en las posiciones que ocupan las traducciones en polisistemas literarios concretos (Even-Zohar, 1999).

La concepción de la literatura nace con el Formalismo Ruso. Jurij Tynjanov fue uno de los primeros teóricos en diseñar la noción de *sistema* y de distinguir como sus partes indispensables un núcleo y una periferia (Hermans, 1999). Even-Zohar basa su teoría en las nociones de sistema de Tynjanov y acuña el término *polisistema* para resaltar las relaciones dinámicas y heterogéneas entre diversos sistemas, a lo cual llama “funcionalismo dinámico” en oposición a la concepción de sistema estático del Estructuralismo francés (Even-Zohar, 1999). Un *polisistema* puede definirse como un “conjunto de co-sistemas semióticos interrelacionados de forma dinámica y regulados por normas históricas, en el que se inscriben todas las actividades behaviorísticas y sociales del ser humano, incluida la propia traducción” (Rabadán, 1991: 294). El texto original se inscribe en el polisistema origen, mientras que las traducciones pertenecen y funcionan de forma autónoma dentro del polisistema meta (Rabadán, 1991: 295).

La TP intenta explicar cómo el sistema literario y los demás sistemas pertenecientes al sistema social (el lenguaje, la cultura y la sociedad) se influyen unos a otros, y esta influencia e interacción entre sistemas está regulada principalmente por “la lógica de la cultura a la que pertenecen” (Lefevere, 1997 [1992]: 28) y por distintos factores de control.

Desde la perspectiva polisistémica, la literatura es concebida como un sistema complejo, heterogéneo, formado por diversos sistemas o subsistemas en contacto y

permanente dinamismo. Todo lo concerniente a la escritura de una obra – su publicación, distribución, consumo y valoración crítica – forma parte del sistema literario. En su artículo “The Literary System” (1990)¹³, Even-Zohar presenta un análisis de los factores implicados en el funcionamiento del sistema literario. En primer lugar, puede mencionarse el subsistema representado por el productor textual, quien no solo genera un texto literario, sino que crea y moldea patrones de pensamiento y de acción, estados de ánimo, posiciones políticas determinadas, etc. También se supone la existencia de consumidores de los productos literarios, quienes consumen los textos íntegros o “una cierta cantidad de fragmentos literarios, digeridos y transmitidos por variados agentes culturales e integrados en el discurso diario” (Even-Zohar, 2011[2007]: 34). Las instituciones, como las editoriales, los críticos, los medios de comunicación y las instituciones educativas, son las que regulan la actividad literaria dentro de una cultura determinada favoreciendo o no la aceptación y el consumo de los textos literarios. Otros subsistemas involucrados son el mercado, el producto y el repertorio. El mercado se ocupa de la difusión y promoción de los textos, y está representado, por ejemplo, por las librerías, las bibliotecas o las ferias del libro. El producto es la obra literaria, que sigue y respeta un repertorio literario determinado, el cual es definido como “el agregado de reglas y unidades con las que se producen y entienden textos específicos” (Even-Zohar, 2011[2007]: 38). Los agentes directos o los creadores de repertorios son los escritores de los originales y los traductores, ya que un repertorio se conforma mediante procedimientos de invención (escritura) y de importación (traducción). Según Even-Zohar, estos procedimientos son clave en la construcción de repertorios: “When goods – material or semiotic – are imported, if they are successful on the target market, they may gradually become integral part of the target repertoire” (1997: 72).

El proceso de integración de los bienes importados al repertorio de destino y las consecuencias derivadas de esta integración es lo que, desde la TT, se denomina *transferencia (transfer)*¹⁴. En relación con la traducción, la TT es relevante para analizar el proceso de importación de un texto traducido: su recepción en el mercado de destino, su integración en el repertorio y el posible surgimiento de una necesidad de consumo de

¹³ Se ha consultado la versión traducida de este artículo en Even-Zohar (2011[2007]). Trad. de Ricardo Bermúdez Otero.

¹⁴ Ver Even-Zohar (1997). “The Making of the Culture Repertoire and the Role of Transfer”.

bienes similares (traducciones en este caso). La transferencia de la literatura traducida conlleva una serie de cambios (*shifts*) que se dan durante el proceso traductor y que impactan favorablemente o no en el mercado de la cultura meta. Los cambios que intervienen en la transferencia – y que están gobernados por normas – se denominan *obligatorios* y *no obligatorios*. Los primeros se refieren al traspaso lingüístico en sí y a las modificaciones que necesariamente implica el cambio de lengua. Los cambios *no obligatorios* son de naturaleza no lingüística, dependientes de factores culturales, como por ejemplo, la localización a un dialecto en particular. En el caso de *BF*, se pueden mencionar como ejemplos de cambios no obligatorios la localización al dialecto peninsular, o el lugar que ocupa *BF* dentro de una serie de obras. Los cambios que se dan en una traducción están sujetos a las normas que operan en una cultura y pueden considerarse obligatorios o no obligatorios dependiendo de cada cultura. Lo que algunos pueden considerar no obligatorio en Argentina (por ejemplo, el uso de españolismos – o “castellanismos” – en *BF*), en España puede considerarse un cambio lingüístico obligatorio, de carácter natural.

Oposiciones binarias

Desde la perspectiva de la TP se estudia no sólo la producción textual sino también la relación entre la literatura y otros estratos de la sociedad, lo cual determina la posición que la obra literaria tendrá en el polisistema (Even-Zohar, (2011[2007])). Even-Zohar propone una serie de oposiciones binarias para entender el comportamiento de los objetos culturales, entre los que se cuentan las versiones traducidas. Hurtado Albir (2001) resume estas oposiciones de la siguiente manera:

- a) Oposición entre lo *canonizado* y lo *no canonizado*. Los productos literarios canonizados son aceptados como legítimos y forman parte de la herencia de una cultura determinada; por lo tanto, las traducciones deberán seguir los patrones de la cultura meta para evitar ser rechazadas.
- b) Oposición entre lo *central* y lo *periférico*. En el centro del polisistema se ubica el repertorio canonizado más prestigioso, conformado por el “conjunto de reglas que rigen la producción textual” (563); y en la periferia se halla el repertorio que los círculos dominantes de una cultura consideran ilegítimo.

- c) Oposición entre lo *primario* y lo *secundario*. Los modelos primarios son innovadores y, en consecuencia, amplían y reestructuran el repertorio. Los modelos secundarios son conservadores, por lo que “consolidan y fosilizan el repertorio existente” (563). La literatura traducida puede emplear modelos primarios y crear nuevos géneros y estilos, o bien seguir las normas establecidas como hegemónicas en la cultura meta.

Estas oposiciones describen el funcionamiento dinámico del sistema de la literatura traducida. En su artículo “La Posición de la Literatura Traducida en el Polisistema Literario” (1999), Even-Zohar considera la literatura traducida como el sistema integrante más activo de cualquier polisistema literario, y explica que si bien muchos estudios han demostrado que las traducciones normalmente se ubican en la periferia, esto no es así en absoluto: una traducción puede ocupar una posición central en un polisistema literario y utilizar modelos innovadores, o bien puede ocupar una posición periférica y seguir las normas y convenciones del polisistema meta.

En referencia a la obra de Auster, se emplean en este análisis nociones de críticos literarios para la ubicación de su obra en “la centralidad” del posmodernismo literario. De igual manera, se toman opiniones de críticos y otros profesionales de literatura para analizar la recepción de la traducción *BF* y su posición en los polisistemas meta, el español y el argentino¹⁵.

La Teoría de las Normas

La serie de opuestos que ofrece Even-Zohar permite entender la traducción como un tipo de actividad gobernada por normas. En *In Search of a Theory of Translation* (1980), Toury presenta su postura al defender una teoría de la traducción orientada al texto meta. Las normas funcionan como entes que regulan el comportamiento traductor, de modo que los productos traducidos se atengan a las prácticas permitidas en la cultura meta (Toury, 2004 [1995]). Dentro de esta teoría, es importante estudiar la incidencia

¹⁵ Si bien no se indaga en profundidad la ubicación de *BF* en el polisistema literario argentino, se tienen en cuenta algunas reseñas y críticas de *BF* en diarios y revistas de Argentina para conocer la aceptación o el rechazo de esta traducción, realizada por un traductor español, en un polisistema diferente al que recibe la traducción en primer lugar –el español.

que la traducción tiene en la cultura meta, es decir, las maneras en que una traducción afecta al polisistema meta.

La TN fue formulada por el teórico polisistémico Toury (2004 [1995]), quien define las normas como “factores intersubjetivos” comprendidos entre las reglas absolutas de una cultura y las idiosincrasias de cada traductor:

Según la potencialidad, las restricciones socioculturales se han descrito como una escala delimitada por dos extremos: por un lado las reglas generales, relativamente absolutas, y por otro los rasgos puramente idiosincráticos. Entre estos dos polos hay un enorme campo intermedio que ocupan factores intersubjetivos que llamamos normas. Las normas forman un continuum graduado en la escala entre los dos polos: unas son más fuertes, y por ello más parecidas a las reglas, otras son más débiles, y por ello casi idiosincráticas. Las fronteras entre los distintos tipos de restricciones son difusas, los conceptos, incluyendo el de gradación, son también relativos. (95).

La noción de norma, proveniente de la Sociología, representa el conjunto de valores compartidos por los miembros de una comunidad, y se hace evidente en “pautas de comportamiento en el proceso traductor” (Hurtado Albir, 2001: 564).

La TN puede aplicarse, en primer lugar, para interpretar las decisiones tomadas por el traductor de *BF*, Gómez Ibáñez. Las normas son de utilidad, en particular, para realizar un análisis descriptivo de los fenómenos encontrados en la traducción de la ficción de oralidad. Al actuar como criterios evaluadores del comportamiento traductor, las normas permiten describir la constitución de una poética de autor mediada por la traducción. Según se explicó anteriormente, en este trabajo se entiende por *poética* el programa de escritura en una obra, compuesto por todo aquello que caracteriza el artefacto literario: el uso de figuras retóricas, el recurso a imaginarios y los procedimientos de representación (Lefevere, 1997 [1992]).

Por último, la TN es de utilidad para observar comportamientos editoriales. Las casas editoras tienen la función de regular la publicación y distribución de las obras literarias, por lo que en este trabajo se intenta especular sobre la ejecutividad de la editorial Anagrama en la manipulación de la fama literaria. Según Lefevere, “la potencial canonización de una obra literaria influye mucho en su disponibilidad en el mercado. Las candidatas a ser incluidas en el canon [...] se publicarán con mucha más facilidad en editoriales importantes” (1997 [1992]: 36). Esto significa que las editoriales

controlan el sistema literario impulsando o dificultando la aceptación de las obras literarias¹⁶.

Una clasificación para las normas

Toury (2004 [1995]) distingue distintos tipos de normas que operan en las diferentes fases del proceso traductor: norma inicial, normas preliminares y normas operacionales (también llamadas normas operativas).

- a) *Norma inicial*. La norma inicial se refiere a la elección básica que realiza el traductor entre el polo origen y el polo meta; un traductor puede adherir a las normas del texto, la lengua y la cultura origen o bien puede optar por seguir las normas activas en la cultura meta. Según el polo al que se oriente la traducción, se habla de dos criterios opuestos o nociones polares: *adecuación* y *aceptabilidad*. El criterio de adecuación supone privilegiar en un proceso de traducción las normas y reglas que derivan del polisistema origen, y el criterio de aceptabilidad implica el privilegio de las normas y reglas que derivan del polisistema meta (Rabadán, 1991). Las decisiones de traducción reales “suponen necesariamente una combinación o arreglo entre los dos extremos de la norma inicial” aunque por razones metodológicas es conveniente distinguir estos dos extremos (Toury, 2004 [1995]: 99). Según Toury, hasta las traducciones más adecuadas – lo que para el teórico implica: las más orientadas a la lengua origen en términos formales – presentarán transformaciones con respecto al texto origen: “Hace ya tiempo que la aparición de transformaciones se ha reconocido como un auténtico universal de la traducción” (98). Estas transformaciones (*shifts*) se actualizan como cambios obligatorios y no obligatorios. Las transformaciones obligatorias están gobernadas por normas, en la medida en que no son arbitrarias, y por ello tampoco idiosincráticas. También están gobernadas por normas las transformaciones no obligatorias, que – en palabras de Toury – “aparecen en todas partes y constituyen la mayor parte de las transformaciones en cualquier acto de traducción humana” (98). Estos dos tipos de

¹⁶ Se volverá a tratar el papel de las editoriales más adelante en este capítulo cuando se discuta el concepto de *mecenazgo*.

transformaciones o cambios están presentes en la versión del traductor Gómez Ibáñez, que se trata más adelante.

- b) *Normas preliminares*. Las normas preliminares tienen que ver con la existencia de una política de traducción concreta que regule la traducción, y con consideraciones acerca de si la traducción es directa o no (traducciones hechas desde la lengua origen o desde lenguas distintas de la lengua origen). La existencia de una política traductora puede afirmarse cuando se comprueba que las elecciones del traductor no son aleatorias. En el caso de *BF*, se trata de comprobar si la editorial Anagrama regula la elección de las obras a traducir e impone pautas de traducción a sus traductores.
- c) *Normas operacionales*. Finalmente, las normas operacionales dirigen todas las decisiones que se toman durante el proceso traductor. Se dividen en normas *matriciales* y normas *lingüístico-textuales*. Las primeras se ocupan de la segmentación textual del material lingüístico, su distribución, las omisiones y las adiciones, es decir que regulan qué segmentos de la lengua meta actúan como sustitutos de los segmentos correspondientes de la lengua origen. Toury explica que las fronteras entre los fenómenos matriciales no son nítidas; el objetivo de la aplicación de estas normas no es ofrecer un informe exacto de lo que ocurre en la traducción, sino que se intenta elaborar hipótesis que expliquen de manera convincente los cambios en la segmentación, las omisiones, las adiciones y demás fenómenos relacionados con las normas matriciales (101).

Las normas *lingüístico-textuales* gobiernan las elecciones del traductor respecto del material en que se formula el texto meta y con el que se reemplaza el material lingüístico del texto original. Al estar enfocadas en el proceso traductor, estas normas conllevan también la presencia de cambios obligatorios (de carácter lingüístico) y no obligatorios (de carácter cultural).

A la clasificación propuesta por Toury, Rosa Rabadán añade las normas de *recepción*, “que determinan la actuación del traductor según el tipo de audiencia que se presume va a tener el texto meta” (1991: 57). Las normas de recepción son relevantes para el análisis de traducciones hechas en España pero que llegan también a un público más amplio de lectores hispanohablantes, como en el caso de *BF* – traducida por un

traductor español, publicada en España por la editorial Anagrama y distribuida en nuestro país por la agencia Riverside Agency.

Otro teórico dedicado al estudio de la traducción como una actividad controlada por leyes o normas es Andrew Chesterman (1997), cuya clasificación incluye las *normas del producto* o *normas de la expectativa* (*product or expectancy norms*) y las *normas del proceso* o *profesionales* (*process or professional norms*)¹⁷. Las primeras comprenden las expectativas de una comunidad acerca de lo que se considera una traducción. Según Chesterman, los lectores poseen competencias para determinar si una traducción es apropiada o aceptable. A su vez, las normas de la expectativa necesitan ser validadas por una autoridad competente, como los críticos literarios, los profesores de literatura, los escritores, u otros profesionales (Chesterman, 1997). En palabras de Jeremy Munday (2001), especialista en traductología, los factores que gobiernan estas normas son “the predominant translation tradition in the target culture, the discourse conventions of the similar TL genre, and economic and ideological considerations” (118). El otro grupo de normas, las del proceso o profesionales, regulan el proceso traductor. Chesterman distingue tres tipos de norma profesional, las normas de *responsabilidad* (*accountability norm*), de *comunicación* (*communication norm*) y de *relación* (*relation norm*):

- a) *Responsabilidad*. Es una norma ética que se rige por estándares profesionales de integridad y rigurosidad.
- b) *Comunicación*. Se trata de una norma social que posiciona al traductor como el profesional o experto que debe lograr la comunicación entre las partes involucradas.
- c) *Relación*. Es una norma de carácter lingüístico sobre la relación entre el texto origen y el texto meta, regulada por diversos factores tales como el tipo de texto, el encargo, las intenciones del escritor y las necesidades de los lectores (Chesterman, 1997: 69).

La clasificación propuesta por Chesterman cubre algunos aspectos del proceso traductor que Toury deja de lado, en especial la noción de la expectativa, que es una herramienta valiosa a la hora de determinar la aceptación de la versión al castellano de *TBF*.

¹⁷ Ver Chesterman (1997). “From Memes to Norms”.

La manipulación del canon literario

A su vez, para poder analizar los procesos de canonización de las obras literarias, y de generación de versiones que circulan en la cultura meta, es necesario comprender cuestiones como la *manipulación*, concepto clave dentro de la teoría de la traducción y abordado por Lefevere (1997[1992]), cuyos estudios sobre la traducción están firmemente ligados a la TP y a la *Escuela de la Manipulación*. Lefevere sostiene que las versiones traducidas – o reescrituras – son aceptadas o rechazadas según la incidencia que ejerzan sobre ellas tres factores fundamentales: el mecenazgo, la poética y la ideología.

El mecenazgo es un factor de control del sistema literario que “puede impulsar o dificultar la lectura, escritura y reescritura de la literatura” (1997[1992]: 29). Este factor puede estar conformado por personas o grupos de personas, como las editoriales, las clases sociales, los partidos políticos o los medios de comunicación. Como se mencionó anteriormente, estos grupos controlan la actividad literaria y favorecen o no la aceptación de una obra. El accionar de estos profesionales se basará en el grado de acercamiento de las obras a la poética y la ideología dominantes en una cultura determinada. Un mecenas se preocupa más por la ideología de la obra literaria que por la poética; es el profesional (el traductor, en este caso) quien toma las decisiones en todo lo referido a la poética. Generalmente, estos profesionales comparten la ideología del mecenas e intentan acercar la obra literaria a dicha ideología. Según Lefevere, el mecenazgo está compuesto por la interacción de tres componentes: el componente económico, el ideológico y el estatus. El mecenas respalda económicamente al traductor para que este pueda crear su obra, y al mismo tiempo le concede el reconocimiento y la reputación que derivan de su estatus intelectual o social. A su vez, el mecenas es determinante en hacer que la obra se ajuste a los valores y a la ideología del sistema cultural. Para este trabajo se analiza la incidencia de la editorial Anagrama, la cual ostenta los derechos para la publicación de la traducción *BF*. Se intenta determinar cómo la ideología de la editorial y la poética dominante en la cultura meta de la traducción pueden asociarse con las decisiones del traductor y con sus estrategias para resolver problemas. El prestigio y el éxito de Anagrama en España son factores que ciertamente ejercen poder sobre sus traductores. Según Lefevere, el traductor que acepta

el mecenazgo trabaja dentro de los parámetros fijados por su mecenas y está dispuesto a reconocer tanto el estatus como el poder de esos mecenas (1997[1992]: 33).

El funcionamiento de la poética está muy ligado a influencias ideológicas presentes en el entorno del sistema literario. Tanto la poética como la ideología influyen en la manipulación de una obra literaria, ya que dicha obra debe funcionar en una sociedad específica que, en determinado momento, desarrolla unos valores estéticos e ideológicos determinados. Es interesante lo planteado por Lefevere (1997[1992]) al poner de manifiesto el rol de las instituciones en el establecimiento de la poética:

Las instituciones imponen, o tratan de imponer, la poética dominante en un período, usándola como criterio con el que se mide la producción de ese momento. Según esto, ciertas obras literarias serán elevadas a la condición de “clásicos” relativamente poco después de su publicación, mientras que otras serán rechazadas, algunas para alcanzar posteriormente el estatus de clásico, cuando la poética dominante haya cambiado (34).

Parte de la ideología de la editorial Anagrama es atender a las prioridades del público mayoritario. En relación con la hipótesis de este trabajo, esta ideología y la poética codificada en el polisistema de la literatura española influyen o afectan la traducción de Gómez Ibáñez, *BF*.

Aportes de otros campos disciplinares

a. La traducción

La TP, al igual que otras teorías comprendidas en el ámbito de los Estudios de Traducción, se relaciona con otros campos disciplinares. En esta tesis, la convergencia de la TP con diferentes áreas del conocimiento demuestra la productividad ecléctica de ésta última y su continuidad “permisiva” en una zona de hibridación sistémicamente coherente.

La TP toma herramientas conceptuales provenientes del área de la Sociología para dar cuenta del funcionamiento de uno de los ámbitos involucrados en el polisistema literario, el de la industria editorial, cuya influencia cobra importancia a la hora de hablar de canon literario. En “Translation as System” (1999), Theo Hermans plantea una relación entre la TP y el pensamiento de los sociólogos Bourdieu y Niklas

Luhmann. Para complementar los conceptos de sistema y polisistema propuestos por Even-Zohar, y comprender mejor el contexto editorial, se hace una breve referencia a los conceptos principales de Bourdieu, en especial los conceptos de *campo*, de *hábito* y de *capital*. En su escrito “Algunas propiedades de los campos” (1990)¹⁸, Bourdieu describe el campo como un espacio estructurado de actividad social regido por luchas constantes entre aquellos que dominan o monopolizan una actividad y el individuo recién llegado “que trata de romper los cerrojos del derecho de entrada” (135). Existen diversos tipos de campos: el político, el religioso, el literario, el de los medios de comunicación, entre otros. Dentro de cada espacio social, los agentes desarrollan distintas actividades siguiendo patrones de conducta o un hábito determinado. El hábito es un sistema de disposiciones o conductas que se adquiere implícita o explícitamente al ser miembro de un campo dado (141). Dentro de un campo, las luchas se dan básicamente con la intención de mantener o acrecentar el capital, que puede ser económico (posesión de bienes materiales), cultural (gusto distinguido, saberes) y simbólico (poder y prestigio) (Bourdieu, 1997). Estos conceptos son discutidos más adelante en relación con el campo literario en la sección destinada a la editorial Anagrama.

b. La literatura

A su vez, para indagar en las características del posmodernismo literario – presentes en la obra de Auster – es necesario recurrir al pensamiento de críticos y teóricos literarios, como es el caso de Fredric Jameson, de ideología marxista y de la teórica canadiense Linda Hutcheon, quienes son reconocidos por sus concepciones en torno al posmodernismo. Jameson (1991) considera al posmodernismo como el sometimiento de la cultura ante el capitalismo global; el capitalismo domina el espectro completo de la actividad humana. Esto significa que la literatura se rige por los mismos parámetros comerciales que cualquier otra actividad social. Por su parte, Hutcheon acuña el término *metaficción historiográfica* para describir la relación entre la historia y la ficción. Según Hutcheon (1988), las obras literarias posmodernas han establecido nuevos

¹⁸ Ponencia presentada en 1976 y publicada en 1990 en *Sociología y cultura*, pp. 135-141. México: Conaculta.

procedimientos para tratar el material histórico y establecer lazos con la ficción. La ficción posmoderna

...pretende subrayar el paralelismo entre el discurso ficticio y el histórico, así como utilizar y mezclar esos dos discursos para obtener una variedad de juegos formales y contextuales. [...] De esta manera, el término metaficción historiográfica apunta hacia el tipo de narración que de forma autoconsciente juega con el material histórico y con el estatus que éste es capaz de adquirir dentro de la ficción (Markus, 2012).

Además de considerar las posturas de Jameson y Hutcheon, se toman los conceptos de posmodernismo de Brian McHale (1987), quien lo aborda desde una perspectiva puramente literaria y centra su análisis en la narrativa posmodernista. Para McHale, el posmodernismo es una construcción discursiva, inspirada en preocupaciones de carácter ontológico. Los autores posmodernos se centran en la reflexión sobre las relaciones entre el universo ficcional y la realidad empírica. Estas apreciaciones son válidas para *TBF* ya que –como se discute más adelante –en esta obra se observa la fusión entre los planos de lo literario y lo real.

c. Literatura y traducción

Hacia el final de este trabajo, se interpretan las decisiones del traductor de *BF*, Benito Gómez Ibáñez y se cuestiona la elección de una variedad lingüística particular. Aquí, tiene lugar la confluencia del sistema de la literatura traducida con las teorías sobre memorias discursivas de Jean-Jacques Courtine (1981) y Mijaíl Bajtín (1998 [1982, 1979]). La noción de *memoria discursiva* se refiere a los enunciados que tienen lugar dentro de prácticas discursivas reguladas por el pensamiento o la ideología de una colectividad. Estas memorias construyen una identidad discursiva; por lo tanto, un traductor adoptará prácticas discursivas que son propias de la cultura en la que está inmerso. A su vez, una cultura está conformada por múltiples voces ajenas que guían o construyen nuestras enunciaciones. Bajtín aborda el concepto de *voz* de manera metafórica, como una memoria social o colectiva que se hace visible en la palabra. En consecuencia, siguiendo a este teórico, las elecciones lingüísticas del traductor de *BF* serían portadoras de valoraciones sociales.

Análisis textual y unidades de traducción

Tanto el texto original como su traducción constituyen una parte esencial en todo polisistema literario. Para analizar la ficción de oralidad en *TBF* se toma parte del modelo de análisis textual postulado por la LSF (Halliday, 1985; Halliday & Matthiessen, 2004; Eggins, 2004), en especial la teoría desarrollada en torno del *registro*, la cual describe “the impact of dimensions of the immediate context of situation of a language event on the way language is used” (Eggins, 2004: 9). Esto quiere decir que en todo contexto de situación se pueden identificar ciertas categorías o parámetros contextuales que influyen sobre los actos comunicativos. Son tres las variables de registro que impactan significativamente en el uso del lenguaje y que constituyen “el constructo esquemático que se conoce como contexto de situación” (Ghio & Fernández, 2005: 34): campo (*field*), tenor (*tenor*) y modo (*mode*). Para los fines de este trabajo, donde se intenta caracterizar la ficción de oralidad en *TBF* y su traducción, se tienen en cuenta las variables de tenor y de modo. La variable de campo no resulta apropiada ya que ésta define el tipo de evento o acción social que está ocurriendo (aquello de lo que se habla). Es decir, la variable de campo se refiere al tema de la conversación y se hace evidente en las diferentes elecciones lingüísticas de los hablantes acerca de los participantes, los procesos y las circunstancias del discurso (Halliday, 1985; Halliday & Matthiessen, 2004). Como en este trabajo no se analizan los temas en los diálogos entre personajes, se consideran más apropiadas las variables de tenor y de modo.

Como lo explican Ghio y Fernández (2005), el tenor del discurso

[...] centra la atención en los participantes en la interacción y sobre todo, en el modo en que se relacionan entre sí, es decir, cuáles son sus roles discursivos, cómo se comportan y cuáles son sus actitudes hacia el otro y hacia lo que dicen (34).

Esto quiere decir que el tenor queda representado en las elecciones lingüísticas que se dan como consecuencia de los roles de los interlocutores y sus actitudes hacia los demás y hacia aquello de lo que se habla.

La variable de modo estudia “the role language is playing in an interaction” (Eggins, 2004: 90). Esto se refiere a la manera en que se realiza el evento comunicativo, el medio

de comunicación empleado (oral o escrito) y los canales de comunicación (en presencia, a distancia, etc.)

Se recurre a las categorías sistémico-funcionales propuestas dentro de las variables de tenor y modo tanto para caracterizar esta parte de la poética de Auster – la ficción de oralidad – como para interpretar los hallazgos en la versión traducida por Gómez Ibáñez.

El análisis textual contrastivo y descriptivo es necesario para interpretar y explicar el comportamiento de una obra traducida desde una perspectiva polisistémica. Para llevar a cabo este análisis, debe seleccionarse una cantidad significativa de datos en la versión original y en su traducción. Para la delimitación de las unidades a comparar en ambas versiones, se utiliza el modelo de unidades de análisis comparativo propuesto por Toury, quien sostiene que el trabajo en que se confrontan las unidades mínimas puede basarse en “*pares de segmentos meta y de segmentos de origen solidarios, el segmento que reemplaza y el segmento reemplazado respectivamente*” (2004 [1995]: 134). El requisito fundamental para la selección de estos segmentos pareados es que las unidades seleccionadas para contrastar sean “relevantes” para el estudio que se quiere realizar (133). En este trabajo en particular, se contrastan segmentos tomados de la novela *TBF* y de su traducción al castellano *BF*. Como el objetivo es detenerse en la traducción de la ficción de oralidad, se han seleccionado pares de fragmentos donde se representa claramente la ficción de oralidad en la novela original y en la traducción de Gómez Ibáñez. Estos fragmentos son paralelos porque comparten la misma función en ambos textos, aunque no es necesario que compartan la misma categoría gramatical o el mismo rango o nivel¹⁹.

En el caso de los textos a comparar, las unidades de traducción consisten la mayoría de las veces en segmentos que se encuentran en niveles lingüístico-textuales más altos que la palabra; estos consisten básicamente en cláusulas y oraciones ya que se trabaja con los diálogos completos de los personajes de la novela. Según Toury, el uso de pares de segmentos *que reemplazan y reemplazados* es un mecanismo operativo, una herramienta de trabajo conveniente, practicable y “fácil de justificar tanto desde el punto de vista metodológico como desde el teórico” (2004 [1995]: 141).

¹⁹ El término *escala de rango* fue desarrollado por Michael Halliday y se asocia a la Lingüística Sistémico-Funcional. Halliday propone una jerarquía o principio organizador para todos los sistemas del lenguaje. La escala de rango a nivel léxico-gramatical está representada por la cláusula, la frase, la palabra y el morfema. Ver Halliday, M.A.K (2004), páginas 9, 32 y 587-588.

El marco teórico descrito en este capítulo permite interpretar el contenido de los capítulos siguientes desde una perspectiva polisistémica. La ubicación de Auster y su obra en el posmodernismo literario no es un hecho que tiene lugar en forma directa sino que pueden describirse distintas etapas en la obra de este autor que lo van acercando a este movimiento. Estas fluctuaciones son un aspecto esencial de todo polisistema, caracterizado por el dinamismo de los sistemas que lo componen. En sus comienzos Auster escribe y traduce poesía; luego publica algunos trabajos en prosa, hasta que en 1987, las novelas que conforman *The New York Trilogy* lo convierten en uno de los autores posmodernos más reconocidos de los Estados Unidos. A partir de ese momento comienza una etapa en la que la obra de Auster se ubica en la centralidad del posmodernismo literario y comparte ese lugar con otros repertorios canonizados que utilizan también procedimientos de escritura posmodernos. Sus últimas publicaciones son de corte más autobiográfico y no presentan las mismas características que las novelas anteriores, por lo que se alejarían ya de cierta forma de lo puramente posmoderno.

Los movimientos que se dan en la literatura se hacen evidentes gracias a distintos factores que controlan el polisistema literario. Además de notar esta dinámica polisistémica al leer la obra de un autor, otros sistemas como el de la crítica y el de las editoriales también ayudan a percibir estos cambios, por ejemplo, al describir la poética del autor y publicar sus obras en diferentes tipos de colecciones.

PAUL AUSTER Y SU UNIVERSO LITERARIO

Este capítulo ofrece un panorama de la vida de Auster y de su prolífica carrera. Los datos biográficos sobre el escritor y el contexto socio-cultural en el que vive son valiosos para comprender su obra, ya que una característica de su escritura es la incorporación de elementos autobiográficos, y descripciones de hechos o personajes históricos. En esta sección, además de las referencias a su vida y a sus producciones, se lo ubica dentro del posmodernismo literario y se mencionan los rasgos asociados al posmodernismo en su extensa obra, a la vez que se describen los tópicos y procedimientos de escritura que singularizan su poética. Hacia el final del capítulo, se hace un análisis de los tópicos y procedimientos de escritura en *TBF*, y se caracteriza la representación de ficción de oralidad, lo cual constituye el foco de análisis en el siguiente capítulo sobre la traducción de ese aspecto de la novela.

Dentro del panorama literario actual, Auster es reconocido como uno de los escritores contemporáneos más originales y sorprendentes. Siempre que se le pregunta acerca de sus comienzos como escritor, Auster responde que no conoce otras razones además de la necesidad de escribir “como medio para narrar historias”, una necesidad que comenzó a sentir en los primeros años de su adolescencia²⁰. En realidad, a los nueve años, al estar caminando por una plaza de su ciudad, Auster sintió deseos de escribir un poema, y así lo hizo: compró un block de hojas, se sentó y escribió su poema.

Supongo que probablemente sea el peor poema que alguien escribió; es realmente increíblemente estúpido, repleto de clisés, uno detrás del otro. Pero me acuerdo de la sensación que tuve, una sensación de estar conectado con las cosas que me rodeaban de un modo que nunca antes había sentido. Todo lo que hice desde entonces me dio este sentido de conexión con el mundo, con las cosas y con las personas. Como esa sensación era tan buena, quise seguir escribiendo (Frieria, 2014).

Auster también se refiere a esa necesidad por escribir en su narración autobiográfica *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* (1997)²¹:

²⁰ Palabras de Auster tras recibir el Doctorado *honoris causa* en la Universidad de San Martín, Buenos Aires, el 28 de abril de 2014. Ver Noticias UNSAM (2014) en la bibliografía.

²¹ En el Apéndice se incluye un listado de títulos de todas las obras de Auster mencionadas y citadas, y sus correspondientes títulos en castellano.

All along, my only ambition had been to write. I had known that as early as sixteen or seventeen years old, and I had never deluded myself into thinking I could make a living at it. Becoming a writer is not a “career decision” like becoming a doctor or a policeman. You don’t choose it so much as get chosen, and once you accept the fact that you’re not fit for anything else, you have to be prepared to walk a long, hard road for the rest of your days (2).

Auster explica que nunca se imaginó viviendo de su trabajo de escritor, pero que afortunadamente tuvo la suerte de poder realizar la gran obra que latía en su interior: “All I wanted was a chance to do the work I felt I had it in me to do” (1997: 2). Sus comienzos no fueron simples; sus primeros trabajos no tuvieron demasiada aceptación y atravesó problemas de dinero. En *Hand to Mouth* Auster relata las dificultades que vivió antes de que su primera novela, *Squeeze Play* (1982), fuese publicada:

In my late twenties and early thirties, I went through a period of several years when everything I touched turned to failure. My marriage ended in divorce, my work as a writer foundered, and I was overwhelmed by money problems. I’m not just talking about an occasional or some periodic belt tightenings – but a constant, grinding, almost suffocating lack of money that poisoned my soul and kept me in a state of never-ending panic (1).

En aquel tiempo, Auster no se había asentado como escritor reconocido y necesitaba con urgencia publicar sus escritos a cambio de un poco de dinero para cubrir sus gastos y mantener a su familia. *Squeeze Play* fue escrita en 1978, pero recién fue aceptada por una editorial cuatro años más tarde. No obstante, a fines de los años 80 y comienzos de los 90, su obra fue adquiriendo relevancia hasta convertirlo en un fenómeno de la literatura contemporánea. En su introducción a *Beyond the red notebook: Essays on Paul Auster* (1995), Dennis Barone comenta el giro que toma la carrera de Auster en esos años: “In the short time since the publication of the *Trilogy* he has become one of America’s most praised contemporary novelists” (1995: 1). Luego de la publicación de *The New York Trilogy* en 1987, Auster deja atrás sus dificultades económicas y comienza a vender sus obras en su país y también, en gran escala, en Europa:

Auster’s work has sold consistently well in Europe. In France, in particular, he has achieved iconic status and sustains an intellectual industry all in his own. For example, 1996 saw the publication of four French scholarly texts devoted entirely to *Moon Palace* (Peacock, 2010: 3)²².

²² James Peacock hace referencia a *Lectures d’une œuvre: Moon Palace de Paul Auster, Toiles Trouées et deserts lunaires dans Moon Palace de Paul Auster, Moon Palace, collectif*, y *Paul Auster as the Wizard of Odds*, todos publicados en 1996.

A finales de los años 80, Auster se convierte en una figura reconocida en el ámbito de la literatura norteamericana, pero es en la década de los 90 cuando se multiplican los estudios académicos sobre su obra (Barone, 1995: 1). En *Crises: the Works of Paul Auster* (2001), Carsten Springer hace mención a la gran cantidad de textos académicos, reseñas y artículos sobre la obra de Auster que comenzaron a publicarse desde finales de los 80 hasta el año 2001. La gran mayoría de los artículos en publicaciones periódicas hacen referencia a *The New York Trilogy* – la cual es tomada como un ícono de la literatura posmoderna (Springer, 2001: 6). En estos textos, se discuten aspectos ligados al posmodernismo literario que pueden apreciarse en las tres novelas que componen la trilogía (*City of Glass*, *Ghosts* y *The Locked Room*) y que serán discutidos en las secciones siguientes. En esta línea de artículos, el primero que analiza la trilogía con más profundidad es el de Alison Russell publicado en 1990²³. Además de artículos, en la década de los 90 se escriben cinco tesis de doctorado donde se analizan y comparan procedimientos de escritura y tópicos en *The New York Trilogy* y en obras de otros autores²⁴. En 1994, Dennis Barone edita *Review of Contemporary Fiction*, la primera colección de ensayos académicos sobre Auster²⁵, un volumen que reúne textos cortos donde, en general, se analiza de modo superficial la escritura del autor (Springer, 2001: 7). Al año siguiente, Barone edita un nuevo volumen con textos más extensos que se detienen en los detalles de la escritura de Auster²⁶. A las dos ediciones de Barone se le suma la de Annick Duperray, que reúne, al igual que las ediciones anteriores, un número de artículos enfocados en la trilogía pero esta vez para el público de habla

²³ Russell, Alison (1990). “Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster’s Anti-Detective Fiction”. En *Critique* 31, 2, Winter 1990, pp.71-84.

²⁴ Oscar De los Santos, *The Concealed Dialectic: Existentialism and (Inter-) Subjectivity in the Postmodern Novel* (Ohio State Univ. 1993); Daniel Punday, *Temporary Landscapes: Postmodern Narrative, Deconstruction, and the Reinvention of Form* (Penn. State Univ. 1995); Terri Jane Hennings, *Writing Against Aesthetic Ideology: Tom Sharpe’s The Great Pursuit and Paul Auster’s City of Glass* (Univ. of Minn. 1995); Stanley Dewayne Orr, *It Was Not Midnight, It Was Not Raining: Anti-Detection, Anti-Noir, and the Nostalgia for Alienation* (UCLA 1997); Laura Ann Barrett, *Frames of Reference: Fictional Photographs in American Literature* (SUNY 1997).

²⁵ Barone, Dennis, ed. (1994). *Paul Auster-Danilo Kis Issue. The Review of Contemporary Fiction*, 14/1, Spring 1994, pp.7-96.

²⁶ Barone, Dennis, ed. (1995). *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

francesa²⁷. Es importante también el análisis de Marc Chénétier sobre *Moon Palace* en su libro *Paul Auster as the Wizard of Odds. Moon Palace* puede usarse como fuente de consulta debido a la detallada mención y discusión de los tópicos recurrentes en esta novela²⁸. Springer (2001) menciona los estudios de Bernd Herzogenrath y Helga Schier²⁹ como los más profundos y reflexivos de la obra de Auster, a los que agrega su propio trabajo:

The present study will fill the gap apparent in Auster criticism and combine the most informed approaches. It is a study of the identity crisis theme in Auster (cf. Schier), taking as its starting point not theoretical material (cf. Herzogenrath), but the author's works themselves. In this way it will be possible for the first time to grasp the oeuvre of Paul Auster as a thematic unity, to outline the development within Auster's writings, and, on the basis of these findings, to position Auster anew (9).

En su libro, donde se examinan las obras de Auster hasta el año 2001, Springer desarrolla el tópico de la identidad en crisis en sus distintas etapas, presenta un gran número de ejemplos y establece paralelos con obras de otros novelistas.

En 2004 se publica otra recopilación de trabajos sobre Auster editada por el crítico Harold Bloom, quien escribe en la introducción “Aesthetic dignity is the keynote of everything I have read by Auster” (1). En 2008 Brendan Martin se enfoca en el posmodernismo presente en la literatura de Auster y publica *Paul Auster's Postmodernity*, con seis capítulos destinados a explorar características de la escritura posmoderna en las obras del autor. Finalmente, el especialista en literatura inglesa y norteamericana, James Peacock, publica en 2010 *Understanding Paul Auster*, un libro en que explora el uso del lenguaje tanto en las novelas de Auster como en sus guiones, ensayos y poemas. Peacock sostiene que, a partir del atentado de septiembre de 2001, las relaciones humanas en la ficción de Auster han tomado un papel central (180-191). Además de las publicaciones mencionadas, existen innumerables artículos sobre Auster y su obra, reseñas de sus libros y entrevistas al autor.

²⁷ Duperray, Annick, ed. (1995). *L'Oeuvre de Paul Auster: Approches et lectures plurielles*. Arles: Actes Sud.

²⁸ Chénétier, Marc (1996). *Paul Auster as the Wizard of Odds: Moon Palace*. Paris: Didier Erudition.

²⁹ Herzogenrath, Bernd (1998). *An Art of Desire: Reading Paul Auster*. Amsterdam: Rodopi; Schier, Helga (1993). *Going Beyond: The Crisis of Identity and Identity Models in Contemporary American, English and German Fiction*. Tübingen: Niemeyer.

Vida y obra

De procedencia judía, Auster nace en Nueva Jersey en 1947. En su adolescencia, sus padres Samuel y Queenie Auster se divorcian y su madre se muda a Newark con Paul y su hermana Janet, tres años menor que él. En 1970 se gradúa en la Universidad de Columbia, donde estudia literatura francesa, italiana e inglesa. Tras graduarse decide viajar a Francia, como lo comenta en una entrevista para un diario español:

Necesitaba escapar de Nueva York. Estaba harto del clima provocado por la guerra de Vietnam. Estaba muy involucrado en la vida política y no estaba escribiendo demasiado, así que me pareció positivo marcharme a Europa unos meses. Acabaron siendo tres años y medio. Conocer otra cultura me dio una muy buena perspectiva respecto a mi país (en Álex, 2012).

Durante su estancia en Francia comienza a experimentar con la traducción de poesía. En otra entrevista, que ofreció a la revista española *ABC.es*, Auster explica:

Leí poesía francesa, Simbolismo sobre todo, durante mis estudios, y me fascinó. Era muy joven y con la osadía de los jóvenes me lancé a traducirla. Para darla a entender y sobre todo para entenderla yo mismo: su mecanismo interno, como quien desmonta un reloj y vuelve a armarlo. La traducción era un laboratorio que me permitía experimentar sin ansiedad ni presión. Una forma de aprender de mis mayores antes de medirme con mis pares (en Montes, 2012).

En París conoce a Samuel Beckett y a Jacques Dupin; con Dupin establece una amistad y comienza a traducir sus poemas. En 1972 se publica *A Little Anthology of Surrealist Poems*, con sus traducciones de poetas franceses³⁰. Ya de vuelta en su país en 1974, y radicado en Nueva York, trabaja en la traducción de *Pour un tombeau d'Anatole* de Stéphane Mallarmé. Ese año se publica el libro *Fits and Starts: selected poems of Jacques Dupin*, traducido íntegramente por Auster³¹. En cuanto a sus traducciones de *Pour un tombeau d'Anatole* de Mallarmé, Auster publica *A Tomb for Anatole* en 1983 – actualmente agotada, aunque se conoce una reciente edición en el año 2005³².

³⁰ Auster, Paul (1972). *A Little Anthology of Surrealist Poems*. Siamese Banana Press.

³¹ Dupin, Jacques (1974). *Fits and Starts: selected poems of Jacques Dupin*. Translated by Paul Auster. Weston, Conn.: Living Hand Editions.

³² Mallarmé, Stéphane (2005). *A Tomb for Anatole*. Translated and with an Introduction by Paul Auster. New Directions Publishing.

En aquellos años, Auster se encontraba dedicado mayormente a la poesía. Es interesante lo que comenta para *ADN Cultura* del diario *La Nación* acerca de sus dificultades para encarar una novela o redactar en prosa:

En esa época no entendía bien cómo encarar una novela. Escribía cien páginas y llegaba a la conclusión de que la estructura era incorrecta. Cambiaba de idea todo el tiempo. En algún momento me dije: nunca voy a ser capaz de escribir ficción, es demasiado difícil y frustrante. Me voy a concentrar en piezas breves, que pueda terminar. La poesía me consumió, entonces, el resto de la veintena. A los treinta años pasé por una época bastante mala en varios frentes, y ya no pude seguir haciéndolo. Me encontré con una pared que no podía atravesar. Estuve un año sin escribir una línea, hasta que logré ponerme otra vez en marcha. Pero resulta bastante misterioso. Ya no volví a la poesía (en Rey, 2012).

Las recopilaciones de sus poemas que se publican a finales de los setenta son *Unearth* en 1974 y *Wall Writing* en 1976. A partir de ese momento, deja de lado la poesía y se dedica a escribir en prosa. Días atrás, durante su visita a la 40 FERIA Internacional del Libro de Buenos Aires, Auster explicaba las razones que lo llevaron a dejar de escribir poemas: “Había establecido un modo de escribir poesía que era tan riguroso que realmente creo que lo agoté. [...] De algún modo, llegué hasta el final y no estaba interesado en ir más allá en ese campo” (en Frieria, 2014).

En 1979 se divorcia de su primera esposa, Lydia Davis, y al poco tiempo fallece su padre. Esto último actúa como un detonante en su carrera; temas como la muerte, la búsqueda del padre y las relaciones padre-hijo comienzan a aparecer en varias de sus obras. Gracias a una herencia que recibe de Samuel, puede vivir algunos años sin preocupaciones y dedica todo su tiempo a su oficio de escritor. En 1982 se publica su primera novela autobiográfica, *The Invention of Solitude*, en la que aparecen los temas del abandono, la miseria y la búsqueda del padre, que serían luego frecuentes en otros títulos de su producción. *The Invention of Solitude* “vino motivada por la muerte de su padre. La obra se desarrolla a partir de la pregunta del propio autor acerca de quién fue su progenitor” (Sánchez Peralta, 2003 [en línea]). A partir de ese momento, la figura del padre estará ausente en sus obras, lo cual podría considerarse una de las causas que explican “la aparente falta de apoyo familiar de sus personajes” (Sánchez Peralta, 2003[en línea]).

En 1987 se publica *The New York Trilogy*, “una de las obras literarias más memorables de los años ochenta” y “uno de los cimientos sobre los que se sustenta el prestigio

internacional de Paul Auster”³³. *The New York Trilogy* está formada por *City of Glass* (1985), *Ghosts* (1986) y *The Locked Room* (1986), cada una de estas obras también publicadas por separado. La trilogía es sin duda una de las obras más renombradas de los años ochenta y, luego de su publicación, Auster conoce un evidente éxito ante la crítica: “*The New York Trilogy* is his deepest and most accomplished work” (*The Guardian*)³⁴, “I call it nearly perfect”, (*The New York Times*)³⁵, “Paul Auster has established one of the most distinctive niches in contemporary literature” (*The New York Review of Books*)³⁶, “The trilogy marked the true start of his literary career” (*The Paris Review*)³⁷.

Sus cuatro novelas posteriores – *Moon Palace* (1989), *The Music of Chance* (1990), *Leviathan* (1992) y *Mr. Vertigo* (1994) – lo convierten en uno de los autores imprescindibles de final de siglo, ampliamente traducido y consagrado por la crítica. En un artículo del año 1995 publicado en *The New York Times*, se hace alusión a Auster de la siguiente manera:

And now, fewer and fewer people are asking, “Who is Paul Auster?” His work has been translated into 20 languages. The *Times Literary Supplement* calls him “one of America’s most spectacularly inventive writers.” *Leviathan* won the 1993 Prix Medicis Etranger, *The Music of Chance* was nominated for the 1991 PEN/Faulkner award (Louie, 1995).

Por su parte, Rafael Conte, prologuista de *Dossier Paul Auster* (1996), asegura que *Moon Palace*, *The Music of Chance*, *Leviathan* y *Mr. Vertigo* le confieren a Auster un verdadero estatus como escritor y expresa su punto de vista especialmente sobre *Moon Palace* y *Leviathan*:

Paul Auster se libera ya de sus intelectuales raíces francesas – aunque sin separarse nunca de ellas – y se acerca más a lo específicamente norteamericano a través de la narrativa de aprendizaje, de la crítica de la sociedad de consumo, del testimonio de los derrumbamientos de las generaciones liberales, o de la recreación de

³³ En Cúspide.com.

³⁴ En Guardian Beta (2008).

³⁵ En Goldstein, Rebecca (1986).

³⁶ En Dirda, Michael (2008).

³⁷ En Wood, Michael (2003).

ambientes góticos, fantásticos y misteriosos, que convierten sus ficciones existenciales en extraños apólogos de evidente significado ético (4).

En esos años Auster también publica una gran recopilación de ensayos titulada *The Art of Hunger* (1992) y los relatos de *The Red Notebook* (1993). Otros de sus títulos destacados son *Timbuktu* (1999), *The Book of Illusions* (2002), *Oracle Night* (2004), *TBF* (2005), *Travels in the Scriptorium* (2006), *Man in the Dark* (2008), *Invisible* (2009) y *Sunset Park* (2010). Sus dos últimas novelas, *Winter Journal* (2012) y *Report from the Interior* (2013), son de corte autobiográfico. En *Winter Journal*, Auster relata episodios de su vida partiendo de la aparición de los primeros signos de la vejez, y en *Report from the Interior*, el foco se centra en su infancia y los primeros años de su juventud.

A pesar de que Auster se ganó el reconocimiento de los lectores con la publicación de sus novelas, se adentró en la literatura a través de la poesía, una faceta poco conocida del escritor. Por primera vez en castellano su *Poesía Completa* (2012) ha sido reunida y publicada en edición bilingüe por la editorial Seix Barral, un hecho que lo entusiasma y lo transporta a sus comienzos con la literatura:

Empecé a escribir poemas, por razones que no alcanzo a entender, cuando tenía alrededor de nueve años. Eran terribles, quizá los peores poemas que se hayan escrito alguna vez. Pero la sensación de escribir, de expresarme por medio de palabras, aunque no se tenga la habilidad para hacer nada demasiado bueno, me hacía sentir más vivo, mucho más conectado con el mundo. Ese tipo de impresiones, si se las tiene de joven, son duraderas. Por cosas así uno se convierte en escritor (en Rey, 2012).

Auster reside actualmente en el barrio de Brooklyn – tan citado en varias de sus obras – con su segunda esposa, la escritora Siri Hustvedt.

Debates en torno al posmodernismo

Auster es uno de los autores contemporáneos asociados al posmodernismo literario. El término posmodernismo, tanto por sí solo como cuando se lo aplica al ámbito de la literatura, resulta complejo de definir³⁸. Es necesario comenzar con una distinción

³⁸ Para estudios básicos sobre posmodernismo ver Jean-François Lyotard y Matei Calinescu. El término *posmodernismo* se popularizó luego de la publicación de Lyotard *The Postmodern Condition: A Report*

básica entre lo que se entiende por posmodernidad y posmodernismo. El diccionario de la Real Academia Española define ambos términos como un “movimiento cultural” en oposición al “funcionalismo y al racionalismo modernos” y establece como única diferencia que el posmodernismo se origina en la arquitectura y luego se extiende a otros ámbitos del arte y la cultura³⁹. Sin embargo, autores como Jameson (1991) definen la posmodernidad como un período histórico (al igual que la modernidad) con sus características propias, y hablan de una cultura o civilización posmoderna. Por su parte, el posmodernismo representa un movimiento artístico o corriente estética (la literatura o la arquitectura posmodernista, por ejemplo) que se da durante ese período histórico en oposición al modernismo. El sufijo *ismo* indica que estamos en presencia de un sistema, y no se trata de una división cronológica (McHale, 1987).

De todas maneras, resulta complejo encontrar definiciones exactas para ambos conceptos debido a la falta de un marco teórico que dé cuenta de todos los fenómenos que tienen lugar en un período histórico tan actual como lo es la posmodernidad. Tal es el planteo de Linda Hutcheon al intentar explicar el posmodernismo: “Given all the confusion and vagueness associated with the term itself, I would like to begin by arguing that, for me, postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges” (Hutcheon, 1988: 3). No hay un acuerdo definitivo para establecer las relaciones entre el posmodernismo y su relación con períodos o movimientos precedentes debido a las diferentes perspectivas críticas y orientaciones ideológicas de cada analista. Algunos lo consideran un estilo que existe independientemente de un período histórico determinado; otros afirman que “se trata de la expresión cultural de un estadio particular en el desarrollo de la economía mundial” (Juan-Navarro, 1998: 17).

Debido a su carácter contradictorio, el posmodernismo no intenta ser un nuevo paradigma sino que todas sus manifestaciones en distintos ámbitos de la cultura marcan el nacimiento de una nueva situación que atraviesa el ser humano, a la que Jameson

on Knowledge (Trad. de Geoffrey Bennington y Brian Massumi). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984 [*La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Paris: Éditions de Minuit, 1979].

³⁹ Diccionario de la Real Academia Española en línea.

llama “la lógica cultural del capitalismo tardío”⁴⁰. En su libro *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), Jameson define su postura:

The conception of postmodernism outlined here is a historical rather than a merely stylistic one. I cannot stress too greatly the radical distinction between a view for which the postmodern is one (optional) style among many others available and one which seeks to grasp it as the cultural dominant of the logic of late capitalism: the two approaches in fact generate two very different ways of conceptualizing the phenomenon as a whole: on the one hand, moral judgments, and, on the other, a genuinely dialectical attempt to think our present of time in History (46).

Jameson da cuenta del posmodernismo como una *dominante cultural* correspondiente al capitalismo multinacional. Esto significa que el posmodernismo no se considera una opción entre múltiples estilos sino que representa una pauta que domina o gobierna todas las manifestaciones artísticas y culturales que se producen bajo esa situación determinada, que es el capitalismo global. El estudio de Jameson se centra básicamente en los Estados Unidos, país donde se origina la cultura capitalista, y trata de establecer conexiones entre manifestaciones artísticas y un nuevo orden económico al que él llama “capitalismo tardío.”

Una de las problemáticas centrales del paso de la modernidad a la posmodernidad es el grado en que una obra de arte (literaria, arquitectónica, o de cualquier otra índole) acepta o rechaza las formas culturales que la han precedido (Monleón, 1995). Hutcheon insiste en que el posmodernismo es fundamentalmente contradictorio, decididamente histórico e inevitablemente político; el posmodernismo admite la integración del pasado pero se distancia de éste y realiza una crítica: “This is not a nostalgic return; it is a critical revisiting, an ironic dialogue with the past of both art and society” (1988: 4).

De las dos posturas dominantes en el debate posmodernista – la posición historicista que ubica al posmodernismo más allá de lo estrictamente literario (Hutcheon y Jameson) y la posición esencialista que se enfoca puramente en la narrativa posmodernista (McHale) –, en esta investigación se abrevará de la segunda, por resultar la más apropiada para los fines de explicar una poética de autor y describir luego su posterior reconfiguración mediada por las manipulaciones de la traducción. No obstante, se le da importancia al concepto de *metaficción historiográfica* (*historiographic metafiction*), de Hutcheon, por su relevancia para el estudio de obras literarias. Hutcheon (1988) explica

⁴⁰ Título de un artículo escrito por Fredric Jameson en 1984, el cual fue desarrollado más tarde en su libro del mismo nombre y publicado en 1991.

que la mayoría de los debates en torno al posmodernismo se centran en la narrativa, ya sea desde una perspectiva literaria, histórica o teórica, y acuña el término *metaficción historiográfica* para referirse a “those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages” (5). La metaficción historiográfica incorpora las perspectivas narrativas mencionadas: “its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past” (5). Las obras que Hutcheon adscribe a este modo fictivo pueden describirse de la siguiente manera:

Se trata de obras que reflexionan sobre sí mismas y sobre el proceso de producción y recepción de la obra literaria. Este impulso crea la falsa impresión de que la obra literaria disfruta de autonomía fictiva y lingüística, un espejismo que el propio texto desvanece. Igualmente, la inclusión de personajes, situaciones y problemáticas de carácter histórico dentro del contexto fictivo de las obras, cuestiona las pretensiones de objetividad y empirismo del discurso histórico. Por muy autorreferenciales y reflexivas que puedan ser, tales obras acaban por afirmar su sujeción a la historia, pero la historia igualmente se muestra incapaz de escapar a las limitaciones de toda construcción cultural (Juan-Navarro, 1998: 24).

La metaficción historiográfica es, según Hutcheon, la forma más representativa de la narrativa posmodernista. Lo que Santiago Juan-Navarro critica como el punto débil de la conceptualización que Hutcheon hace del posmodernismo es “su estricta ecuación entre posmodernismo y metaficción historiográfica” (1998: 25). Esto lleva a dejar afuera del canon posmodernista a todas las obras que no encajan en el esquema historicista. Se tratan a continuación las diferentes manifestaciones de la narrativa posmodernista, entre las que se destaca la metaficción como uno de los rasgos más característicos.

El posmodernismo literario

En líneas generales, la posmodernidad es sinónimo de sentimientos tales como la contradicción, la incertidumbre y el escepticismo, lo cual se traslada a la representación en el posmodernismo literario. Uno de los teóricos que centran su análisis en la narrativa posmodernista es Brian McHale (1987), quien sostiene que el paso del modernismo al posmodernismo está relacionado con un cambio en la *dominante*. Al concepto de *dominante* lo toma de los formalistas rusos Jurij Tynjanov y Roman

Jakobson. Esta noción fue presentada por Jakobson en una conferencia del año 1935 de la siguiente manera:

The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure. [...] A poetic work is a structured system, a regularly ordered hierarchical set of artistic devices. Poetic evolution is a shift in this hierarchy [...] ⁴¹.

La dominante es el componente central de una obra que gobierna, determina y transforma los demás componentes. Según McHale, la dominante es plural: “there are many dominants, and different dominants may be distinguished depending upon the level, scope, and focus of the analysis” (1987: 6). Dentro de un mismo texto, dependiendo de qué aspecto del mismo se esté analizando, habrá muchas dominantes. Si se analiza el verso, habrá una dominante para el verso; si se analiza una estructura textual, el texto tendrá una estructura dominante, y así sucesivamente. Al estudiar los procedimientos empleados en la producción de ficción de oralidad en *TBF*, se espera encontrar la dominante que regule ese componente de la obra.

Basándose en los conceptos de los formalistas rusos, puede decirse que la dominante en la ficción posmoderna es la preocupación ontológica; los textos literarios intentan responder preguntas sobre la existencia, los distintos tipos de realidades existentes, o la confrontación de distintos universos.

Other typical postmodernist questions bear either on the ontology of the literary text itself or on the ontology of the world which it projects, for instance: What is a world?; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ?; What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?; How is a projected world structured? And so on (McHale, 1987: 10).

Los posmodernistas, entonces, se interesan en analizar la naturaleza de lo literario y su relación con la realidad. Juan-Navarro (1998) hace referencia a las ontologías de McHale en la narrativa posmodernista y articula este interés en tres niveles:

⁴¹ Jakobson, Roman (1971). “The dominant”. En Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska (eds.), *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Cambridge, Mass. and London: MIT Press, pp. 105-10.

- a) Ontología de la realidad: ¿Qué mundo es este?, ¿cómo es su estructura?, ¿qué podemos hacer en él?
- b) Ontología de la obra literaria: ¿Qué es una obra literaria?, ¿cómo está estructurado el mundo proyectado por la obra?
- c) Confrontación de los dos niveles anteriores: ¿Qué ocurre cuando mundos diferentes –la llamada “realidad empírica” y la realidad de la obra literaria – son enfrentados o cuando se violan sus marcos estructurales?, ¿cuál es el modo de existencia de un texto en el mundo?

En la obra de Auster puede observarse la dominante que pone en primer plano las respectivas ontologías y el conflicto entre el texto y su realidad extra-textual. Poniendo como ejemplo a *TBF*, Auster plantea cuestiones de naturaleza ontológica como el ser, la existencia y la identidad, hace que la escritura o el texto literario se presenten como una preocupación explícita en la novela, y funde en un mismo plano hechos de la realidad y la ficción.

La ontología de la realidad se manifiesta en Nathan, el protagonista, quien regresa a Brooklyn para pasar allí sus últimos días (sufre un cáncer de pulmón), pero su realidad ficcional – la falta de esperanza, la soledad y la tristeza – se transforma al conocer y reencontrarse con seres que cambian totalmente su destino. Nathan no es el único que se enfrenta con dramas existenciales; Harry, un librero a quien se lo conoce bajo el seudónimo de Harry Brightman, vive con la carga de un pasado perturbador. Y Tom, sobrino de Nathan, encuentra en su tío un escape para su monótona existencia como ayudante de Harry en la librería y ex taxista. A su vez, la “cuestión ontológica” aplicada a develar el carácter artefactual de la obra literaria puede apreciarse en *TBF* en el paralelo entre las circunstancias de vida atribuidas a Nathan y demás personajes, y el contenido de las narraciones en *The Book of Human Folly*, un libro que el personaje de Nathan comienza a escribir, tributo del tópico de “la novela dentro de la novela”. Los textos posmodernistas son terreno fértil para el empleo de recursos metaficcionales, como lo es la referencia al proceso de creación de la obra literaria en sí misma. En *TBF*, Nathan narra los factores que lo llevan a escribir un libro con historias que se desarrollan en paralelo a las de Nathan y demás personajes. En consecuencia, la estructura de *TBF* resulta ser múltiple y compleja, con distintas historias que se superponen. El término que se utiliza para describir esta técnica narrativa es *mise en*

abyrne (*puesta en abismo*), acuñado por André Gide en 1893. Este recurso consiste en ensamblar una narración dentro de otra dando como resultado la coexistencia de diferentes niveles en el relato. En *TBF* coexisten un relato principal y un relato secundario, con Nathan como el narrador en ambos casos. El relato secundario o metarrelato está compuesto por las historias de *The Book of Human Folly*, libro que escribe Nathan, y está inserto dentro del relato principal, en *abyrne*. Según el estudio de Lucien Dällenbach (1991) sobre el mecanismo de *mise en abyme*, el personaje protagonista es alguien con inclinaciones artísticas, quien asume el rol de creador o productor. Nathan no es escritor profesional pero posee dotes para la escritura y así decide comenzar un libro de historias:

[...] an account of every blunder, every pratfall, every embarrassment, every idiocy, every foible, and every inane act I had committed during my long and checkered career as a man. When I couldn't think of stories to tell about myself, I would write down things that had happened to people I knew, and when that source ran dry as well, I would take on historical events, recording the follies of my fellow human beings down through the ages, beginning with the vanished civilizations of the ancient world and pushing on to the first months of the twenty-first century. If nothing else, I thought it might be good for a few laughs. I had no desire to bare my soul or indulge in gloomy introspections. The tone would be light and farcical throughout, and my only purpose was to keep myself entertained while using up as many hours of the day as I could (*TBF*, 2006: 5-6).

En relación con este recurso, en 1980 Stephen Kellman acuña, en *The Self-Begetting Novel*, la expresión de *novela autogenerada* para referirse al “Relato, frecuentemente en primera persona, del desarrollo de un personaje hasta el momento que coge su bolígrafo y escribe la novela que nosotros acabamos de leer” (1980:3)⁴². Kellman no se refiere estrictamente a la metaficción, pero describe en efecto, la novela autoconsciente que simula escribirse a sí misma.

En cuanto a los tres niveles para describir las distintas ontologías de la narrativa posmodernista, se han tratado los dos primeros, la ontología de la realidad y de la obra literaria. El último nivel sobre la confrontación del plano real con el ficticio también tiene lugar en *TBF*. La relación entre el universo textual y la realidad extra-textual que rodea a Auster como sujeto empírico se plantea, por ejemplo, en las discusiones que los personajes sostienen, y en las preocupaciones que los aquejan acerca de temas sociales y políticos de la actualidad norteamericana. Tom se manifiesta en contra de una posible

⁴² Citado en Gil González, A. (2012).

victoria republicana en las elecciones: “We are marching backwards. Everyday we lose another piece of our country. If Bush is elected, there won’t be anything left” (*TBF*, 2006: 178) y también (refiriéndose a George Bush): “The man wasn’t a conservative. He was an ideologue of the extreme right, and the instant he was sworn into office, the government would be controlled by lunatics” (244). Hacia el final de la novela se lo describe a Nathan como un sobreviviente; Nathan sale de la clínica donde ha estado un tiempo internado, agradece por estar y sentirse vivo y piensa en sus seres queridos y en los años que aún tiene por delante. El lector puede percibir esta escena como la más serena y pacífica de la novela, pero en realidad, lo que sigue es una de las descripciones más crueles y terribles:

It was eight o’clock when I stepped out onto the street, eight o’clock on the morning of September 11, 2001 – just forty-six minutes before the first plane crashed into the North Tower of the world Trade Center. Just two hours after that, the smoke of three thousand incinerated bodies would drift over toward Brooklyn and come pouring down on us in a white cloud of ashes and death. But for now it was still eight o’clock, and as I walked along the avenue under that brilliant blue sky, I was happy, my friends, as happy as any man who had ever lived (*TBF*, 2006: 306).

La fusión entre los niveles de la realidad empírica y de la realidad de la obra de ficción guarda similitud con la metaficción historiográfica propuesta por Hutcheon: “Auster’s work always contains aspects of the author’s own life, references to other literature, and descriptions of actual historic figures and events. This is historiographic metafiction” (Barone, 1995: 5).

Volviendo a la preocupación ontológica característica en la literatura posmodernista, es frecuente que se la represente mediante procedimientos literarios que rompen con las técnicas de escritura clásicas. Estas técnicas o procedimientos son los distintos puntos de vista de los narradores, la simultaneidad de géneros, las narraciones fragmentadas, con constantes saltos en el tiempo (para representar una fusión entre la realidad y la ficción), y la intertextualidad (McHale, 1987; Martin, 2008). Además de técnicas propias de la literatura posmodernista, pueden mencionarse algunos tópicos que constituyen una constante en esta narrativa: la identidad, la memoria, la pérdida, la muerte y las aflicciones que sufre cada individuo.

Auster es considerado uno de los escritores contemporáneos que utiliza en sus novelas diversos recursos literarios posmodernos – tanto las técnicas como los tópicos están

presentes en su obra. Se dan ejemplos a continuación de los recursos asociados a la ficción posmodernista en diferentes obras del autor y en *TBF*.

El posmodernismo austriaco

Brendan Martin (2008) reflexiona sobre la preocupación de Auster por determinados temas que aparecen una y otra vez en sus novelas: la pérdida, la desposesión, el rol del azar y la contingencia, la búsqueda de la identidad, la sensación de cataclismo o desastres inminentes, el confinamiento (signado en la habitación cerrada) y la disociación del espacio (inherente al viaje en automóvil). Los tópicos en la ficción de Auster se repiten, así como los personajes, que parecen ser los mismos en varias de sus novelas. McHale (1987) utiliza el término *retour de personnages* para referirse a personajes que recurren en diferentes textos de un mismo autor (57). En el artículo “Exploding Fictions”, se hace mención de esta técnica:

In the case of writers such as Balzac or Trollope, the device is used to heighten the effect of realism and to reinforce the illusion that characters exist outside the text, living and growing older between novels. In postmodernist texts, on the other hand, the device is deliberately exaggerated to create confusion and impart a sense of indeterminacy; it is a defamiliarising technique aimed at drawing attention to the fictionality of the text and undermining traditional notions of delineation of character, while it is also an expression of uncertainty and indeterminacy (Varvogli, en Bloom, 2004: 193).

La novela *Travels in the Scriptorium* es uno de los más claros ejemplos del *retour de personnages*. La historia transcurre en un único día en una única habitación, donde está internado Mr. Blank, un anciano que ha perdido la memoria y es visitado por diferentes personajes. Los visitantes que Auster imbrica en la historia son Anna Blume y Samuel Farr, Daniel Quinn y Marco Fogg, personajes de *In the Country of Last Things*, *City of Glass* y *Moon Palace* respectivamente. Lo único que Mister Blank tiene permitido efectuar en el cuarto es leer un manuscrito (donde resuenan ecos de obras anteriores de Auster) de un tal Fanshawe, personaje del último volumen de *The New York Trilogy*. Otros personajes mencionados son Peter Stillman, David Zimmer, Benjamin Sachs y John Trause, quienes aparecen en *City of Glass*, *The Book of Illusions*, *Leviathan* y *Oracle Night*. Algunos de estos personajes se ven agobiados por los pesares de su existencia y deciden condenar a Mr. Blank a vivir en un mundo irreal y desconocido;

otros se muestran agradecidos y cuidan de él, como la enfermera Anna Blume. La relación entre Mr. Blank y los misteriosos visitantes resulta ser una relación de “creación” ya que Blank se presenta finalmente como una versión ficticia de Auster. Así lo describe el escritor argentino Michel Nieva (2007) en su reseña de *Viajes por el Scriptorium*:

Míster Blank lentamente se identifica como un álter-ego de Auster y los otros personajes, sus coléricos verdugos, quienes redimen las desgracias que él les hizo pasar. Al final, Míster Blank parece la faceta ficticia, y Paul Auster la real, de una misma persona [en línea].

Peacock (2010) analiza el tipo de relación que se establece entre los lectores de *Travels in the Scriptorium* y el escritor (Mr. Blank/Auster): “Clearly Mr. Blank is Mr. Auster, and equally clearly the reader is being granted for the first time a privileged insight into the writer’s thought processes, memories, and anxieties” (188). Auster ofrece una novela compleja en cuanto a las referencias a personajes y a otras historias, y permite que el lector juegue el rol del detective haciendo las conexiones necesarias. “Auster has always rewarded his fans by making them feel clever. He turns assiduous readers into detectives, dropping clues (and planting red herrings) that link his books in a complex and self-perpetuating web of allusions”, escribe Angel Gurria-Quintana en su reseña de *TBF* (2006 [en línea]).

No solo son los personajes los que recurren en distintas novelas de Auster, sino que muchos de los tópicos, asociados a la narrativa posmodernista, también suelen reiterarse en su obra. Auster enmarca la acción en sus novelas alrededor de momentos traumáticos personales y del país, especialmente de la pérdida de algún familiar o amante, o de pérdidas relacionadas con lo histórico y lo cultural. En *The Invention of Solitude* su padre se presenta como la primera persona desaparecida – y la más memorable – en la obra de Auster. Este recurso lo ayudará a superar el sentimiento de pérdida y desolación que el autor atravesaba al momento de morir su padre.

Dado entonces que en sus libros abunda la problemática de las pérdidas, la búsqueda es un tema constante en sus obras, y sus libros siguen una estructura de “detección” en que la persona que busca es el narrador o su sustituto. En su artículo “In the Country of Missing Persons: Paul Auster’s Narratives of Trauma”, Debra Shostak (2009) hace referencia al proceso de búsqueda de los narradores en la gran mayoría de las novelas de Auster:

In each case, the narrator's desire to erase an absence aims toward uncovering secrets – and the fact of narration both testifies to and enables the quest. Each quest stands for the narrator's confrontation with trauma [...] The narrators pursuing their objects engage in a therapeutic process that brings them toward accepting loss, contingency, and thwarted desire [...] The stories they construct provisionally release them, if not their objects of contemplation from the past so as to live in an ongoing present (67).

Un ejemplo es *The Music of Chance*, en la que Jim Nashe recibe una herencia de su padre justo en un momento en que su vida carece de sentido. Por diferentes motivos – una partida de póker, entre ellos – se queda sin un centavo y cae preso en la mansión de los excéntricos Flower y Stone. Allí deberá pagar su deuda construyendo un muro gigantesco junto con su compañero Jack Pozzi. Así lo hacen día tras día hasta el accidente fatal al final de novela. En ese momento Nashe puede darse cuenta de que los hechos que lo llevaron hasta la mansión y su trabajo con el muro lo han ayudado a descubrir quién es él en realidad. En esta obra los temas del azar y el confinamiento están presentes en relación con la búsqueda de la identidad.

En otras ocasiones, el hecho de que las búsquedas queden inconclusas sugiere que la pérdida es en parte irremediable. Abundan los ejemplos en las novelas de Auster: la búsqueda de la historia paterna en *The Invention of Solitude*, la obsesión de Quinn por encontrar a Peter Stillman en *City of Glass*, Anna Blume en busca de su hermano en *In the Country of Last Things*, Peter Aaron en *Leviathan*, quien trata de reconstruir la enigmática historia de su amigo Benjamin Sachs, David Zimmer en *The Book of Illusions* al buscar al desaparecido actor de cine mudo Hector Mann, Stanley Fogg en *Moon Palace*, y Nathan Glass en busca de su sobrina Aurora en *TBF*.

Cada búsqueda significa la confrontación del narrador con un hecho traumático (Shostak, 2009). Un claro caso de aceptación y distanciamiento del trauma es *The Invention of Solitude*. La pérdida y la ausencia están representadas por Samuel, padre de Auster (su muerte es la motivación principal de Auster para escribir este libro). En la primera parte titulada “Portrait of an Invisible Man”, Auster, como sujeto empírico, escribe acerca de las ausencias de Sam, “a block of impenetrable space in the form of a man” (*TIS*, 1982: 7), “a tourist of his own life” (9). Auster intenta dar una explicación para la ausencia existencial que siempre ha percibido en su padre: “He never talked about himself, never seemed to know there was anything he *could* talk about. It was as though his inner life eluded even him” (30). En la segunda parte, “The Book of

Memory”, Auster asume el fracaso de no haber estado presente en la vida de Sam, a la vez que reflexiona sobre temas como la contingencia, las relaciones humanas y la muerte. Esta parte está escrita en tercera persona y el protagonista es A. (en franca alusión al Auster como sujeto empírico), lo cual crea la impresión de alejamiento y superación del trauma sufrido por la pérdida de su padre.

La alusión directa al autor de la obra dentro de ésta es una instancia característica de la novela metaficcional. También en *City of Glass* el personaje de Paul Auster y el Auster como sujeto empírico se funden en una sola persona, o al menos se crea para el lector un efecto de confusión del plano real con el ficticio. A este respecto, en un análisis de la ambigüedad y la dislocación en obras de Auster, Martin (2008) expone: “This recurrent tendency in Auster reflects the fact that his writings contribute towards ontological skepticism and foundational indeterminacy” (143).

El tópico del trauma en las obras de Paul Auster no solo es provocado por la ausencia, muerte o desaparición de un ser querido, sino que puede ser consecuencia de sentimientos de angustia, búsqueda de la identidad, oposición a los cambios sociales y a la violencia. En *In the Country of Last Things*, Anna Blume busca sobrevivir en un país devastado, muy similar al Holocausto Nazi por la violencia y el totalitarismo que se describe en la novela. *Travels in the Scriptorium* sitúa al protagonista, Mr. Blank, en una condición traumática: ha perdido la memoria y, consecuentemente, desconoce su identidad y la de aquellos que lo rodean. En *Man in the Dark*, el protagonista es un escritor preso en una habitación en la que escribe historias que reflejan la violencia que ha soportado. Así transcurre la novela hasta que logra narrar el incidente traumático inicial. El trauma de Benjamin Sachs en *Leviathan* representa una crítica implícita a la historia de los Estados Unidos, especialmente al uso de la bomba atómica durante la Segunda Guerra Mundial.

La contingencia es otro de los tópicos recurrentes en la escritura de Auster; en todas sus historias abunda la presencia de hechos arbitrarios y son estos hechos los que perfeccionan las diversas tramas. Según Barry Lewis (1998), el azar es un componente esencial del posmodernismo literario, una parte del proceso compositivo. En varias de sus novelas los personajes de Auster comparten un mismo sentimiento de angustia debido a la falta de certeza asociada a la vida moderna y a la imposibilidad de controlar los eventos de sus vidas. Donde la fascinación de Auster por las coincidencias se hace

más evidente es en *The Red Notebook* y *The Music of Chance*, pero en un gran número de sus obras, el azar funciona como el motor que hace avanzar el relato.

Pueden citarse innumerables ejemplos que reflejan la importancia de este tópico para Auster. En *Leviathan*, el azar domina la trama: los personajes de Aaron y Sachs se conocen a causa de una tormenta de nieve que impide que el público asista a escuchar sus lecturas; Sachs termina con la vida de Reed Dimaggio por aceptar que un joven lo lleve en su auto; una agenda perdida provoca el encuentro de Maria Turner con su vieja amiga Lilian Stern, quien resulta ser la ex esposa del hombre asesinado. Alikei Varvogli reflexiona sobre los hechos azarosos en esta novela: “Coincidence gives the author the opportunity to ask questions about free will, and to explore the extent to which one can be said to have control over one’s own life” (en Bloom, 2004: 194). Tal reflexión es especialmente apropiada en esta novela, que aborda la decisión de un personaje de abandonar para siempre la escritura.

Para Auster, cada acción ejerce una influencia en una reacción subsiguiente, y los protagonistas de las historias, en lugar de subestimar cada hecho casual, deben aferrarse a ellos e interpretarlos como una vía de escape. En el segundo capítulo de su libro *Paul Auster’s Postmodernity*, Martin (2008) estudia esta temática en la obra de Auster y concluye:

While the forces of chance are uncaring, the individual, or protagonist of the novel, should regard the contingent occurrence as a means of personal salvation. Rather than surrender, with life tarnished and considered irrelevant, the individual should strive to benefit from his or her experiences. In spite of the hardships endured – isolation, incarceration, and occasionally, death – the individual must embrace the contingent occurrence (66).

Es interesante notar que también los personajes de algunas novelas realizan comentarios sobre el poder de la contingencia. Así lo relata Anna Blume, la protagonista de *In The Country of Last Things*, “Our lives are no more than the sum of manifold contingencies, and no matter how diverse they might be in their details, they all share an essential randomness in their design: this then that, and because of that, this” (*CLT*, 1987: 143-144). Marco Stanley Fogg, personaje en *Moon Palace*, comparte y ratifica las palabras de Blume: “Our lives are determined by manifold contingencies [...] and every day we struggle against these shocks and accidents in order to keep our balance” (*MP*, 1989: 80).

Auster ha sido criticado por abusar del azar en su obra, de lo que se defiende afirmando que la vida está llena de fascinantes casualidades, de momentos aleatorios que marcan un rumbo determinado, de accidentes que no llegan a producirse (Otero Barral, 2012). En una entrevista publicada en *Dossier Paul Auster* (1996), el escritor se refiere al hecho de que la crítica lo relacione con el azar y se justifica diciendo que basta con observar la vida de quienes nos rodean para darnos cuenta de que nuestros destinos no siguen una línea recta sino que somos permanentemente las víctimas de contingencias cotidianas. En *The Art of Hunger*, Auster formula su tesis sobre la naturaleza incierta de la contingencia:

[...] what I'm talking about is the presence of the unpredictable, the utterly bewildering nature of human experience. From one moment to the next, anything can happen. Our life-long certainties about the world can be demolished in a single second. In philosophical terms, I'm talking about the powers of contingency. Our lives don't really belong to us you see – they belong to the world, and in spite of our efforts to make sense of it, the world is a place beyond our understanding [...] Chance is part of reality: we are continually shaped by the forces of coincidence, the unexpected occurs with almost numbing regularity in all our lives [...] To put it another way: truth is stranger than fiction. What I am after, I suppose, is to write fiction as strange as the world I live in⁴³.

La importancia del azar en la obra de Auster está relacionada con hechos de su vida. En el prólogo de *El Cuaderno Rojo* (1994), Justo Navarro, quien llama a Auster “el cazador de coincidencias”, se refiere a un hecho en particular de la juventud del escritor, cuando al estar de campamento a los trece o catorce años, se produce una tormenta y un rayo provoca la muerte del compañero que caminaba a su lado. Desde ese momento, Auster descubre el poder del azar para decidir sobre la vida y la muerte de las personas, para decidir el rumbo de nuestros destinos. Auster comienza a convertirse en ese cazador de coincidencias y a reflejar en sus obras que “el mundo es un misterio azaroso” (Navarro, 1994: 9). *The Red Notebook* contiene siete historias basadas en experiencias personales del autor y seis historias relacionadas con el rol del azar en las vidas de amigos o conocidos. Los capítulos no siguen un orden determinado y las historias tienen lugar en diferentes países y continentes, tal vez para demostrar que el azar no se restringe a situaciones determinadas sino que opera a un nivel global.

⁴³ Entrevista con Larry McCaffrey y Sinda Gregory. En Auster, Paul (1992).

Un destacado efecto de representación en la poética de Auster⁴⁴ es la yuxtaposición de ficción y realidad, lo cual se logra mediante la incorporación de elementos autobiográficos o que guardan estrecha similitud con hechos de su vida. Esto significa que sus relatos autobiográficos escritos en primera persona le permiten entremezclar, mediante una misma voz narrativa, hechos referenciados en su vida, como sujeto empírico, y hechos ficticios relativos a un sujeto poético o sujeto ficticio de la representación. Al mismo tiempo, el “Auster” que se menciona en los relatos pasa a convertirse en uno más de sus personajes. Como ya se mencionó anteriormente, este es un recurso que se repite en la literatura posmodernista para enfrentar la realidad empírica con la realidad de la obra literaria y crear tensión entre sus respectivas ontologías⁴⁵.

Auster equipara su vida con la suma de todas sus obras y manifiesta que todas ellas en conjunto podrían ofrecer la imagen multifacética de sí mismo: “If all my books were put together in one volume, they would form the book of my life so far, a multifaceted picture of who I am”⁴⁶. Vale aclarar que este efecto de representación de entremezclar hechos de su vida real con hechos ficticios no se aplica en las obras *The Invention of Solitude*, *Hand to Mouth*, *Winter Journal* y *Report from the Interior*, obras que adhieren a las convenciones de la autobiografía. *The Invention of Solitude* es un libro autobiográfico en el que Auster recupera la figura paterna; la narración en *Hand to Mouth* es en primera persona y se centra en los hechos que han impactado en la vida del autor; y sus dos últimas obras, *Winter Journal* y *Report from the Interior*, están redactadas en segunda persona, como si Auster estuviese dialogando con él mismo.

En el artículo “The Strange Case of Paul Auster” (1994), Barry Lewis menciona que la ficción de Auster está compuesta de tópicos pertenecientes a la historia norteamericana y a sus propias vivencias, lo que dificulta distinguir entre los diferentes hilos intertextuales que unen las historias. Hay elementos tomados del archivo histórico de Auster que aparecen frecuentemente en sus obras de ficción. Algunos ejemplos de esta fusión entre la ficción y lo autobiográfico tienen que ver con los nombres y algunas fechas que son relevantes en su propia biografía. En *City of Glass* el narrador recibe una

⁴⁴ Remitirse al marco teórico para la definición de *poética* tomada de André Lefevere (1997 [1992]).

⁴⁵ Este efecto de representación es descrito por Juan-Navarro (2002) mediante la articulación ontológica en tres niveles, el de la realidad, el de la obra y el de la fusión entre los dos niveles anteriores.

⁴⁶ Citado en Martin, Brendan (2008: 22).

llamada telefónica que lo lleva a adoptar la identidad de un detective llamado Paul Auster; el nombre del narrador de *Leviathan*, Peter Aaron, tiene sus iniciales y conoce a una mujer llamada Iris (anagrama de Siri) el mismo día y en el mismo lugar que Auster conoce a su segunda y actual esposa Siri Hustvedt. *Ghosts* comienza el 3 de febrero de 1947, día del nacimiento de Auster. El protagonista de *Moon Palace*, Marco Fogg, nace en 1947, estudia en la Universidad de Columbia, sufre la ausencia de su padre y descubre el gusto por la literatura al leer los libros de la biblioteca de su tío –hechos que parecen haber sido extraídos de la biografía de Auster. A su vez, es interesante notar que muchos de los protagonistas de sus historias comparten con Auster cierta formación y la profesión de escritor: Sidney Orr en *Oracle Night*, Peter Aaron en *Leviathan*, el protagonista en *The Locked Room*, Nathan Glass en *TBF*, entre otros. En estos y en muchos otros casos, Auster revela su autoría al dejar expuestos fragmentos de su autobiografía (Zilcosky, 1998).

Aunque estos personajes sean parte de la ficción del autor y Auster insista en que son productos de su imaginación, algunos críticos los han considerado sus *doppelgänger*, vocablo alemán que designa al doble de una persona viva, generalmente asociado a lo fantasmagórico o al lado oscuro y misterioso del ser humano (Vardoulakis, 2006). En la obra de Auster, podría decirse que se recurre a la figura del *doppelgänger* simplemente debido a curiosas semejanzas que se establecen entre sus personajes y a hechos de la vida del autor. Martin (2008) agrega: “Although Auster insists that he includes autobiographical detail merely as a device to enhance plot development, the proliferation of evident ‘Paul Auster’ prototypes suggests that the novels are much more than conventional works of fiction” (67). Es el lector quien toma el control y debe cuestionar el carácter ficticio de los hechos narrados, los cuales, al ser interpretados de diversas maneras, crean una sensación de incertidumbre y escepticismo – principios fundamentales del posmodernismo literario.

The Brooklyn Follies

A diferencia del resto de sus novelas, las que han sido objeto de libros, tesis doctorales, ensayos y un número considerable de artículos académicos, poco se ha escrito sobre *TBF*, tal vez porque se la considera una novela más convencional y accesible al lector (Cohu, 2011; Minzesheimer, 2006). Los estudiosos de la obra de Auster se han

concentrado particularmente en *The New York Trilogy* y no abundan trabajos sobre sus últimas novelas. Sin embargo, *TBF* presenta muchos de los tópicos tan característicos en la novelística de Auster y es una novela en la que el universo literario de este autor tiene la capacidad de deslumbrar al lector una vez más. Se repasan en esta sección los tópicos y los procedimientos de escritura empleados en la novela y que hacen que *TBF* sea un ejemplo más de la narrativa posmodernista tan característica de Auster.

El protagonista es Nathan Glass, un ex vendedor de seguros, divorciado y sobreviviente de un cáncer de pulmón. Nathan regresa a Brooklyn, donde ha nacido y pasado su infancia, para buscar “a quiet place to die” (*TBF*, 2006: 1), pero allí conoce personajes y afronta situaciones que le ofrecen una oportunidad de redención y lo reencuentran con las ganas de vivir. Ávido lector, comienza a frecuentar la librería del misterioso Harry Brightman, donde halla inesperadamente a su sobrino preferido, Tom, a quien hace muchos años que no ve. Tom ha pasado de ser un estudiante brillante de literatura, con una carrera universitaria prometedora, a ser un solitario conductor de taxi y colaborador del enigmático Brightman. Nathan, Tom y Harry entablan una fuerte amistad que redirige sus destinos. De los tres, Harry es el personaje más complejo, lleno de sorpresas y contradicciones. Su nombre no es Brightman, sino Dunkel, como lo revela su hija Flora:

It means dark, in case you didn't know. My father is a dark man, and he lives in a dark wood. He pretends he's a bright man now, but that's only a trick. He's still dark. He'll always be dark – right up to the day he dies (*TBF*, 2006: 36).

Harry intenta rehacer su vida en Brooklyn y dejar atrás un pasado tumultuoso que incluye un divorcio con la hija de un millonario, dos años en prisión, una hija esquizofrénica, romances clandestinos y falsificación de obras de arte. Este personaje se asemeja al de las novelas picarescas⁴⁷, quien recurre al engaño y la estafa para poder sobrevivir, aunque finalmente uno de sus mejores planes – la falsificación de un manuscrito the *The Scarlet Letter*⁴⁸ – no llega a concretarse y termina con su vida.

⁴⁷ Es una clase de novela que, normalmente en primera persona, relatava las peripecias poco honorables de un pícaro. Se cultivó durante los siglos XVI y XVII. Diccionario de la Real Academia Española en línea.

⁴⁸ Novela de Nathaniel Hawthorne publicada en 1850 enmarcada en la Nueva Inglaterra a comienzos del siglo XVII.

El humor es un recurso que Auster utiliza para reforzar el vínculo entre estos tres personajes. A lo largo de la novela, Nathan, Tom y Harry recurren a juegos de palabras como “Edgar Allan Poe and Henry David Thoreau. An unfortunate rhyme, don’t you think? All those *o*’s filling up the mouth. I keep thinking of someone shocked into a state of eternal surprise. Oh! Oh no! Oh Poe! Oh Thoreau!” (*TBF*, 2006: 14), o la relación entre los apellidos Wood, Glass y Steel, los cuales pueden hacer referencia a nombres propios y a sustantivos comunes:

Harry pressed a finger against his chin, striking the pose of a man lost in thought. “How interesting. Tom Wood and Nathan Glass. Wood and Glass. If I changed my name to Steel, we could open an architecture firm and call ourselves Wood, Glass, and Steel. Ha ha. I like that. Wood, Glass, and Steel. *You want it, we’ll build it*” “Or I could change my name to Dick,” I said, “and people could call us Tom, Dick and Harry.” “One never uses the word *dick* in polite society”, Harry said, pretending to be scandalized by my use of the term (*TBF*, 2006: 59).

Como sucede en la mayoría de sus novelas, los personajes en *TBF* confrontan pérdidas y ausencias, y buscan definir su identidad. Nathan ha sufrido un cambio radical en su vida: después de treinta años de matrimonio se ha divorciado y se ha distanciado de su única hija, y decide ir a Brooklyn para pasar allí lo que queda de su existencia. Ha perdido muchas cosas, desde su pelo hasta su voluntad, el trabajo de toda una vida, y su familia compuesta por su esposa y su hija. También Tom es presentado como un personaje solitario y depresivo en permanente búsqueda de felicidad. Así lo describe Nathan al encontrarlo por casualidad en la librería de Harry Brightman:

Now, seven years later, he had put on a good thirty or thirty-five pounds, and he looked dumpy and fat. A second chin had sprouted just below his jaw line, and even his hands had acquired the pudgy and thickness one normally associates with middle-aged plumbers. It was a sad sight to behold. The spark had been extinguished from my nephew’s eyes, and everything about him suggested defeat (*TBF*, 2006: 19).

Tom también está preocupado por la desaparición de su hermana Aurora, adicta a las drogas y vinculada con la pornografía. La desaparición de Aurora y la repentina aparición de su hija Lucy en casa de Tom son verdaderos misterios para los protagonistas de esta historia. Nathan y Tom deciden que lo mejor es llevar a Lucy a casa de una tía postiza en Vermont y así emprenden un viaje con reminiscencias de las

historias de carretera: el viaje en auto y la estadía en *The Chowder Inn*, al que Nathan y Tom llaman su *Hotel Existence*. Allí los personajes comparten momentos imprevistos de felicidad y bienestar:

I want to talk about happiness and well-being, about those rare, unexpected moments when the voice in your head goes silent and you feel at one with the world. I want to talk about the early June weather, about harmony and blissful repose, about robins and yellow finches and blue birds darting past the green leaves of trees. I want to talk about the benefits of sleep, about the pleasures of food and alcohol, about what happens to your mind when you step into the light of the two o'clock sun and feel the warm embrace of air around your body. I want to talk about Tom and Lucy, about Stanley Chowder and the four days we spent at the Chowder Inn, about the thoughts we thought and the dreams we dreamed on that hilltop in southern Vermont (*TBF*, 2006: 167)

En el Hotel Existencia, Nathan, Tom y Lucy descubren nuevos sentimientos y hasta llegan a percibir que han formado una familia, hasta que la noticia de la repentina muerte de Harry los hace volver a la realidad y emprenden el regreso a Brooklyn.

Markku Salmela (2008) ha estudiado el tópico de la liberación y regeneración mental de los personajes en *TBF*, como consecuencia del paso de un contexto físico negativo a uno positivo. Esto ocurre con Tom al transportarse desde una habitación en Brooklyn hasta *The Chowder Inn*, su propio *Imaginary Eden*⁴⁹. Nathan también experimenta una liberación al salir del hospital y volver a caminar por las calles de Nueva York al final de la novela: “Then they let me go. I stepped out into the cool morning air, and I felt so glad to be alive, I wanted to scream. Overhead, the sky was the bluest of pure deep blues” (*TBF*, 2006: 305).

Los acontecimientos fortuitos y el azar son otros de los tópicos a los que se hace referencia en la novela. Es el azar lo que provoca el encuentro de Nathan y su sobrino en la librería y el misterioso cruce entre sus historias de vida, así como las de los demás personajes en la novela. En una conversación con Nathan, Tom advierte,

Every destination is arbitrary; every decision is governed by chance. You float, you weave, you get there as fast as you can, but you don't really have a say in the matter. You're a plaything of the gods, and you have no will of your own (*TBF*, 2006: 30).

⁴⁹ *Imaginary Edens* es el título del trabajo final de tesis de Tom, el cual no llega a finalizar. El tema de la tesis es la noción del refugio interno (*the inner refuge*) en Poe y Thoreau. Según Tom, Poe y Thoreau escapan del mundo real hacia un mundo utópico compuesto por “the ideal room, the ideal house, and the ideal landscape” (*TBF*, 2006: 15).

Auster experimenta con la reacción de los personajes ante hechos azarosos. Aunque en ocasiones parezca que la contingencia es sinónimo de dificultades y sentimientos de dolor y angustia, siempre acaba beneficiando a los personajes. Nathan y Tom se encuentran casualmente en la librería de Harry y ese encuentro imprevisto los hace remontarse al pasado a recordar años más felices, pero a la vez les provoca la necesidad de replantearse un mejor presente.

La búsqueda también está presente en esta historia y es Nathan quien asume esta vez el rol del detective. Por un lado, adopta la responsabilidad de investigar lo relacionado con la muerte de Harry y, también, decide buscar a su sobrina Aurora, quien se ha casado con un fanático de una pequeña congregación religiosa y vive casi recluida en una casa en Winston-Salem. Nathan logra encontrar a Aurora y llevarla de regreso a Brooklyn, donde comienza una nueva vida junto a su hija Lucy.

El tono de esta novela está relacionado con el contexto social y político: la novela se enmarca en las elecciones del 2000, primera elección de George Bush, y culmina cuarenta y seis minutos antes del atentado del 11 de septiembre de 2001. En varias instancias en la novela, los personajes discuten y se muestran descontentos con el presidente Bush y con la economía del país. Auster fue siempre muy crítico con la gestión política de Bush, con el conflicto en Irak y con la reacción de su gobierno a los atentados del 11 de septiembre. Todo ello puede verse reflejado también en *Man in the Dark*, libro en el que incluso se plantea la posibilidad de que Nueva York se convierta en un país independiente, una fantasía con la que el escritor ha soñado muchas veces. En una entrevista para la revista *Rolling Stone*, Auster manifiesta:

Sé que no es factible pero me encanta imaginármelo. Sería fabuloso. Nueva York es una ciudad única, muy diferente al resto de Estados Unidos. Es más, a la mayoría de los norteamericanos no les gusta. El 40% de los neoyorquinos no son nacidos en Estados Unidos, así que ser independientes no estaría nada mal. Me divierte soñarlo aunque sé que es imposible (en Celis, 2012).

En *TBF*, Auster logra retratar un momento histórico mostrando a los Estados Unidos al borde del abismo y el caos, pero a la vez ofrece al lector un mensaje de esperanza: lo que puede salvarnos es el amor por los demás y por nosotros mismos.

Además de contener tópicos característicos de la obra de Auster, *TBF* revela ciertos procedimientos de escritura que son también propios de la poética de este autor y de la novela posmoderna.

En *TBF*, la novela se concibe a sí misma como un objeto y se le recuerda al lector que está frente a una obra de ficción. El recurso de la novela autoconsciente y autorreferencial es frecuente en la narrativa posmodernista que tiende a desvelar su propia condición de artificio verbal; “la metaficción se hace eco de esta tendencia hacia la autorrepresentación y la incorpora a su propia estructura. Consiguientemente, la distinción entre los discursos se difumina, como se difumina también la frontera entre arte y teoría, entre ficción y realidad” (Juan-Navarro, 1998: 34). La docente e investigadora venezolana, Catalina Gaspar (1996), define a la novela metaficcional de la siguiente manera:

...aquella que versa sobre sí misma, ficcionalizando su proceso de producción y de recepción al elaborar su propio metatexto que coloca en la escena textual su quehacer ficticio y problematiza su status como ficción en las alteridades realidad/ficción y escritura/lectura que la hacen posible (113).

Un claro ejemplo de novela autoconsciente en *TBF*, que fue mencionado a propósito de los tres niveles sobre la preocupación ontológica de Juan-Navarro (1998), es *The Book of Human Folly*, donde Nathan relata historias personales, de conocidos o del país. De esta manera, la trama principal en la novela se desarrolla en paralelo con las historias que escribe Nathan como productor textual.

Otro ejemplo de la fusión entre los niveles de la realidad empírica y ficticia es la relación dialógica que se establece entre Nathan y el lector. La narración en primera persona hace que los hechos se presenten desde la perspectiva personal del personaje de Nathan, quien en ocasiones entabla un diálogo con el lector o lo interpela directamente.

En los ejemplos siguientes, Nathan hace un cuestionamiento e intenta una explicación a modo de excusa con el lector, a la vez que hace explícito que el lector está leyendo un libro, una obra de ficción⁵⁰:

Why do I linger over these trivial details? **Because** the truth of the story lies in the details, and I have no choice but to tell the story exactly as it happened. If we hadn't made that decision to get off the highway at Brattleboro and follow our noses to Route 30, many of **the events in this book** never would have taken place (*TBF*, 2006: 158).

⁵⁰ Se ha agregado la negrita a los ejemplos originales.

Sex is such a strange and sloppy business, **why** bother to recount every slurp and moan that ensued? Tom and Honey deserve their privacy, and **for that reason** I will end my report of the night's activities here. **If some readers object, I ask them to close their eyes and use their imaginations** (*TBF*, 2006: 195).

Nathan involucra al lector en la narración al plantear ciertos cuestionamientos y al adelantarse a lo que el lector pudiese estar pensando:

With so many positive developments in the love department, **the reader might be lulled into thinking** that universal happiness reigned over our little patch of Brooklyn. Alas, not all marriages are destined to survive (*TBF*, 2006: 242).

Estos ejemplos demuestran como la novela se concibe como un artificio, como un proceso tanto de escritura como de lectura.

Otro recurso utilizado en *TBF* es la intertextualidad, definida como “los factores que hacen depender la utilización adecuada de un texto del conocimiento que se tenga de otros textos anteriores” (De Beaugrande, 1997: 45)⁵¹. En esta novela Auster hace alusión a un clásico de la literatura norteamericana, *The Scarlet Letter* (1850) y a su autor, Nathaniel Hawthorne. Estos rasgos intertextuales que un texto deja en otro “pueden manifestarse con mayor o menor grado de intensidad y a distintos niveles discursivos” (Zecchetto, 2006: 327). Por ejemplo, el nombre completo del protagonista de *TBF* es Nathaniel (aunque todos lo llamen Nathan), quien escribe un libro a pesar de que su profesión no es la de escritor. Aurora representa a Hester Prynne, ambas acusadas de llevar una vida adúltera, y se casa con David en un intento de redimir sus culpas y alejarse del pecado. Lucy es hija de una relación clandestina, al igual que Pearl en *The Scarlet Letter*. Nathan encuentra a Aurora en Salem – lugar de nacimiento de Nathaniel Hawthorne, y su casa está situada en la calle Hawthorne. Por último, Harry Brightman, el dueño de la librería donde trabaja Tom, quiere falsificar un manuscrito de *The Scarlet Letter*⁵².

⁵¹ El presente caso de estudio se caracteriza por la hibridación y genera la necesidad de emplear diferentes referentes teóricos como es el caso de la referencia a los criterios de textualidad de Robert De Beaugrande para definir el concepto de *intertextualidad*.

⁵² Estas similitudes entre ambas historias revelan que a pesar de las diferencias espacio-temporales, la representación de sistemas de valores que activan una axiología sobre los tópicos integrados en el artefacto literario son universales y que a comienzos del siglo veintiuno las problemáticas sociales no han cambiado demasiado.

The Scarlet Letter deja sus huellas en la novela de Auster, al igual que las repetidas alusiones a clásicos como Edgar Allan Poe y Henry David Thoreau. Por ejemplo, Tom le cuenta a Nathan que, al abandonar sus estudios y caer preso de la depresión, se encontraba escribiendo su tesis sobre Poe y Thoreau, lo cual activa en el lector asociaciones entre las historias en *TBF* y la vida de estos autores. Las similitudes entre los clásicos y los personajes de *TBF* son varias, especialmente el hecho de que Thoreau rechaza y huye del materialismo y el comercio, y que Poe quiere huir de un país al borde de la guerra civil (Kafka-Gibbons, 2006).

La ficción de oralidad

Un efecto de representación que se destaca en *TBF* y que es el eje de este estudio es la ficción de oralidad. Esto procura lograrse mediante un procedimiento que combina el empleo del diálogo, un registro informal, coloquial, urbano, y el uso del lenguaje vulgar; a eso se suma la multiplicidad de lenguas propias de la zona geográfica de Brooklyn. En *TBF*, Auster ofrece una descripción de este particular barrio de la ciudad de Nueva York:

After all those years in the suburbs, I find that the city agrees with me, and I've already grown attached to my neighborhood, with its shifting jumble of white and brown and black, its multilayered chorus of foreign accents, its children and its trees, its striving middle – class families, its lesbian couples, its Korean grocery stores, its bearded Indian holy man in his white robes bowing to me whenever we cross paths on the street, its dwarfs and cripples, its aged pensioners inching along the sidewalk, its church bells and ten thousand dogs, its underground population of solitary, homeless scavengers, pushing their shopping carts down the avenues and digging for bottles in the trash (*TBF*, 2006: 181-2).

En la novela, los habitantes de Brooklyn no se muestran reacios a hablar con desconocidos. Auster describe su forma de hablar de la siguiente manera: “the most welcoming, most human of all American voices” (*TBF*, 2006: 87). Los diálogos ocupan gran parte de la novela y le imprimen un efecto especial de intimidad y familiaridad.

La oralidad es una característica del programa de escritura de Auster que constituye un desafío para el traspaso material de la obra de una lengua a otra, como ocurre en la traducción. Los personajes en la novela entablan conversaciones en las que utilizan un lenguaje informal la mayoría de las veces, con algunos insultos y expresiones propias del idioma inglés. A pesar de no utilizarse un dialecto especial de los habitantes de

Brooklyn, al traducir los diálogos, un traductor necesita reproducir el mismo efecto de naturalidad que en el original, por lo que debe poseer un excelente manejo de los sistemas lingüísticos, el inglés y el castellano.

Particularmente, este trabajo analiza el pasaje de la oralidad en la novela de Auster por el traductor Gómez Ibáñez para la editorial Anagrama. Antes de comenzar a discutir aspectos relacionados con la traducción, es necesario caracterizar la ficción de oralidad en *TBF*. El corpus para analizar este aspecto del programa de escritura del autor se compone de fragmentos donde se representa la oralidad; se trata, en efecto, de porciones de diálogos sostenidos entre los personajes.

Al ser el traductor un hablante nativo del castellano peninsular y realizar una traducción para una editorial que exige el uso de esta variedad lingüística, se espera encontrar en los diálogos de los personajes una gran cantidad de términos y expresiones típicas del castellano de España. Como consecuencia, se logra una versión que se supone verosímil y natural para lectores españoles, pero no produce el mismo efecto en la audiencia argentina que recibe la traducción. Este uso de españolismos se trata en el siguiente capítulo.

A los fines de caracterizar la oralidad en *TBF* es necesario recurrir al concepto de *registro*, término empleado para relacionar una situación comunicativa dada y el lenguaje que se utiliza en esa situación. Estudiosos del lenguaje en su contexto social como Michael Halliday (1985, 2004), Suzanne Eggins & James Robert Martin (1997), y Eggins (2004) han distinguido las características esenciales del lenguaje escrito y oral. La teoría lingüística desarrollada por Halliday desde los años 60 es conocida en el campo disciplinar como Lingüística Sistémico-Funcional, la cual se remonta a las investigaciones de Bronislaw Malinowski y John Firth y su teoría acerca del contexto situacional y cultural. El foco de análisis para estos lingüistas es “the analysis of authentic products of social interaction (texts), considered in relation to the cultural and social context in which they are negotiated” (Eggins, 2004: 2).

Halliday (1985, 2004) y Eggins & Martin (1997) han desarrollado una teoría en torno del *registro* para poder analizar los modos en que el lenguaje varía según la situación de uso. Esta teoría considera los aspectos del contexto que son relevantes o impactan en el uso del lenguaje. Se distinguen entonces tres variables situacionales: campo, tenor y modo. La variable que estudia la manera en que ocurre el evento social donde se utiliza el lenguaje es el *modo*. El modo del discurso “tiene que ver con el medio de

comunicación (oral o escrito) y con los canales de comunicación (si es en presencia o a distancia, una carta o por teléfono) a través de los cuales se realiza la actividad en curso” (Ghio, 2005: 34-5). El *tenor* se refiere a los roles de los interlocutores, que impactan en el uso que hacen del lenguaje. Esta variable abarca distintas dimensiones: las relaciones de poder entre los hablantes (de igualdad o desigualdad), el contacto (frecuente u ocasional) y el compromiso afectivo (alto o bajo). Por ejemplo, los diálogos entre Nathan y Tom se caracterizan por un lenguaje informal y coloquial típico de una conversación entre amigos que se ven con frecuencia y se tienen afecto mutuo. Ambas variables – modo y tenor – son adecuadas para una caracterización del lenguaje utilizado por los personajes en la novela que representa la ficción de oralidad propia de la escritura de Auster.

Las nociones sobre el registro desarrolladas por los sistémicos resultan útiles para analizar estos fragmentos dialogados, aunque debe aclararse que los *cópora* con que trabajan los lingüistas sistémico-funcionales corresponden a transcripciones de emisiones reales y en este caso de estudio, las categorías se emplean para describir y explicar un artefacto⁵³.

Eggins (2004) resume las diferencias lingüísticas que corresponden a los dos polos en una situación comunicativa: el lenguaje escrito y oral⁵⁴. Muchos de los rasgos del lenguaje oral mencionados por Eggins no son frecuentes en *TBF*. Se trata de aquellas marcas que son propias del discurso oral espontáneo, tales como las pausas, las vacilaciones, las frases inacabadas, las interrupciones y las incorrecciones de sintaxis, que pueden ser usadas en tipos de escritura experimentales que coinciden con el posmodernismo literario. García de Toro (2004) considera estos textos “falsamente orales” ya que contienen una ficción de oralidad “prefabricada”. Esto sucede porque estamos frente a un texto escrito que contiene características de ficción de oralidad, pero que – a diferencia del discurso oral espontáneo, vacilante y menos sistemático – ha pasado por un proceso de planificación que ha dado como resultado un texto más compacto y cohesivo.

En cuanto a las características propias de la ficción de oralidad que están presentes en *TBF*, pueden listarse las siguientes:

⁵³ Ver la nota 12, en el capítulo II.

⁵⁴ Para acceder al listado completo de características, ver página 93 en Eggins (2004).

1. **Organización en turnos:** los hablantes toman turnos para realizar su intervención. En general, los diálogos están completos, sin interrupciones ni frases inacabadas.

Ejemplo 1

“To your health, Uncle Nat,” Tom said raising his glass.
“To yours, Tom,” I answered, “And to *Imaginary Edens: The Life of the Mind in Pre-Civil War America*.” (14)⁵⁵

2. **Espontaneidad y dialoguicidad:** se crea la impresión de que los hablantes están construyendo su discurso de manera natural y espontánea. Hay presencia de reelaboraciones, oraciones breves, voz activa, léxico de uso diario. Las modalidades apelativas como las interrogaciones y las estructuras imperativas también son habituales.

Ejemplo 2

“You’re beginning to lose me.”
“Think of Jacob and Esau. Remember them?”
“Ah. Okay. Now you’re making sense.”
“It’s an awful story, isn’t it?”
“Yes, truly awful [...]” (54)

“Yes?” he asked. “What can I do for you?”
“I’m Rory’s uncle,” I said. “Nathan Glass. I happened to be in the neighborhood and thought I’d drop by to see her.”
“Oh? Is she expecting you?”
“Not that I’m aware of. As I understand it, you don’t have a telephone.”
“That’s correct. We don’t believe in them. They encourage too much chatter and idle talk. We prefer to save our words for more essential things.”
“Very interesting . . . Mr. . . .Mr. . . .”
“Minor. David Minor. I’m Aurora’s husband.”
“That’s what I thought. But I didn’t want to presume.” (251)

Sin embargo, hay varios fragmentos dialogados donde se observa una organización y complejidad mayor en la construcción de las oraciones; se usan cláusulas subordinadas, léxico preciso y adecuado, y conectores que señalan las relaciones

⁵⁵ En éste y en todos los ejemplos las marcas tipográficas pertenecen a la obra original. Cuando se quiere resaltar alguna palabra o frase, se usa la negrita.

lógicas. Además, los cambios de tema son menos frecuentes. Esto sucede cuando uno de los interlocutores cuenta una anécdota o se refiere a un hecho pasado. En el siguiente ejemplo, donde Tom compara a Edgar Allan Poe y a Henry David Thoreau, pueden observarse conectores que explicitan las relaciones lógicas entre cláusulas (*which*) y complejos clausales (*but, and*); si bien el vocabulario no es puramente técnico, es prestigioso y adecuado (*spectral, artifice, radiance*); no hay interrupciones, repeticiones, ni rodeos explicativos.

Ejemplo 2

“No one ever talks about Poe and Thoreau in the same breath. They stand at opposite ends of American thought. But that’s the beauty of it. A drunk from the South reactionary in his politics, aristocratic in his bearing, spectral in his imagination. And a teetotaler from the North-radical in his views, puritanical in his behavior, clear-sighted in his work. Poe was artifice and the gloom of midnight chambers. Thoreau was simplicity and the radiance of the outdoors. In spite of their differences, they were born just eight years apart, which made them almost exact contemporaries. And they both died young-at forty and forty-five. Together, they barely managed to live the life of [...]”(15).

- 3. Simultaneidad espacial y temporal:** en todos los casos hay co-presencia de los interlocutores. Los hablantes comparten un mismo espacio y un mismo tiempo por lo que en muchas ocasiones – mediante el uso de elementos deícticos – se refieren a hechos, momentos, lugares o personas que forman parte de la situación en el que el texto se produce. La referencia de las marcas deícticas utilizadas no se explicita en el discurso sino que es extra-lingüística. El lector es capaz de recuperar aquello a lo que se hace referencia mediante la lectura del texto completo. En este caso, se entiende como contexto extra-lingüístico el texto que antecede y precede los diálogos en cuestión⁵⁶. Es este texto el que construye el contexto de situación para que sea posible la comprensión de aquello de lo que se habla en los diálogos.

Ejemplo 3

⁵⁶ Tal como se mencionó anteriormente, el objeto de estudio de lingüistas sistémico-funcionales es el texto producido en un contexto situacional, especialmente las emisiones orales de hablantes en situaciones reales. Para este estudio debe establecerse un paralelo entre el contexto situacional y el texto que acompaña los diálogos de la novela para poder interpretar aquellos elementos deícticos en las conversaciones de los personajes.

<p>“When was that?” I asked, doing my best to hide my disappointment. “Two and a half years ago,” he said. (22)</p>
<p>“How did you sleep last night, Nathan?” he asks. “Pretty well,” I answer. “Considering the thinness of the walls, it could have been a lot worse.” “I was afraid of that.” “It’s not your fault. You didn’t build the house.” “I kept telling her to keep it down, but you know how it is. A person gets carried away, and there’s nothing you can do about it.” (200)</p>

En el primer ejemplo, Nathan y Tom dialogan sobre los estudios universitarios de Tom y Nathan se entera de que su sobrino los ha abandonado. El pronombre *that* hace referencia a ese hecho. Tom responde que ha abandonado sus estudios dos años y medio atrás, momento que puede recuperarse del contexto porque el reencuentro de Tom y Nathan tiene lugar en mayo de 2003: “I lost contact with the family after the funeral, and until I ran into him in Harry Brightman’s bookstore on May 23, 2000, I hadn’t seen Tom in almost seven years” (*TBF*, 2006: 13). En el segundo ejemplo, Tom pasa la noche con Honey y por la mañana mantiene una conversación con Nathan sobre el tema. El pronombre *her* tiene función deíctica ya que hace referencia a Honey.

- 4. Alternancia de código:** en algunas ocasiones los personajes cambian de idioma durante su discurso. La alternancia de código ha sido definida de la siguiente manera:

Por alternancia de código o cambio de código entendemos el empleo alternativo de dos (o más) lenguas o dialectos en un discurso. Dicha alternancia es un fenómeno natural y común entre individuos bilingües, cuya competencia pragmática les permite escoger (incluso de un modo inconsciente) entre uno u otro código, según el interlocutor, la situación, el tema o el propósito de la interacción⁵⁷.

Ejemplo 4

<p>“Don’t get cheeky with me, mister. Just because you’re made of wood, that doesn’t mean you’re good. Comprendo? I’m here to see my father, and I want to see him</p>

⁵⁷ Centro Virtual Cervantes. Diccionario de términos clave de ELE en línea.

<i>right now!</i> " (35)
"Another ex", said Harry sighing wistfully. "By the time a man gets to be our age, Nathan, he's little more than a series of exes. N'est-ce pas? In my own case, I would probably reel off a dozen or more" (59).
The necklace was mounted lengthwise on a bed of white cotton wool, and as she leaned over to examine it, she promptly announced her verdict. " Ah, qué linda, " she said, "such a pretty thing." (95).

La alternancia de código demuestra el multilingüismo del hablante y da cuenta de su conocimiento de mundo y experiencia lingüística. En otros casos (ver el último de los ejemplos de la tabla "Ejemplo 4", en el que Marina usa una oración en castellano durante su discurso en inglés), utilizar otro idioma demuestra la lengua materna del hablante y no señala el estatus cultural.

5. Variedad oral, informal y estándar: La variedad lingüística que se utiliza en función de la situación comunicativa o el contexto en que se encuentran los hablantes se denomina registro lingüístico. Los factores que determinan el uso de una variedad determinada son el canal comunicativo (comunicación oral, en este caso), la formalidad de la situación (informal) y el grado de especialización de la situación (estándar).

La cotidianidad reflejada en el léxico de los hablantes está relacionada con los tres factores o variables contextuales. Los participantes en los diálogos analizados interactúan en un contexto familiar o cercano (son amigos o familiares), por lo que el vocabulario es simple y no específico de un área en particular. En el corpus se han detectado numerosos casos de coloquialismos y léxico vulgar entre personajes que comparten una relación muy cercana (Nathan y Tom, y Nathan, Tom y Harry).

Ejemplo 5: Variedad coloquial
"Don't worry, chum . I might act like an ass sometimes, but my lips are sealed. Got it?" (57)
"Christianity. You know, Jesus and all that stuff ." (77)
"I know Harry," Nancy said. "I even worked for him one summer before I was married. A hell of a guy ." "Yeah, a hell of a guy . They don't make them like that anymore." (89)

Ejemplo 5: Uso de vulgarismos
“Uncle Nat!” he shouted. “ What the hell are you doing in Brooklyn?” (20)
“I love hearing you spout your bullshit , Nathan. I hadn’t realized it until now, but I’ve missed it. I’ve missed it a lot.” (53)
“I don’t know a goddamned thing about Harry Dunkel. The only person I’m going to shake hands with today is Harry Brightman.” (57)

Las frases hechas, las expresiones idiomáticas y los modismos son propios de la variedad informal. Estos casos constituyen desafíos para el traductor ya que debe encontrar una expresión de igual sentido y con un efecto similar en la lengua meta. En estos ejemplos, la expresión *straight and narrow* significa tener una conducta moral, apropiada y ser una persona honesta. *Lay it on thick* se utiliza cuando una persona exagera sentimientos, una situación, etc.

Ejemplo 5: Expresiones idiomáticas
“You’re incorrigible, Harry. After all that’s happened to you, I’d think you’d want to toe the straight and narrow for the rest of your life.” (127)
“That’s the spirit, son. Lay it on good and thick . A double grease job with syrup and molasses.” (139)

6. Participación emocional: los interlocutores utilizan distintos recursos para dar énfasis a sus palabras; las exclamaciones y los casos de pronunciación enfática suelen reiterarse a lo largo del corpus analizado. El énfasis en la pronunciación de ciertos términos se demuestra tipográficamente en el texto original mediante el uso de la cursiva. También puede mencionarse, aunque sucede en pocas ocasiones, un orden de palabras marcado mediante el uso de oraciones hendidas. En un estudio sobre las implicaciones comunicativas de oraciones hendidas en textos literarios, María Martínez Lirola (2009) concluye:

El hecho de que las oraciones hendidas sean usadas por los protagonistas de las novelas en algunos de los momentos más importantes de las mismas pone de manifiesto que esta estructura se emplea mucho para enfatizar una parte determinada de la información, o para destacar sentimientos o emociones. La oración hendida contrasta con algo que se ha dicho con anterioridad o enfatiza un hecho determinado que se considera importante para la narrativa [en línea].

Tal como lo menciona Martínez Lirola (2009), en *TBF* el uso de estructuras hendidas tiene la función de enfatizar o reafirmar cierta información. En los ejemplos que siguen (Estructuras marcadas), el foco de la información recae en “a fully elaborated system of human longing” y en “a description of the ideal room, the ideal house, and the ideal landscape”.

Ejemplo 6: Expresión de emociones, exclamaciones.
<p>“Jesus Christ.” “They really worked her over, Nathan. She was bleeding so much by the end, she had to check herself into a hospital.” (71)</p>
<p>“Shit. I can’t believe how dumb I am. Shit, shit, shit. I swore to myself I’d never tell anyone, and now I’ve gone ahead and done it.” (289)</p>
<p>Tom glanced up from his book and said, “Good Lord, Honey. What are you doing here?” (238)</p>
Ejemplo 6: Pronunciación enfática
<p>“Ah,” he said, “the famous Uncle Nat. Tom’s spoken of you often.” “I’m just Nathan now,” I said. “We dropped the uncle business a few hours ago.” “<i>Just Nathan,</i>” Harry replied, furrowing his brows in mock consternation, “or <i>Nathan</i> pure and simple? I’m a little confused.” “Nathan,” I said. “Nathan Glass.” (58-9)</p>
<p>“We’ve entered a new era, Nathan. The post-family, post-student, post-age of Glass and Wood.” “Post-past?” “The <i>now</i>. And also the <i>later</i>. But no more dwelling on the <i>then</i>.” (22)</p>
Ejemplo 6: Estructuras marcadas
<p>“Exactly. First Poe, and an analysis of three of his most neglected works. ‘The Philosophy of Furniture,’ ‘Landor’s Cottage,’ and ‘The Domain of Arnheim.’ Taken alone, each one is merely curious, eccentric. Put them together, and what you have is a fully elaborated system of human longing.” “I’ve never read those pieces. I don’t think I’ve even heard of them.” “What they give is a description of the ideal room, the ideal house, and the ideal landscape. After that, I jump to Thoreau and examine the room, the house, and the landscape as presented in <i>Walden</i>.” (15)</p>

7. Conocimiento mutuo de los interlocutores y saber compartido: en algunos diálogos los hablantes recurren a la ironía, el sarcasmo y las bromas. El comentario de Nathan en el ejemplo siguiente es irónico (se refiere a los ruidos en la habitación de Tom y Honey) y, en el segundo caso, el término *dick* se usa en un juego de

palabras creando una confusión entre el nombre propio y el órgano genital masculino.

Ejemplo 7

“How did you sleep last night, Nathan?” he asks.

“Pretty well,” I answer. “**Considering the thinness of the walls, it could have been a lot worse.**” (200)

“**Or I could change my name to Dick,**” I said, “**and people could call us Tom, Dick, and Harry.**”

“**One never uses the word *dick* in polite society,**” Harry said, pretending to be scandalized by my use of the term. “One says *male organ*. In a pinch, the neutral term *penis* is acceptable. But *dick* won’t do, Nathan. It’s far too vulgar.”

I turned to Tom and said, “It must be fun working for a man like this ” (59)

La caracterización del discurso oral en el corpus de trabajo permite obtener una impresión general del programa de escritura de Auster en cuanto al efecto de ficción de oralidad. En los textos literarios y, en general, en las novelas, la inclusión de elementos procedentes del discurso oral tiene como finalidad “dotar a estos textos de mayor verosimilitud” (García de Toro, 2004)⁵⁸.

En el capítulo siguiente, se analiza el proceso de traducción de la ficción de oralidad; se busca comprobar si este constituyente de la poética de Auster se respeta en la traducción de Gómez Ibáñez y la editorial Anagrama, o bien si puede hablarse de una manipulación de la poética del escritor.

La editorial española con sede en Barcelona ha publicado la versión en castellano titulada *BF* (2006). Tanto la editorial como los traductores – o reescritores, en términos de Lefevere (1997 [1992]) – son responsables de la configuración de la poética de un escritor para una cultura meta. Esto significa que el papel que cumplen dentro de un polisistema literario es tan importante como el que cumple el escritor de la obra original. Lefevere (1997 [1992]) hace hincapié en la importancia y la influencia de las reescrituras en el polisistema literario meta:

Las reescrituras, sobre todo las traducciones, influyen profundamente en la interpenetración de los sistemas literarios, no sólo al proyectar la imagen de un escritor o de una obra en otra literatura, o al no hacerlo [...] sino también

⁵⁸ No obstante, este efecto se ve mitigado por el solo hecho de estar frente a una obra literaria que aparenta cierta oralidad en los diálogos de sus personajes pero que ha pasado por un proceso cuidadoso de planificación y elaboración por parte del autor.

introduciendo nuevos recursos en el inventario de una poética y preparando el terreno para los cambios en su componente funcional (55).

A continuación, se analiza el polisistema literario donde las obras de Auster gozan actualmente de un alto reconocimiento y prestigio en relación con los factores que lo regulan. Estos factores están compuestos por el sistema de la crítica (críticos de literatura, escritores de reseñas, periodistas), y el mecenazgo, monopolizado por la editorial Anagrama y los medios de comunicación. La crítica y las editoriales manipulan una obra literaria al darle cierto estatus ante los lectores o, en su defecto, defenestrarla.

El traductor es también un factor que opera dentro del polisistema literario generalmente bajo la influencia de la ideología proyectada por las editoriales. Se intenta comprobar si la representación de la ficción de oralidad en *TBF* ha sido manipulada en la versión traducida y, de ser así, indagar sobre los posibles efectos de esa manipulación en el polisistema literario de la cultura meta.

***THE BROOKLYN FOLLIES* Y SUS REESCRITURAS**

En este capítulo se lleva a cabo un análisis del proceso que conduce a la canonización de la obra de Auster dentro del polisistema literario norteamericano y también la incidencia de factores de control que afectan la generación de la versión traducida, *BF*. En primer lugar, se examina el polisistema literario norteamericano, donde ingresa inicialmente la obra de Auster, para dar cuenta de las razones que motivaron que el modelo literario⁵⁹ del autor se estableciera dentro de este polisistema por medio del repertorio o agregado de leyes (Even-Zohar, 2010 [2005]) que rige su producción. Según Even-Zohar (2011 [2007]), “los [escritores] luchan para que sus textos sean reconocidos y aceptados como tales. Pero incluso para estos mismos escritores, lo que realmente importa es que sus textos sean considerados manifestación, realización exitosa, de un cierto modelo que seguir” (12). Mediante la utilización de un determinado modelo literario que ha logrado establecerse como productivo y exitoso en el polisistema de la literatura norteamericana, Auster logra ser reconocido como escritor y sus textos se posicionan en un lugar alejado de la periferia.

Ahora bien, entre los factores que controlan el polisistema literario, Lefevere (1997 [1992]) distingue aquellos que ejercen su control desde adentro del sistema y aquellos que controlan el sistema desde el exterior. Los factores de control interno se sustancian en los escritores, los traductores, los escritores de reseñas y los críticos de literatura. El factor de control externo es el mecenazgo, en manos de la editorial Anagrama en este trabajo. A los fines de investigar estos factores en relación con Auster y sus novelas, se brinda un análisis de las maneras de proceder de la crítica ante las distintas etapas de la carrera de Auster y las consecuencias de este modus operandi para el escritor y su obra. Luego se indaga sobre la política de la editorial Anagrama, la cual posee los derechos para publicar las traducciones al castellano del autor. Finalmente, se intenta determinar la existencia de una manipulación de la obra original en la versión traducida por Gómez Ibáñez. La traducción al castellano de *TBF* es la forma de reescritura con más relevancia para este trabajo porque, además de comprobar la manipulación de la obra original, se

⁵⁹ Se entiende por modelo literario los procedimientos de escritura y las técnicas y estilos propios de la literatura posmodernista.

quiere resaltar la importancia de tal manipulación en el polisistema de la literatura meta – el argentino en este caso en particular.

Paul Auster y *The Brooklyn Follies* en su contexto original⁶⁰

Existen factores concretos que inciden en la canonización o no de los productos literarios. Estos factores que favorecen la aceptación o provocan el rechazo de una obra están relacionados con el poder, la ideología, las instituciones y la manipulación (Lefevre, 1997 [1992]). En esta sección se describen distintas acciones de manipulación que han ayudado a valorizar la obra de Auster en su país y a posicionarla en una ubicación central. Más precisamente se hace referencia a la aceptación y el reconocimiento de Auster en Europa, su posterior legitimación en los Estados Unidos, los premios y galardones recibidos, su relación con el cine, y la inclusión de sus obras en programas de estudios.

TBF fue publicada en 2005 por las prestigiosas editoriales *Henry Holt & Company* en Nueva York y *Faber & Faber* en Londres. En ese momento, Auster ya se había convertido en una figura emblemática de la literatura posmodernista, conocido por el público, ampliamente traducido y consagrado por la crítica tanto en los Estados Unidos como en el Reino Unido. Sobran comentarios en los medios de críticas favorables hacia Auster y *TBF*. Por ejemplo, *The Boston Globe* lo presenta como uno de los novelistas más importantes de los Estados Unidos y *The New York Post* deja en claro que esta novela, al igual que las anteriores y seguramente las subsiguientes, forma parte del repertorio canonizado:

If you haven't read Paul Auster's fiction before, his newest novel, *The Brooklyn Follies*, is a great place to begin. Here in the States, Auster is regarded as one of the most important novelists working today. He is a popular writer and is a favorite with the critics. In France, his reputation is even greater. He is considered perhaps the most important American writer of our time (Kafka-Gibbons, 2006).

⁶⁰ Además de ratificar la canonización de la obra de Auster en los Estados Unidos, se incluyen comentarios de críticos británicos ya que Auster se considera uno de los novelistas contemporáneos más reconocidos en el ámbito de la lengua inglesa. Otra razón para la inclusión de estas críticas es su éxito y popularidad iniciales en países europeos que luego se trasladan a los Estados Unidos.

Since 1985's *City of Glass*, Paul Auster's writing has come to compose a canon – a single book of labyrinthine literary references, dark psychology and minimalism. The mind alone has become Auster's home and voice (Smith, 2007).

Críticas positivas de periódicos ingleses como *The Guardian* también demuestran el reconocimiento de Auster en Europa. En el siguiente extracto se comenta sobre los tópicos de la poética de Auster que están presentes en *TBF* y se aprecia la calidad de su escritura y la caracterización que hace de sus personajes:

Auster's postmodern metaphysics are built around a host of such recurrent themes (see also the power of coincidence and its relationship with meaning; the slipperiness of identity and character; lost children and searching parents) and reading him can sometimes seem like moving through a checklist. In this sense, *The Brooklyn Follies* ticks all of the boxes, and as predictable as it is in terms of trope and foible, so, too, is it recognisable for the excellence of its writing. [...] Auster's prose is sharp, simple, compelling. His characters and vignettes are well constructed and often entertaining (Lichtig, 2005).

En términos polisistémicos, podría decirse que al publicarse *TBF*, la obra de Auster ya se encontraba dentro del repertorio canonizado del polisistema literario norteamericano. ¿Cómo llega su obra a ocupar un lugar central en un polisistema literario tan multifacético? La literatura norteamericana, al igual que los Estados Unidos, se caracteriza por ser una conjunción de distintas tradiciones, un crisol de etnias y de culturas. Esta literatura comprende narrativas de diversa índole: neoyorquina, afroamericana, feminista, sureña, hispana, y experimental, entre otras. A finales del siglo XX, comienza a aparecer una serie de obras con características comunes: sentimientos de alienación, angustia, insatisfacción y búsqueda de una identidad en una sociedad cada vez más individualista. Auster es uno de los escritores que se destacan en este grupo, junto con Bret Easton Ellis, Madison Smartt Bell, Jay McInerney, Richard Ford y Robert Coover. Richard Gray (2004) agrupa a estos escritores ya que considera que sus obras comparten los rasgos mencionados:

What connects all these fictions, however, is a dread of inconsequence. Their protagonists all share what one of them, Frank Bascombe in *Independence Day*, calls a fear of 'the cold, unwelcome, born-in-America realisation that we're just like the other schmo, wishing his wishes, lusting his lusts, quaking over his idiot frights and fantasies, all of us popped out from the same unchinkable mold'. What is more, most of them also share the feeling that, maybe, the fear has been realized: that they have indeed been 'tucked ever more deeply', as Bascombe puts it, 'more anonymously, into the weave of culture'. And that culture is itself anonymous, an accumulation of insignificances. It could be anywhere; it might be in the city or the

suburbs, east or west, south or north. It is, above all, not just ordinary but blank (618).

La obra de Auster que ejemplifica lo expuesto por Gray es *The New York Trilogy*. En las tres partes que la componen (*City of Glass*, *Ghosts* y *The Locked Room*) los personajes se enfrentan a búsquedas detectivescas en una sociedad distópica y emprenden un viaje hacia lo indeterminado. Como lo explica Alison Russell en su análisis de la trilogía,

The traveler's attempt to name things and to decipher "signs" is also the function of the ontological voyager, for adventures only "exist" in language – when they are told or written down. Since language is unstable and its meaning indeterminate, no place can be completely claimed or owned by its discoverer (Russell, en Bloom, 2004: 111).

Russell entiende a los protagonistas de la trilogía como exiliados, peregrinos o nómades embarcados en un viaje infinito, sin procedencia ni destino. Esto es provocado por los distintos marcos temporales en la trilogía y una estructura en *abyme*.

En un principio, la obra de Auster fue más valorada por lectores y críticos europeos, especialmente franceses y españoles, y le costó que el público de su propio país aceptara sus primeras novelas, de carácter experimental. Es prácticamente insólito que el manuscrito de *City of Glass*, la primera parte de *The New York Trilogy*, fuese rechazada por diecisiete editoriales entre los años 1982 y 1984, y que su novela *Squeeze Play*, escrita en 1978, no fuese publicada hasta 1982 (Peacock, 2010). En ese momento, el repertorio canonizado se regía por el conservadurismo y rechazaba comportamientos nuevos e innovadores. En el prólogo de *Dossier Paul Auster* (1996), se reflexiona sobre los motivos que dificultaron el reconocimiento de Auster por parte de los lectores norteamericanos: “Sin haber renunciado nunca del todo a sus características norteamericanas, la obra de Auster posee también hondas raíces europeas, lo que quizá la intelectualiza demasiado para las tremendas y aplastantes premuras de su mercado original” (3). Es interesante notar que *Dossier Paul Auster* ha sido escrito por un francés, Gérard de Cortanze, y publicado en España, lo cual demuestra el éxito del escritor norteamericano en el exterior.

En 1987 Auster publica *The New York Trilogy*, novela que pronto se convertirá en su obra más popular y cuya recepción le otorgará su carácter formal de escritor

posmoderno en su país y en el mundo. En su libro *Paul Auster's Postmodernity*, Brendan Martin (2008) declara:

The New York Trilogy established Auster's reputation as a definitive "postmodernist," and has been the subject of much critical scrutiny. In this respect, it is my intention to examine Auster's main body of writing and the ways in which this has been influenced, and determined by the subject matter of Auster's first, and best known postmodern novel. The similarities between *The New York Trilogy* and Auster's other writings ensure that Auster remains a self-consciously and self-deprecating postmodern author (31).

Luego de publicarse la trilogía, Auster recibe el reconocimiento de la crítica norteamericana; proliferan reseñas y artículos en publicaciones académicas y en los periódicos más importantes. La gran mayoría hace hincapié en los procedimientos de escritura propios del posmodernismo literario utilizados en la trilogía, y especialmente en catalogarla como una novela anti-policíaca⁶¹. Al respecto, el professor de literatura inglesa y norteamericana James Peacock (2010) expone: "each part raises certain expectations of detective fiction, only to thwart these expectations in the unfolding story" (43).

En *City of Glass*, Daniel Quinn se hace pasar por un detective llamado Paul Auster y es contratado por Peter Stillman Jr. para encontrar y seguir de cerca los movimientos del padre de este último. A medida que la historia va desarrollándose, el lector construye expectativas propias del género ya que se piensa que Stillman padre es culpable de algún crimen cometido en el pasado y que atentará contra la vida de su hijo si nadie lo detiene. Sin embargo, la investigación centrada en Stillman padre comienza a desvanecerse y lo que Quinn persigue en realidad es comprender su propio rol en esa búsqueda, el significado de su participación en los hechos acontecidos. El énfasis en *City of Glass* está puesto en cuestiones existenciales relacionadas con la identidad y la relación entre los seres humanos y el mundo que nos rodea. Son esas las cuestiones que

⁶¹ El término *anti-detective fiction* proviene de Stefano Tani (1984). La *novela policíaca* es un género narrativo en donde la trama consiste generalmente en la resolución de un misterio de tipo criminal. El protagonista en la novela policíaca es normalmente un policía o un detective, habitualmente recurrente a lo largo de varias novelas del mismo autor, que, mediante la observación, el análisis y el razonamiento deductivo, consigue finalmente averiguar cómo, dónde, por qué se produjo el crimen y quién lo perpetró. Está generalmente aceptado que, aunque sus antecedentes se remontan más atrás en el tiempo, el género policíaco como tal nació en el siglo XIX de la mano de Edgar Allan Poe, al crear al detective Auguste Dupin en su relato *Los crímenes de la Calle Morgue*. Disponible en el sitio de la Biblioteca Nacional de España, en www.bne.es.

esperan ser resueltas a lo largo de la historia en lugar de darse la resolución de un caso, como sucede mayormente en el género de la novela policíaca.

Al igual que en *City of Glass*, en *Ghosts*, la segunda parte de la trilogía, el misterio permanece inconcluso y son muchas las preguntas que quedan sin responder. En esta historia, Blue es contratado para investigar a Black. Blue no sabe bien por qué debe hacerlo y así pasa días y semanas en una habitación en Brooklyn esperando algún indicio. A medida que el tiempo transcurre, el foco de la búsqueda pasa a ser Blue y sus cavilaciones o reflexiones acerca de su propia relación con esa investigación.

En la última parte de la trilogía, *The Locked Room*, el narrador se obsesiona en encontrar a su amigo de la infancia, Fanshawe. En efecto, lo que busca realmente es el vínculo perdido: la amistad entre el narrador y el Fanshawe de la niñez, la relación entre dos personas que ya no son las mismas.

Los estudiosos de esta obra coinciden en encontrar tales características anti-detectivescas en *The New York Trilogy*. En su artículo “Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster’s Anti-Detective Fiction,” Alison Russell analiza en profundidad el género anti-detectivesco en esta obra:

The three novels comprising the trilogy [...] are essentially retellings of the same story. All three employ and deconstruct the conventional elements of the detective story, resulting in a recursive linguistic investigation of the nature, function, and meaning of language. [...] By denying conventional expectations of fiction – linear movement, realistic representation and closure – Auster’s novels also deconstruct logocentrism, a primary subject of Derrida’s subversions. Logocentrism, the term applied to uses and theories of language grounded in the metaphysics of presence, is the “crime” that Auster investigates in *The New York Trilogy*. (Russell, en Bloom, 2004: 97-8)

Russell hace un análisis post-estructuralista de la trilogía y la relaciona con la teoría de Jacques Derrida para explicar la deconstrucción del género de la novela anti-policíaca o anti-detectivesca en esta obra.

En los años noventa – con la producción de novelas como *Moon Palace*, *The Music of Chance*, *Leviathan* y *Mr. Vertigo* – tanto la crítica como el público consideran a Auster un autor imprescindible de finales de siglo. Es así como su poética es finalmente aceptada en los estratos canonizados y su modelo literario se establece con éxito en el polisistema de la literatura norteamericana. En el año 2006, por ejemplo, la Fundación Príncipe de Asturias le otorga el *Premio Príncipe de Asturias de las Letras* “por la renovación literaria que ha llevado a cabo al unir lo mejor de las tradiciones

norteamericana y europea, innovar el relato cinematográfico e incorporar a la literatura algunas de sus aportaciones”⁶².

Auster cuenta con muchos otros galardones. En Francia le han otorgado el premio *Chevalier des Arts et des Lettres* (Caballero de la Orden de las Artes y las Letras) en 1992 y el premio *Médicis* en 1993 por *Leviathan*, mejor novela de un autor extranjero. En Santiago de Compostela ha recibido el *Premio Literario Arzobispo Juan de San Clemente* en el año 2000 y el *Premio del Gremio de Libreros de Madrid* en 2003 al mejor libro del año por *The Book of Illusions*. En su país ha recibido el premio *Morton Dauwen Zabel* (1990) de la Academia Estadounidense de las Artes y las Letras, y el *Independent Spirit Award* (1995) al mejor guión original por *Smoke*.

Además del reconocimiento ganado por su talento literario, Auster también se convierte en un ícono de la cultura de su país por su labor como guionista y adaptador cinematográfico, capaz de combinar elementos propios de la literatura con los del séptimo arte. Sus primeras experiencias tienen lugar en 1995, cuando escribe el guión de *Smoke* y codirige *Blue in the Face*. En 1998 dirige la película *Lulu on the Bridge* y también, en 2007, es guionista, director y productor de *The Inner Life of Martin Frost*. A pesar del estatus que su labor cinematográfica le ha concedido, en una entrevista reciente, Auster anuncia su alejamiento definitivo del cine de autor, y explica que en estos tiempos la realización de películas independientes demanda un gran esfuerzo y él prefiere dedicar su tiempo y su energía a la escritura. Durante la presentación de su libro *Winter Journal* en Madrid, el escritor se lamenta que el mundo del cine independiente se está derrumbando, y si por un milagro uno consigue dinero para hacer una película, luego es muy difícil que llegue a proyectarse⁶³.

La obra de Auster es actualmente parte de los programas de estudio de distintas instituciones educativas. Por ejemplo, la cátedra de “Literatura Inglesa y Norteamericana del siglo XX” de La Universidad de Belgrano en Buenos Aires incluye en su programa de estudios obras de Auster. En Santiago de Chile, en el marco del ciclo “La ciudad y las palabras”, del Doctorado de Arquitectura y Estudios Urbanos, la Universidad Católica recibió la visita de Auster y del sudafricano John Maxwell

⁶² Acta del Jurado de la Fundación Príncipe de Asturias.

⁶³ “Paul Auster abandona el cine de autor”. En https://www.youtube.com/watch?v=PetN9_bVfb4. Último acceso: 1 de mayo de 2014.

Coetzee el 23 de abril pasado⁶⁴. Auster y Coetzee también visitaron la 40 FERIA Internacional del Libro de Buenos Aires y ofrecieron un diálogo público que tuvo lugar el 27 de abril de 2014. Este evento fue organizado por el “Programa Lectura Mundi” de la Universidad Nacional de San Martín.

La ideología política de Auster también está presente en su obra y ejerce influencia en su reconocimiento como autor que ocupa parte del canon literario. En las novelas escritas durante la presidencia de George Bush, Auster manifiesta abiertamente su oposición al gobierno y a las políticas de este mandatario. Por ejemplo, en *TBF* son varias las referencias explícitas sobre su disconformidad con el gobierno de George Bush:

By now, Tom and I have left the lawn chairs and are sitting on the porch, talking about politics. We interrupt our denunciations of Bush II and the Republican Party, walk down the steps to the white Honda, and introduce ourselves to Stanley’s daughter (*TBF*, 2006: 173).

“We’re marching backward,” he says. “Every day, we lose another piece of our country. If Bush is elected, there won’t be anything left” (*TBF*, 2006: 177).

A su vez, en varias entrevistas, Auster se ha mostrado comprometido con su activismo político. Tiempo atrás, participó de las marchas contra la guerra en Vietnam, y más tarde, fue parte de la campaña del senador John Kerry. Además, se ha negado a visitar países como China y Turquía, donde, en su opinión, “hay represión de escritores y periodistas, y eso es una violación de los derechos humanos” (en Celis, 2012). Sus dichos causaron polémica en Turquía y hasta el primer ministro lo acusó de ser parte de una “conspiración para difamar y destruir el gobierno” (en Frieria, 2014). Uno de los sueños de Auster es que en su país las opiniones de los escritores sean reconocidas y valoradas como lo son en otros países. Esto decía al respecto en una entrevista para *La Nación*:

En la mayoría de los países los escritores son respetados, y cuando necesitan una opinión acerca de los asuntos políticos, les preguntan a ellos qué opinan. Pero en los Estados Unidos, nuestra realeza son los actores de Hollywood, les preguntan a ellos qué piensan de la política. Yo diría que los escritores somos personas marginales, como sombras en los límites de la sociedad (en Gorodischer, 2014).

⁶⁴ Auster y Coetzee son amigos desde hace tiempo y son los autores del libro *Here and Now* (2012), un proyecto conjunto donde publican las cartas que se escribieron entre 2008 y 2011.

Todo lo expuesto hasta aquí intenta demostrar cómo la carrera de Auster ha ido en ascenso y lo ha ayudado a posicionarse en el centro del polisistema de la literatura norteamericana. Mediante la utilización de un modelo literario que lo califica como autor posmoderno y la defensa de una ideología particular, Auster ha sido aceptado definitivamente por la cultura norteamericana. Por otra parte, en Europa, se afianza su estatus como escritor reconocido. En España, las obras de Auster son publicadas por la editorial Anagrama, editorial que lo coloca como uno de sus escritores más emblemáticos. La editorial, al igual que la crítica, es un factor de control de la literatura, por lo que en las secciones siguientes se indaga sobre las acciones de manipulación que ejercen Anagrama y el universo de críticos sobre la obra de Auster.

La crítica

Además del escritor, los críticos de literatura y los escritores de reseñas manipulan la literatura desde el interior del polisistema literario a los fines de favorecer o no la aceptación de una obra. El escritor lo hace al producir un texto que cumple funciones anexas al entretenimiento: los textos provocan en los lectores modelos de pensamiento y modos de acción. Los escritores están vinculados “a un discurso del poder moldeado según un cierto repertorio aceptable y legitimado” (Even-Zohar, 2011 [2007]: 37). Un ejemplo de este tipo de manipulación es la manera en que la postura política de Auster se manifiesta implícitamente en sus novelas, o de manera metafórica. Auster afirma que sus novelas tratan siempre de historia y política, temas que siempre surgen aunque él no planee hacerlo (en Libedinski, 2004).

Por otra parte, la crítica como factor de manipulación se reconoce como una institución social que determina qué obras son sancionadas y cuáles legitimadas. Las reseñas positivas ayudan a posicionar la obra en el centro del polisistema. Esto significa que el escritor se ha ajustado a la ideología dominante y la crítica intenta favorecer la aceptación y la lectura de sus obras. Tras la consulta de un gran número de reseñas y ensayos sobre el autor y su poética, este ha sido el caso de *TBF*. En especial se presta atención a aquellas reseñas que han sido publicadas luego de la aparición de *TBF*, ya que el objetivo que se persigue es examinar las acciones de manipulación de esta obra en particular. Como se explicó anteriormente, la mayoría de las reseñas consultadas son extraídas de periódicos norteamericanos, aunque se incluyen algunas tomadas de

fuentes británicas y una sola de un diario australiano para destacar la relevancia de Auster en los demás polisistemas literarios de habla inglesa.

La lectura de la crítica deja una impresión positiva de Auster y de la obra en general; los críticos la consideran una novela estupenda: “Auster’s meditation on happiness and encroaching age ripens each page into mellow fruitfulness. This superb novel about human folly turns out to be tremendously wise” (Sooke, 2005), “one of Auster’s finest achievements” (Rabalais, 2005), “a bewildering novel, [...] a book of happy endings. Paul Auster has never before written anything so reader-friendly” (Cohu, 2011), “a classical work of American literature” (Hellman, 2006).

Muchos críticos coinciden en decir que *TBF* se aleja de las preocupaciones existenciales y el individualismo para fomentar los ideales de comunidad y diversidad:

Auster has written a sublime soap opera about the ways in which people abandon and save one another. He captures a historical moment, our twisted America, and he offers a message of hope. Love will save us (Kafka-Gibbons, 2006).

It is a novel striving for a true sense of community as opposed to the relentlessly obsessive banner of individuality that has become the crutch of most contemporary American fiction (Hellman, 2006).

This is a warmer, more tender side of Auster than we’ve seen before, and his embrace of a country divided by politics, religion and other ideologies is a passionate shout from the rooftop, equal in its joy and despair, and ultimately a work about the glories of redemption (Rabalais, 2005).

En lo que respecta a su poética, en la mayoría de las reseñas se hace referencia al talento y a la calidad de la escritura de Auster: “*The Brooklyn Follies* is Auster at the top of his game, sublimating the graft of writing into supremely effortless prose. His words are slinky and supple” (Sooke, 2005); “Auster’s prose is sharp, simple, compelling” (Lichtig, 2005); “The nature and efficacy of language has always been a concern of Auster’s, and it’s a reasonable guess that he simply wanted to tell a story in this way” (Winslow, 2006).

Algunos críticos destacan el tono de la novela y los temas a los que se hace referencia. Pese a que vuelvan a repetirse los tópicos clásicos en la obra de Auster, como el rol del azar y las coincidencias, las búsquedas y la identidad, se la describe como “a charming, beguiling story about the terrible beauty of families and the redemptive power of love” (Minzesheimer, 2006). También se comenta que aunque abundan las alusiones a clásicos

como Henry David Thoreau y Herman Melville, no es una novela pretenciosa (Minzesheimer, 2006), y se destacan las alusiones al contexto político-social y el fuerte sentido de compromiso con la comunidad. Ángel Gurria-Quintana ofrece un panorama de los tópicos propios de Auster que vuelven a representarse en la novela:

The Brooklyn Follies revisits some of the staple themes in Auster's writing since the publication of his classic *The New York Trilogy*. Once again he shows a preoccupation with doubles, with impersonation and forgery, with the fragile boundaries of identity. Once again he nods at the totemic significance of his characters' names. Once again he muses about the existence of a paradise, that site where, in Tom's words, "a man goes to when life in the real world is no longer possible". Nathan, Tom and Harry dream up an arcadia they call the Hotel Existence, where damaged lives can be repaired and soothed (Gurria-Quintana, 2005).

Varios críticos se refieren a la caracterización que Auster hace de sus personajes y a su descripción del barrio de Brooklyn. El atractivo de la novella radica en sus personajes: "His characters and vignettes are well constructed and often entertaining," (Lichtig, 2005), "a motley bunch of messed-up, floundering souls," "stunning examples of human imperfection" (Gurria-Quintana, 2005). Muchos coinciden en decir que de cada personaje surgen múltiples anécdotas o historias, que luego se entrecruzan con las de los demás: "This is a novel concerned with the small stories of everyday lives" (Peacock, 2010: 185). Brooklyn es descrito como un lugar multifacético y tolerante, donde todos son aceptados y pueden convivir. Al mismo tiempo, se lo describe como un lugar enigmático, capaz de transmitir cierta fascinación y de dar consuelo a cualquier alma solitaria (Egaitsu, 2007). Para Auster, quien reside en Brooklyn en la actualidad, este barrio representa el lugar ideal. En la novela, Brooklyn es "New York and yet not New York" (*TBF*, 2006: 50), un lugar con "multilayered chorus of foreign accents" (181).

Los críticos en general aprueban *TBF*, quizás porque Auster ya se ha ganado su reputación como uno de los mejores escritores del momento. Vale destacar que algunos critican el abuso de finales felices en esta obra, o cierta falta de profundidad, y lo atribuyen a una estrategia del escritor para captar un público mayor. Así lo describe Eric Homberger en su reseña para el periódico británico *The Independent*:

The austere Auster has begun to loosen his belt a notch and seek a wider readership. *The Brooklyn Follies*, his ninth novel, is still an unmistakable product. The old moves are still there: the enigmatic narrator, the insistent role of coincidence, the stories within stories, the hunger for metaphysical meaning, and

the playful manipulation of parallels and doubles. But the handsome, cigarillo-puffing Brooklyn mystifier now offers himself to the public as an author of happy-news fiction (Homburger, 2005).

El hecho de que las historias tengan finales felices es llamativo para muchos críticos, por tratarse de algo no tan típico en la narrativa de este autor: “In many ways, *TBF* is a welcome sign that Auster, whose fictional universe can too often seem mechanistic and overdetermined, is finally relaxing a little” (Turrentine, 2006).

De todas maneras, en la mayoría de las reseñas consultadas para este trabajo, se demuestra un gran respeto hacia Auster y las críticas son elogiosas hacia *TBF*, su carrera como escritor y su obra en general. La crítica, como parte integrante del polisistema literario, “crea un canon de textos aceptables y les da interpretaciones aceptables”⁶⁵. Al permitir e impulsar la aceptación de la obra de Auster, todos aquellos elementos que podrían estar en desacuerdo con la ideología dominante de ese polisistema, no causan un efecto negativo en el lector y la obra permanece en un lugar privilegiado y central.

La editorial Anagrama

La versión en castellano de la novela de Auster, *BF*, es publicada por la editorial española Anagrama en 2006. Esta versión, del traductor Gómez Ibáñez, es publicada dentro de diferentes colecciones de la editorial: “Panorama de Narrativas”, “Compactos” y la colección de libros digitales “Ebooks”.

Anagrama ha sido la editorial que ha acompañado a Auster durante toda su carrera y la que lo ha hecho conocido en España y Latinoamérica. Tradicionalmente, esta editorial ha poseído los derechos para la publicación de las obras de Auster, comenzando en 1991 con *Moon Palace*, hasta la publicación de *Report from the Interior*, en noviembre de 2013.

Como factor fundamental de manipulación de una obra literaria, la editorial Anagrama condiciona la aceptación y la circulación de la versión traducida *BF*. Las editoriales son – en términos de Lefevere – parte del mecenazgo que regula la escritura y la distribución de la literatura. Este tipo de mecenas cuenta con otros profesionales, como

⁶⁵ Belsey 109, citado en Lefevere (1997 [1992]: 30).

los traductores, “para incorporar el sistema literario a su propia ideología” (1997 [1992]: 30).

A los fines de interpretar las decisiones y las políticas editoriales, es necesario recurrir a distintas herramientas que sirven para ilustrar la influencia de Anagrama en *BF*. Se hace en primer lugar un breve análisis de la editorial: su historia, sus objetivos y las distintas colecciones en las que se publican las obras. También se describe la situación editorial en España, para lo cual es necesario remitirse a entrevistas con editores y a artículos académicos sobre esta temática.

Anagrama es una editorial independiente fundada en 1969 y dirigida por su mentor y dueño único, el editor Jorge Herralde. Herralde estudió ingeniería y a fines de los años 60 fundó Anagrama. Por esos tiempos, la editorial estaba dedicada a la historia y la reflexión política, por lo que sufrió la censura del régimen franquista. “Anagrama tuvo el peligroso honor de ser una de las editoriales más censuradas de entonces: 39 títulos en un año”, informa Leila Guerriero en una entrevista al prestigioso editor (Guerriero, 2001). El interés por los libros políticos decayó en la década de los 70, pero Herralde ya había lanzado la colección “Contraseñas” y en 1981, empezó con la colección “Panorama de Narrativas”, lo que le permitió salir adelante. En el sitio oficial de Anagrama en Internet, se describe la colección “Contraseñas” como “una propuesta descarada, insolente y de un temible humor [...] que la convierten en una colección singular, de difícil paralelismo en la edición contemporánea”⁶⁶. Esta colección reúne títulos de autores como Charles Bukowski, William S. Burroughs, Tom Sharpe, y Jack Kerouac. La colección “Panorama de Narrativas” es la más representativa de la editorial, “una colección que ofrece una visión precisamente panorámica de la más interesante narrativa internacional contemporánea, tanto las nuevas voces como el rescate de grandes autores negligidos, bajo el criterio único de la calidad literaria”⁶⁷. Las obras de Auster son parte de esta colección, junto a obras de su esposa Siri Hustvedt, Ian McEwan y Vladimir Nabokov entre muchos otros autores. En esta colección se ven reflejados los objetivos de la editorial, los cuales son la apuesta por los posibles clásicos del futuro – tanto en narrativa como en ensayo, en España y en otros ámbitos, el rescate

⁶⁶ Editorial Anagrama en línea.

⁶⁷ Editorial Anagrama en línea.

de aquellos clásicos del siglo XX ignorados e inhallables, y la exploración en torno a los debates políticos, morales y culturales más significativos de nuestro tiempo⁶⁸.

Desde 1969 Herralde ha construido un catálogo exquisito que marca tendencia. Este catálogo se divide en nueve colecciones diferentes. Además de “Contraseñas” y “Panorama de Narrativas”, están las colecciones “Narrativas Hispánicas” (que reúne autores españoles y latinoamericanos contemporáneos), “Compactos” (ediciones de bolsillo donde confluyen los mejores títulos del catálogo), “Biblioteca de la Memoria” (biografías definitivas, memorias y libros de conversaciones con grandes escritores, pensadores y artistas de los últimos dos siglos, en una cuidada edición en tapa dura), “Crónicas” (que subraya el especial interés de la editorial por el periodismo y los grandes reportajes, con temáticas variadas: política, viajes, cine, y música), “Argumentos” (una colección de ensayos que recoge los más significativos autores contemporáneos en variadas disciplinas: crítica literaria, lingüística, sociología, antropología, ciencias políticas, psiquiatría, economía, etc., dando cierta prioridad a aquellas temáticas y corrientes de pensamiento más heterodoxas, abriendo así nuevos espacios en la bibliografía en castellano), “Otra vuelta de tuerca” (una colección ecléctica y poco previsible de propuestas valiosas para los lectores y sin limitaciones de ningún tipo), y finalmente la colección de “Ebooks” (ediciones digitales tanto de títulos pertenecientes a las demás colecciones como de las novedades).

BF forma parte de tres de las colecciones de Anagrama: “Panorama de Narrativas”, “Compactos” y “Ebooks”. También, se pueden encontrar las demás obras de Auster en prácticamente todas las colecciones de la editorial. En la entrevista realizada por Leila Guerriero (2001), Jorge Herralde explica su *política de autor*. Esta política consiste en el seguimiento de un autor y en la publicación de cada una de sus obras, una apuesta alta al talento de un escritor. Según el editor, este seguimiento no es a ciegas por lo que no puede hacerse con todos los autores ni tampoco con todos los libros de un autor cuando éstos no son buenos. En un fragmento de la entrevista, Herralde explica su modo de proceder frente a estos casos:

-He tenido libros menores de un autor en el que confío, y he apechugado con ellos. Es una de las servidumbres de la política de autor. Ahora, si son dos o tres libros, tienes que replantearte esa política de autor.
-¿Le deja saber al autor que su libro no le gustó?

⁶⁸ Ver el perfil de la editorial Anagrama en www.facebook.com/AnagramaEditorial/info. Último acceso: 1 de mayo de 2014.

-Es complicado, pero es inevitable. Es uno de los momentos más delicados, pero la filosofía de un editor es que la fidelidad la debe tener con sus lectores (en Guerrero, 2001).

En el caso de Auster, la política de autor de Herralde ha dado resultados más que positivos ya que Anagrama ha publicado gran parte de su obra otorgándole el estatus de escritor estrella en España y Latinoamérica⁶⁹.

Por todo esto, tras la Feria del Libro de Fráncfort en octubre de 2011, sorprendió la noticia de que Anagrama perdía el monopolio sobre Auster y que el escritor había firmado contrato con Seix Barral (perteneciente al Grupo Planeta) para lanzar la *Biblioteca Paul Auster*, una colección de bolsillo que reunirá su obra completa e incluirá sus poesías – parcialmente inéditas en España. Este proyecto editorial de Seix Barral permitirá que la obra de Auster resulte accesible para un público mayoritario en todo el ámbito de habla hispana, donde el Grupo Planeta es líder en el sector editorial. Elena Ramírez, la editora de Seix Barral, asegura también que Auster llegará así a un “público masivo en castellano, especialmente en Latinoamérica” donde sus obras se venden en ediciones costosas (en Geli, 2011). Según Ramírez, los títulos irán apareciendo a medida que caduquen los derechos que Anagrama aún posee sobre ellos. Por su parte, Herralde anunció que Anagrama pierde las ediciones de bolsillo pero conservará a Auster en lo que se refiere a las novedades en tapa dura, el formato tradicional de Anagrama. Para el editor, la operación de Auster ultimada por Seix Barral “tiene poca importancia para Anagrama desde el aspecto financiero y sólo un poco más desde lo simbólico-sentimental” (en Geli, 2011). Recordemos que a Auster lo une un vínculo especial con Herralde y su editorial. Su carrera de escritor en España tuvo un inicio dificultoso, pero al descubrirlo Herralde obró un cambio decisivo. En 2007, la editorial Anagrama publica *Homenaje a Paul Auster* a manera de celebración tras haber ganado

⁶⁹ El concepto de *política de autor* de Jorge Herralde puede ligarse a una noción de *política editorial* desprendida de la TN. Las políticas editoriales comprenden aquellos “factores que regulan la elección de tipo textual, o de cada texto en particular, que se van a importar mediante traducción a una cultura o lengua concreta” (Tourey, (2004 [1995]: 100). Herralde claramente persigue una política editorial al elegir a los autores que va a publicar y que formarán parte de su catálogo. Guiado por su vocación y experiencia al frente de una editorial durante más de cuarenta años, Herralde ha conformado su representación del polisistema literario y persigue un programa de acción que guarda estrecha relación con la ideología dominante en la sociedad española. El concepto de *ideología* desarrollado por Lefevere (1997 [1992]) y los conceptos de *política editorial* y *de autor* hacen alusión al “entrelazado de forma, convención y creencias que ordena nuestras acciones” (Jameson 107, citado en Lefevere (1997 [1992]: 100). Herralde sostiene su política de autor con una ideología que él cree dominante en el polisistema de la literatura española actual.

Auster el Premio Príncipe de Asturias de las Letras. Este homenaje a Auster reúne textos de Herralde, Justo Navarro y Gérard de Cortanze, entre otros autores.

El funcionamiento del campo editorial

Para comprender el contexto donde se publica la traducción de Auster, es necesario referirse a los conceptos de *campo cultural* y de *capital* siguiendo al sociólogo Bourdieu. Desde los comienzos de sus investigaciones en los años 60, Bourdieu buscaba comprender los procesos de producción cultural, especialmente la producción literaria. En su libro *Las reglas del arte* (1995), Bourdieu aborda el proceso histórico de adquisición de autonomía del campo literario en Francia en el siglo pasado, pero pueden tomarse sus conceptos principales y ser aplicados al mundo literario y editorial actual.

La concepción de *campo* de Bourdieu complementa y se asemeja a la noción de *sistema* de Even-Zohar. El campo es también un sistema de relaciones, con agentes que actúan según sus posiciones dentro de este sistema. Así, pueden nombrarse distintos tipos de campos: el cultural, el político, el jurídico, el científico, etc. Al ser parte de una sociedad, los agentes del campo van adquiriendo diferentes estructuras sociales, a las que Bourdieu denomina *hábito*. Esta incorporación de conductas, juicios y pautas de comportamiento hacen que los seres humanos se comporten de una manera específica dentro de un campo; podría decirse que están condicionados por ser parte de una sociedad. El hábito tiene siempre un carácter social y permite explicar por qué las personas que comparten una determinada posición social se comportan de manera semejante. El campo no es una estructura estática sino que es dinámica, con constantes luchas internas; los agentes se movilizan para lograr distintos objetivos y así redefinen sus posiciones dentro del campo. En estas luchas se ganan o se pierden beneficios o capital, que puede ser económico, cultural o simbólico. Según Bourdieu, para estudiar o describir el funcionamiento de los campos, es necesario comprender las razones por las que las personas se movilizan, a lo que llama *illusio*. La noción de *illusio* se refiere al interés que mueve a los agentes, el hecho de considerar que un juego social es importante, que vale la pena participar en él (Bourdieu, 1997). Generalmente, ese interés se circunscribe a la obtención de capital económico – expresado a través del dinero y los bienes – pero también Bourdieu analiza como capital ciertos comportamientos de los agentes y los llama capital cultural y capital simbólico. El

capital cultural podría ser equivalente del gusto distinguido, el conocimiento, los distintos saberes. El capital simbólico se refiere al poder, el prestigio y la fama que se adquiere dentro de un campo. Todos estos capitales son generados en estas luchas sociales, por lo que los agentes se movilizarán y recurrirán a distintas estrategias a fin de acrecentar su capital.

En relación con el campo editorial y la editorial Anagrama como uno de sus agentes, podemos mencionar como estrategias las decisiones tomadas por Jorge Herralde y su grupo editorial, sobre todo en lo referente a los derechos de autor, los contratos de traducción, las obras a publicar, o los lugares de distribución. Estas estrategias están orientadas a la obtención de los tres tipos de capital y – según la clasificación de Toury (2004 [1995]) – se sistematizan como normas preliminares. Las normas preliminares se aplican a todo lo concerniente a la existencia de una política de traducción concreta, que tanto Herralde como Gómez Ibáñez persiguen conjuntamente. Herralde compra los derechos para publicar la obra de Auster en castellano y, por más de quince años, elige a Gómez Ibáñez como traductor de Auster. Anagrama no impone pautas de traducción ni ofrece un manual de estilo a sus traductores⁷⁰; parece interesarle más “la ideología de la literatura que su poética, y podría decirse que «delega autoridad» en el profesional en todo lo referente a la poética” (Lefevere, (1997 [1992]: 30). El modo de traducir de Gómez Ibáñez refleja su aceptación del mecenazgo porque respeta los parámetros ideológicos de la editorial. También parece que la ideología de Anagrama, que ha logrado establecerse como una editorial de prestigio en España y el exterior, es respetar una variedad lingüística determinada, la del castellano de España. Así, los lectores no españoles de Anagrama encuentran en las traducciones rasgos lingüísticos característicos de España, a los que se hará referencia más adelante en la sección destinada a la traducción.

Volviendo a los tipos de capital de Bourdieu y su relación con Anagrama, el capital económico se refleja en el alto número de títulos que publica la editorial. En su sitio de Internet, Anagrama se autodefine como una editorial independiente “que ha publicado más de 2.500 títulos”⁷¹. La editorial ha sobrevivido tiempos de censura en sus primeros años, y luego fue recuperándose económicamente en la década del 80 y aumentando de

⁷⁰ Esta información fue obtenida en una comunicación por correo electrónico con el traductor Gómez Ibáñez el 12 de noviembre de 2013.

⁷¹ Editorial Anagrama en línea.

manera progresiva el número de títulos publicados, que llegaron a setenta por año en esa década. En los 90 Anagrama apuntala sus finanzas y se consolida a través de siete colecciones hasta alcanzar los cien libros anuales (setenta y cinco en edición normal y veinticinco de bolsillo). Durante la primera década del año 2000, uno de los rasgos más destacados es la progresiva estabilización de Anagrama, reforzada por sus ediciones en América Latina, en especial en Argentina y México, y también en Colombia, Chile, Uruguay, Venezuela y Perú⁷².

En una entrevista para la revista cultural *Jot Down*, Herralde se refiere a la crisis editorial actual:

El mercado se ha encogido y seguirá encogido. Somos una de las poquísimas editoriales que publicamos exactamente el mismo número de títulos, unas setenta y cinco novedades y unos treinta en bolsillo, y que no hemos despedido a nadie. Es casi seguro que en editoriales un poco importantes no hay un equivalente. Naturalmente hemos reducido tirajes. Sobre todo en las reediciones. Hacemos muchas, pero de mil ejemplares, de dos mil. Muchos colegas también han reducido drásticamente las tiradas. Los anticipos también se han reducido para dolor de los agentes, pero hay que adecuarse a una realidad hostil, a un mercado anémico (en Lobo, 2013).

En la actualidad, Anagrama es una de las últimas – y cada vez más escasas – editoriales independientes, lo cual demuestra su solidez económica como medio para ejercer poder sobre recursos y personas. Esta editorial se destaca en medio de un mundo de grandes grupos editoriales donde lo único que se busca es lo que impone el mercado, la seguridad del *best-seller*. En la misma entrevista para *Jot Down*, Herralde explica que todo lo que ha logrado ha sido consecuencia de su vocación, trabajo, ilusión y perseverancia. De acuerdo con Bourdieu, puede decirse que sus logros son resultado de su saber actuar y la experiencia dentro de su campo, de su fe en las pautas de conducta como el modelo a seguir (*illusio*).

El capital cultural y simbólico de Anagrama está representado por las críticas favorables hacia la editorial y está formado en parte por el aura general de la calidad de su catálogo. Por ejemplo, la periodista y escritora Leila Guerriero afirma que Anagrama reúne un prestigioso catálogo de los autores contemporáneos más significativos y se destaca por ser una “editorial con un perfil coherente del que a priori un lector se pueda fiar” (Guerriero, 2001). Anagrama ha publicado a premios Nobel como Dereck Walcot,

⁷² Ver “recorrido histórico” en la página web de la Editorial Anagrama.

Kenzaburo Oé, Seamus Heaney, Claude Simon y Samuel Beckett, y se ha consolidado junto a autores como Antonio Tabucchi, Vladimir Nabokov y Charles Bukowski. Herralde se considera un editor con vocación, casi obligado a publicar buenos libros que sean congruentes con su catálogo. El editor explica que en Anagrama el abanico es amplio, “pero hay cosas que están firmemente excluidas. Lo que se busca es una voz nueva, alguien que escriba de una manera distinta. No rompedor por rompedor. Cuando hay una voz propia se nota enseguida” (en Lobo, 2013).

Anagrama también es reconocida por los dos premios que otorga para obras inéditas: el *Premio Anagrama de Ensayo* y el *Premio Herralde de Novela*. Estos dos premios anuales son considerados de gran prestigio intelectual en el habla hispana. El *Premio Anagrama de Ensayo* fue pensado en los años 70, cuando el ensayo era “el género al que la editorial estaba entonces volcada, por lo que parecía oportuna la creación de un galardón, en busca de un tipo de ensayo imaginativo y riguroso, pero alejado de rigideces académicas”⁷³. El *Premio Herralde de Novela* se convoca desde 1983 con un prestigioso jurado “con el fin de alentar y promocionar la nueva narrativa española, sin descuidar la literatura latinoamericana”⁷⁴. Además de estos premios característicos de Anagrama, Herralde ha recibido numerosos galardones por su labor como editor, lo cual contribuye a incrementar el capital simbólico y cultural de la editorial. Entre ellos figuran el *Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial Cultural* (1994), el *Premio Targa d’Argento* (otorgado por la Biblioteca Europea y *La Stampa Tuttolibri*) como editor europeo (1999), el *Premio al Mérito Editorial de la Feria del Libro de Guadalajara* (2002) y el *Premio Grinzane-Editores* (2005). En 2000 recibió el *Premio Clarín* otorgado por los librereros de Oviedo y también la Creu de Sant Jordi. En 2003 recibió en Italia el *Premio Nazionale per la Traduzione del Ministero per i Beni Culturali*. Ha sido distinguido como *Officer of the Most Excellent Order of the British Empire* (2005) y en 2006 fue nombrado *Commandeur de l’Ordre des Arts et des Lettres*. En junio de 2007 recibió la *Medalla de Plata de la Universidad Autónoma de Nuevo León* en Monterrey (México) y en julio del mismo año fue nombrado Profesor Honorario de la Universidad Diego Portales de Santiago de Chile. En junio de 2008 se le concedió por unanimidad el *Premio Leyenda*, otorgado, en su primera convocatoria,

⁷³ Editorial Anagrama en línea. Ver “Premios de la editorial”.

⁷⁴ Editorial Anagrama en línea. Ver “Premios de la editorial”.

por el Gremio de Libreros de Madrid. Y en julio del mismo año recibió el *Gran Premio de la Provincia de Buenos Aires*, “que se otorga a personalidades internacionales para reconocer su aporte a la cultura mundial”⁷⁵.

Un último ejemplo del capital simbólico y cultural de Anagrama es la descripción que Riverside Agency, distribuidor oficial de Anagrama en Argentina, hace de la editorial. En su página de Internet, Riverside Agency describe a Anagrama de esta manera: “Representamos de forma exclusiva en Argentina a prestigiosos sellos internacionales como Anagrama”. Además de considerar a Anagrama como uno de los sellos editoriales de mayor prestigio y de catalogar los libros que distribuyen como “libros de excelente calidad, dentro de un amplio catálogo”, Riverside Agency se autodefine poniendo de manifiesto el capital simbólico de la empresa:

Tenemos una larga y consolidada trayectoria que nos ha convertido en un referente de la importación y distribución en nuestro país. A nuestra experiencia, sumamos un entusiasmo y una pasión por el mundo del libro que nos impulsa a una constante renovación y apertura al futuro⁷⁶.

Todo lo expuesto anteriormente deja bien en claro el lugar que ocupa Anagrama en el panorama editorial de la España actual. Sin dudas, Anagrama goza de un prestigio bien logrado a través de los años, que se hace evidente en las obras que publica y los premios obtenidos. Este prestigio hace que la editorial se imponga en España como un “mecenas” que regula gran parte de lo que se publica y se distribuye a otros países. En términos de Lefevere (1997 [1992]), se trata de un mecenazgo “indiferenciado” ya que sus tres componentes – el ideológico, el afán de lucro y el estatus – son administrados por la misma persona o mecenas, el editor Herralde.

***Brooklyn Follies*, la traducción al castellano por Benito Gómez Ibáñez.**

Para los lectores hispanohablantes de Auster, el nombre de Gómez Ibáñez resulta conocido, o al menos un tanto familiar. Gómez Ibáñez ha traducido más de quince obras de Auster, desde *Hand to Mouth*, en 1998, hasta su último libro en 2013, *Report from*

⁷⁵ Editorial Anagrama en línea. Ver información de Jorge Herralde. Disponible en <http://www.anagrama-ed.es/autor/1180>. Último acceso: 1 de mayo de 2014.

⁷⁶ Riverside Agency en línea.

the Interior. Todas sus traducciones fueron publicadas por Anagrama en sus distintas colecciones, especialmente “Panorama de Narrativas”.

Debido a la imposibilidad de realizar para este trabajo una crítica de la traducción de la novela *TBF* en su totalidad, se hace un análisis del modo en que Gómez Ibáñez representa la ficción de oralidad. La traducción de la ficción de oralidad puede ser uno de los retos más interesantes y una de las tareas más difíciles para el traductor y para los estudiantes de traducción. Los rasgos del discurso oral están presentes en numerosas variedades de traducción: en la interpretación, la traducción audiovisual (especialmente en el doblaje), en la traducción de juicios, de conferencias, o de los diálogos de un texto literario. Muchas de las marcas del discurso oral espontáneo – como las vacilaciones, elipsis, pausas, las incorrecciones de puntuación y sintaxis – no son problemáticas en el presente análisis. Los fragmentos dialogados que conforman el corpus de estudio en *BF* no contienen frases inacabadas, vacilaciones o muletillas ya que no se trata de un texto puramente oral sino que es escrito, con los rasgos de oralidad que se han descrito en el capítulo anterior, entre ellas la espontaneidad, el uso de un lenguaje informal, y la participación emocional de los personajes⁷⁷. En cuanto a la puntuación, tanto en la novela en inglés como en la traducción, se utilizan marcas para separar el discurso del narrador del discurso de los personajes (comillas en el texto en inglés y rayas de diálogo en el texto en castellano).

En el capítulo anterior se caracterizó el modo de representar la ficción de oralidad en la novela original. En este capítulo se aborda la representación de esa ficción de oralidad en la versión traducida. De los rasgos mencionados, son varios los que Gómez Ibáñez respeta en su traducción: los personajes se turnan para hablar, los diálogos conservan su espontaneidad y se recurre a reelaboraciones, estructuras interrogativas e imperativas. Se citan algunos ejemplos tomados de *BF*:

Ejemplos: organización en turnos; espontaneidad y dialoguicidad
--

- | |
|--|
| -Empiezo a perder el hilo.
-Acuérdate de Jacob y Esaú. ¿Lo ves?
- Ah. Vale. Ahora lo entiendo.
-Es una historia horrible, ¿verdad?
-Sí, verdaderamente horrorosa [...] (60). |
|--|

⁷⁷ Ver las notas 12, en el capítulo II, y 53 en el III.

-¿Sí? -inquirió-. ¿En qué puedo servirle?
 -Soy el tío de Rory -contesté-. Nathan Glass. Por casualidad pasaba por aquí y pensé en acercarme a verla.
 -Ah. ¿Lo está esperando ella?
 -No, que yo sepa. Según creo, no tienen ustedes teléfono.
 -Exacto. No creemos en esas cosas. Incitan mucho a la chachara y la frivolidad. Preferimos reservar las palabras para asuntos más esenciales.
 -Muy interesante, señor..., señor...
 -Minor. David Minor. Soy el marido de Aurora.
 -Eso es lo que pensaba. Pero no me atrevía... (255).

La variante lingüística de Gómez Ibáñez determina la forma de la segunda persona gramatical. En España se utiliza el pronombre “tú” en singular y el “vosotros” en plural, por lo que el uso de estos pronombres en la versión al español se considera un cambio obligatorio propio del traspaso lingüístico de un idioma a otro, y no se lo incluye entre las decisiones del traductor que sí llegan a manipular la poética de Auster y que se mencionan más adelante. Ejemplos de esta variante en los ejemplos mencionados anteriormente son “acuérdate” y el pronombre enclítico en “servirle”.

En cuanto a los casos de alternancia de código en la novela en inglés (o el uso de otro idioma en el habla de los personajes), la técnica de traducción que se emplee dependerá del idioma al cual se está traduciendo. En los ejemplos que siguen se presentan las traducciones de los fragmentos donde hay alternancia de código.

Ejemplos: alternancia de código

– Otro ex –se lamentó Harry, emitiendo un suspiro de nostalgia–. A nuestra edad, Nathan, no somos más que una serie de *ex*. *N'est-ce pas?* En mi caso, probablemente podría recitar de un tirón más de una docena (65).

– No sea descarado conmigo, señor mío. Sólo porque sea un bosque no significa que tenga buena madera. *¿Comprendo?* He venido a ver a mi padre, ¡y quiero verlo *ahora mismo!* (41).

El collar estaba colocado a lo largo de una tira de algodón blanco, y Marina, inclinándose para observarlo mejor, enseguida dio su veredicto.
 – *Ah, qué linda* –dijo–, qué cosa más bonita (101).

En el primer caso, Harry usa una expresión en francés y el traductor la traslada de modo que los dos idiomas que usa el personaje son el español y el francés. Esta decisión respeta las características de la novela original, en la que los personajes de Harry y Nathan pueden verse como dos intelectuales que comparten aspectos de sus historias de vida, y gustos por la literatura y el arte. Existe cierta complicidad y conocimiento compartido entre los personajes, lo cual le permite a Harry usar otro idioma al dirigirse a Nathan. En los casos siguientes, en que los personajes usan una expresión en español dentro de un contexto donde se habla inglés, el traductor traslada la expresión sin modificarla, pero al estar traduciendo al español, indica con notas a pie de página que las expresiones se encuentran en español en el texto original.

Hay dos aspectos relacionados con la representación de la ficción de oralidad en la versión de Gómez Ibáñez que son particularmente interesantes por modificar de cierta forma este aspecto de la poética de Auster. Se trata de la traducción que se hace de los verbos que describen cada acto de habla de los personajes que son usados para introducir el diálogo, y del uso de españolismos propios del lenguaje coloquial. En especial, es este último aspecto lo que le da a la versión traducida una marca personal del traductor – y no precisamente de Auster.

Los verbos en el diálogo

Los verbos que el narrador utiliza para calificar cada acto de habla son llamados *procesos verbales* según la Lingüística Sistémico-Funcional (LSF). Dentro de la clasificación de procesos que esta teoría lingüística ofrece, los verbales son aquellos que transmiten y codifican acciones relacionadas con el habla y la comunicación. En su libro *Traducir literatura, una escritura controlada*, Mária Averbach (2011) hace referencia a una tendencia general – tanto de los traductores como de las editoriales – a no respetar las elecciones del escritor del original cuando se traducen estos verbos. Esto es lo que sucede en el caso de *BF*: Auster hace un uso permanente del verbo “say” y Gómez Ibáñez lo reemplaza por otros verbos como “contestar”, “reponer”, “anunciar” o “exclamar”, opciones de una larga lista de procesos verbales. El verbo “say” representa la opción no marcada del grupo de procesos verbales y se refiere al intercambio simbólico de significado (al igual que “tell” y “talk”); el resto de los verbos indican cierta actitud de los hablantes (Halliday, 2004).

Las elecciones del traductor están representadas en la siguiente tabla (tabla 1), que muestra la elección del verbo “say” para el texto en inglés y los verbos del decir que lo reemplazan en la traducción. Los valores de la tabla 1 corresponden a las instancias de procesos verbales que aparecen en la totalidad del corpus analizado.

Texto original	Texto meta	Instancias
Say	reponer	13
	contestar	12
	anunciar	7
	exclamar	6
	recomendar	4
	replicar	4
	convenir	3
	concluir	3
	inquirir	3
	sentenciar	3
	sugerir	3
	advertir	2
	afirmar	2
	apostillar	2
	asegurar	2
	aventurar	2
	confirmar	2
	declarar	2
	objetar	2
	proclamar	2
	responder	2
	añadir	1
	apuntar	1
	aseverar	1
	brindar	1
	confesar	1
	contar	1
	disculpar	1
	empezar	1
	explicar	1
	extrañarse	1
	lamentarse	1
	observar	1
preguntar	1	

	prevenir	1
	proponer	1
	proseguir	1
	recordar	1
	soltar	1

Tabla 1: traducción del verbo “say”

Como se observa en la tabla 1, en inglés Auster repite el verbo “say” pero Gómez Ibáñez recurre a una amplia variedad de procesos verbales para iniciar el diálogo de los personajes y describir sus actos de habla. Los más frecuentes son “reponer”, “anunciar”, “contestar” y “exclamar,” pero son treinta y nueve los diferentes procesos verbales en la traducción al castellano que reemplazan al verbo “say” del texto original.

En cuanto al verbo “tell”, su uso no es tan frecuente como “say” ya que Auster lo utiliza en tres ocasiones y Gómez Ibáñez lo traduce de tres formas distintas cada vez: “declarar,” “informar” y “protestar” (tabla 2).

Texto original	Texto meta	Instancias
tell	declarar	1
	informar	1
	protestar	1

Tabla 2: traducción del verbo “tell”

Como se puede observar en la tabla 3, además de repetir los verbos “say” y “tell”, en los fragmentos dialogados de la novela en inglés aparecen otros cuatro procesos: “answer,” “pretend,” “remark” y “call out”. Es curioso que el traductor elija el verbo “exclamar” para reemplazar “answer” y en los demás casos repita el verbo “decir”.

Texto original	Texto meta	Instancias
answer	exclamar	1
pretend	decir	1
remark	decir	1
call out	decir	1

Tabla 3: traducción de otros procesos

Según Averbach, la decisión de “reemplazar el verbo *say* por distintos verbos que califiquen el acto de hablar” o de “repetir el verbo” tiene que ver con el tipo de obra que se está traduciendo. En una obra con “intenciones artísticas” y “cuidado en el lenguaje”,

es necesario respetar la elección del escritor del original (2011: 61)⁷⁸. Esta afirmación es válida para evaluar decisiones traductoras que respondan a las características formales de la obra literaria, pero no pueden emplearse para sopesar patrones de acción traductora que deben comprenderse a la luz de normas o hábitos lectores ya osificados. La postura de la editorial Anagrama, y por ende del traductor, responde a la construcción de una poética determinante del consumo de bienes culturales como son las obras literarias en el polisistema de la literatura en España. Esto no quiere decir que Gómez Ibáñez no se interese en la literalidad al traducir, sino que sus elecciones lingüísticas al traducir la obra de Auster se basan en una política de traducción que persigue conjuntamente con la editorial Anagrama desde hace años.

Para este trabajo se estableció un contacto por correo electrónico con Gómez Ibáñez. Uno de los interrogantes estaba relacionado con la traducción de los procesos verbales en los diálogos, a lo que Gómez Ibáñez responde: “Hay que señalar que en inglés puede repetirse una palabra, no daña el oído; en español, sí; no hay que repetir y, además, es preciso expresar el estado emocional del personaje”⁷⁹. Esta respuesta del traductor revela modos de acción que se sistematizan como normas iniciales, siguiendo la TN. Es decir, la traducción de Gómez Ibáñez es una traducción que adhiere a las normas y reglas activas en la cultura meta para ser leída por una audiencia del polisistema meta, una traducción orientada al polo de la aceptabilidad. Tal como lo explica Rabadán (1991), “la traducción es una actividad behaviorística, que responde a ciertas líneas generales de comportamiento, y que se encuadra en un polisistema cultural determinado” (55). De esta forma, debe reconocerse la existencia de normas o pautas recurrentes que regulan e identifican todas las acciones sociales de ese polisistema, como lo es la traducción.

Para decidir cómo traducir el verbo “say”, Gómez Ibáñez trata de interpretar el estado emocional de los personajes y esto manipula un efecto de representación en el texto original e inserta otro efecto en el texto traducido porque el lector de la traducción puede percibir con mayor claridad lo que se relata en la novela, y los sentimientos y reacciones de los personajes.

⁷⁸ El texto de Averbach posee un carácter prescriptivo y aporta pautas de validación para una defensa de la representación – a través de la traducción – de la literariedad del artefacto de ficción.

⁷⁹ Comunicación por correo electrónico con el traductor Gómez Ibáñez. Noviembre 12 de 2013.

Se citan algunos ejemplos de la traducción al castellano de verbos que explicitan la fuerza ilocucionaria del acto de habla, extraídos de la novela en cuestión:

Texto original	Texto meta
(1) “It gives you a direct path into the formlessness of being,” he would say , struggling not to smile as he mocked the jargon of his academic past, [...].	- Abre un camino directo a la inconsistencia del ser – sentenciaba , esforzándose por no sonreír mientras imitaba la jerga de su pasado universitario [...].
(2) “Maybe she only did it one time,” I said , doing what Little I could do to comfort Tom.	- A lo mejor solo lo hizo esa vez – aventuré , haciendo lo posible por consolar a Tom.
(3) “I didn’t know how you’d react,” I said .	- No sabía cómo ibas a reaccionar – le expliqué .
(4) Tom glanced up from his book and said , “Good Lord, Honey. What are you doing here?”	Tom alzó la vista del libro y exclamó : - ¡Pero bueno, Honey! ¿Qué estás haciendo aquí?
(5) “Boom?” Tom said .	- ¿Bum? – inquirió Tom.

En el ejemplo (1), Gómez Ibáñez traduce el verbo “say” como “sentenciar.” De esta manera, se le imprime a la traducción un valor agregado al catalogar o describir las palabras del personaje como una sentencia. A su vez, Tom, el personaje de este ejemplo, es presentado como si fuese un juez, alguien con la autoridad de emitir un dictamen.

En el ejemplo (2), Tom comparte con su tío Nathan el momento en que descubre que su hermana Aurora se gana la vida como prostituta. Nathan quiere consolarlo e intenta dar su opinión sobre lo sucedido. En la traducción se usa el verbo “aventurar” para describir la opinión de Nathan como algo dudoso o arriesgado. Si se hubiese repetido “decir” en este caso, faltaría la expresión de la actitud de Nathan de exponer una opinión que él cree dudosa.

En el caso del ejemplo (3) Nathan está dando explicaciones a Tom. La elección de Gómez Ibáñez hace explícito el acto de habla y lo presenta como una explicación. Lo mismo ocurre en los casos (4) y (5), donde a pesar de que la puntuación indica que los personajes emiten una exclamación y una pregunta respectivamente, los verbos usados en la traducción hacen estos actos explícitos.

Sin embargo, en uno de los correos electrónicos, Gómez Ibáñez comenta que a veces suele repetir el verbo “decir” en algunas de sus traducciones, como por ejemplo en sus

traducciones de Raymond Carver, escritor que se caracteriza por su modo de escritura minimalista y su economía en el lenguaje. En estos casos, Gómez Ibáñez no explicita los sentimientos o la forma de expresarse del personaje, sino que repite “dijo” una y otra vez. En este caso, la traducción respeta las normas del texto origen y se orienta hacia el polo de la adecuación. El hecho de respetar el verbo “say” en estos casos y no hacerlo en las traducciones de Auster es un caso de manipulación que se manifiesta como norma inicial. El traductor decide entre los dos extremos de la norma inicial, el de adecuación y el de aceptabilidad, la manera de representar la poética del escritor. En el caso de Carver, Gómez Ibáñez se acerca más al polo de la adecuación al crear una versión orientada a las normas lingüísticas del texto origen. Por otro lado, al reemplazar “say” por una gran variedad de verbos en su traducción de Auster, el traductor se rige por sus competencias traductorales que lo llevan a adoptar una decisión de índole estética, lo cual constituye un cambio no obligatorio. Estos cambios, a diferencia de los obligatorios, no se refieren a transformaciones que son inevitables por el solo hecho de traducir un texto para otro sistema lingüístico, sino que constituyen cambios gobernados por normas estéticas e ideológicas, los cuales manipulan la versión traducida. No se ha determinado si este tipo de cambio no obligatorio en la traducción de Gómez Ibáñez se origina a partir de alguna norma editorial que lo exige. En los correos intercambiados, el traductor ha expresado que Anagrama no cuenta con manuales de estilo o normativas para traductores, por lo que se infiere que Gómez Ibáñez actúa según sus competencias traductorales.

A continuación, se analiza el uso de una amplia variedad de españolismos en la traducción de los diálogos en *BF*. La tendencia a utilizar una variedad lingüística propia de España es también motivo de manipulación de la poética de Auster. Esta vez, se estima que la elección de esta variedad del castellano no solo es personal por parte del traductor sino que también está determinada por la editorial que publicará esa traducción.

Los españolismos en *Brooklyn Follies*

Sin desmerecer la buena calidad de sus traducciones, la editorial Anagrama ha sido criticada en varios países de habla hispana por el uso excesivo de españolismos o expresiones propias del castellano peninsular. Herralde ofrece una respuesta posible a

esta clásica queja de los lectores no españoles de Anagrama al explicar que el 75% de las ventas de la editorial se realiza en España y que su fuerte son los autores extranjeros (Guerriero, 2001). Solamente un tercio de lo que se publica pertenece a autores de habla castellana; el resto está conformado por traducciones.

La lectura de traducciones de novelas repletas de términos propios de España ya se ha convertido en una costumbre para los lectores hispanohablantes, y se ha intensificado en los últimos años con la universalización de la mercancía literaria. El periodista cultural y escritor Mauro Libertella analiza el mapa global actual de la traducción para la *Revista Ñ*:

En las últimas décadas, las editoriales se aglutinaron en grupos transnacionales, que producen libros para vender a todo un continente. Esto hace que la lectura de un libro escrito en otro idioma tenga un destino a la vez azaroso y deliberado: nos puede tocar una traducción española, argentina y ocasionalmente mexicana, y da la impresión de que siempre hay algún motivo solapado y hermético en la elección, que responde a un mismo tiempo a causas literarias y de mercado. Es evidente por lo pronto que el así llamado “estallido del mercado” condiciona ciertos aspectos de la traducción (Libertella, 2008).

Uno de los problemas más discutidos en la actualidad por traductores literarios, periodistas, escritores y editores es el de la variedad del castellano usado en las traducciones que llegan a todos los países de habla hispana⁸⁰. Se trata primeramente de una cuestión de índole comercial. Por ejemplo, Anagrama compra los derechos de un autor y los exige para toda la lengua castellana. Esto quiere decir que ninguna otra editorial podrá publicar las obras de Auster y traducirlas según otras variedades de castellano. El monopolio de autor trae como consecuencia distintos conflictos relacionados con el vocabulario usado en las traducciones; leer un texto en el que abundan giros propios del castellano ibérico hace que el lector se vea impedido de realizar una lectura fluida y se cuestione la calidad de esa traducción. Hasta han aparecido en Internet varios blogs sobre españolismos literarios que tienen como objetivo explicar estas expresiones⁸¹.

En un artículo para la *Revista Ñ*, un grupo de escritores de habla hispana discuten la dificultad y la necesidad de leer y traducir literatura. Uno de ellos es el poeta argentino

⁸⁰ Ver, por ejemplo, las discusiones del Blog del Club de Traductores de Buenos Aires.

⁸¹ Uno de ellos es *Iberiado*, creado por un lector porteño que se ha propuesto ayudar a otros lectores con aquellos términos poco comprensibles en Argentina.

Jorge Aulicino, quien argumenta que el rechazo ante las traducciones españolas es mayor cuando se trata de lenguaje propio de la comunicación oral y cotidiana porque los términos de uso coloquial no poseen un equivalente en la lengua meta de la traducción:

Lo que me molesta es en cambio la transposición consciente de un lenguaje coloquial o callejero a otro. Eso es imposible. No son equivalentes, porque se basan en distintas raíces. Incluso en las palabras que son perfectamente equivalentes. Por ejemplo, los yanquis solían rematar sus frases con un “man”: en apariencia es el mismo “hombre” que usan o usaban los españoles. Pero no es el mismo. El español es antiquísimo, el yanqui suena mucho más callejero y moderno. Ahora: ¿cómo traducir ese “man” al castellano rioplatense? ¿Vamos a usar el “loco” que aún se usa aquí? Esto desfigura de inmediato el sentido. Los personajes se trasladan ipso pucho a una calle de Buenos Aires. Eso sí me fastidia. Con lo coloquial sucede como con la música: el equivalente no existe (en Esses, 2010).

Es difícil recomendar qué lengua debe utilizar el traductor, sobre todo el traductor de lengua castellana, que debe dirigirse a un espectro lingüístico tan vasto. Debido a las quejas por la libre circulación de expresiones localistas en las traducciones literarias, hay quienes intentan fomentar una traducción panhispánica, pero hay que reconocer que la neutralidad absoluta no es lo más natural. Libertella (2008) aborda “el problema del español neutro, esa rara utopía que busca unificar el núcleo duro del idioma español y borrar las huellas locales”. A este respecto, el traductor Gómez Ibáñez se ha pronunciado en contra y clasifica de “aberración” al uso de un castellano sin huellas locales. En general, quienes tienen la última palabra en cuanto a la variedad de castellano a utilizar son las editoriales. Los editores españoles deben ser conscientes de la existencia de un mercado amplio en Latinoamérica, donde las ventas a veces superan a las de España, y brindar soluciones más “ecuménicas” junto a sus traductores. El ya fallecido traductor argentino Enrique Pezzoni hacía referencia a esta problemática:

Creo que el traductor debe atreverse a usar la lengua de su comunidad, con todas sus peculiaridades, pero fijándose un límite; no ha de llegar hasta el extremo en que la reivindicación se vuelva tergiversación y desplazamiento. Traducir una expresión elaborada en lengua coloquial no es reinvención. Creer ver un sentido metafórico en una expresión corriente tampoco es reinvención. Hacer hablar de vos a los personajes de una novela inglesa o francesa es desplazar violentamente un mundo hacia otro mundo⁸².

⁸² Blog del Club de Traductores Literarios de Buenos Aires.

Para Anagrama, las traducciones de autores extranjeros son una parte sumamente importante de su colección. Esta editorial es un claro ejemplo del mencionado monopolio de autor y de la defensa del castellano de España. Antes de analizar los efectos del uso de esta variedad lingüística en *BF*, se debe mencionar que el traductor de Auster no es el único traductor que se inclina por el uso de españolismos en sus versiones. Si se toman otras publicaciones de “Panorama de Narrativas”, la colección o serie editorial de *BF*, también puede notarse esa tendencia. Esto reafirma la hipótesis de la existencia de normas editoriales que gobiernan las elecciones traductorales y resultan en la manipulación de las poéticas de los distintos escritores. Los ejemplos que siguen se han extraído de traducciones publicadas por Anagrama y realizadas por traductores españoles.

Algo que contarte (Autor: Hanif Kureishi)

-Qué hay, Bushy, querido **pichacorta** pedorro, ¿no quieres venir a tomarte un trago y algo más conmigo? (362)

Caían chuzos de punta. Había mucho más lodo. La de Lisa era ya la única caseta con la luz encendida. (423)

Traducción de Fernando González Corugedo (2010).

El mapa y el territorio (Autor: Michel Houellebecq)

Los miércoles por la tarde, y algunos domingos, había vivido momentos de éxtasis, solo en el jardín soleado, mientras la **canguro** telefoneaba a su novio del momento. (31)

Los niños dibujan monstruos sanguinarios, insignias nazis y aviones de caza (o, los más adelantados, **coños** y **pollas**), rara vez flores. (31)

Unos minutos más tarde se releyó asqueado. «En este período de fiestas, que supongo que pasa usted con su familia...» ¿Qué le empujaba a escribir **gilipollec**es semejantes? (111)

Traducción de Jaime Zulaika (2011).

Plataforma (Autor: Michel Houellebecq)

Era el momento oportuno para que una cucaracha apareciera en mi vida; no podía haber elegido mejor. La muy bribona **corría que se las pelaba** por la porcelana; busqué con la mirada una zapatilla, pero en el fondo sabía que no tenía muchas posibilidades de aplastarla. (51)

Traducción de Encarna Castejón (2002).

En los correos electrónicos intercambiados con Gómez Ibáñez, el traductor afirma que “no existe un castellano neutro; en todas partes es el mismo, con diferencias locales que marcan aún más su personalidad: en España decimos *gilipollas* y en Argentina *boludo*, en México de otra manera”⁸³. Gómez Ibáñez utiliza el término “diferencias locales” para referirse a las variedades diatópicas, definidas por la Real Academia Española como “los fenómenos que se producen en una lengua en virtud de su extensión geográfica”⁸⁴. Las diferencias diatópicas representan el modo particular con que un grupo social habla un determinado idioma. Es natural que los traductores de España las utilicen con frecuencia en sus traducciones y que a los lectores argentinos les resulten “extranjerías”. La respuesta ofrecida por el traductor demuestra un programa de acción institucional por parte de Anagrama, que se basa en encargar traducciones al castellano ibérico.

Gómez Ibáñez usa en sus traducciones la variedad lingüística de su país, y produce así obras dialectalmente marcadas, algo que no ocurre en las versiones originales. Por ejemplo, los personajes en *BF* usan en sus diálogos expresiones pertenecientes al castellano peninsular y se crea la impresión de que en la novela se habla esa variedad lingüística. O, en palabras de Pezzoni, “se desplaza un mundo a otro mundo”⁸⁵ al hacer que los habitantes de Brooklyn parezcan hablantes madrileños. Se mencionan a continuación algunos ejemplos de fragmentos dialogados en *BF*. Puede observarse el uso de los términos *follar*, *polla*, *cojones*, *puñetero*, y otras expresiones que son usadas en un ámbito coloquial en España y que imprimen en la obra una sensación de extranjerismo.

⁸³ Comunicación por correo electrónico con el traductor Gómez Ibáñez. Noviembre 12 de 2013.

⁸⁴ Diccionario de la Real Academia Española en línea.

⁸⁵ Blog del Club de Traductores Literarios de Buenos Aires.

Brooklyn Follies (2006) - Traducción de B.G.I.

-Es un regalo de cumpleaños.

-A mi mujer.

-Sí. A tu mujer. ¿Qué tiene de malo? Marina me sirve el almuerzo todos los días. Es una chica estupenda y quise ofrecerle una muestra de mi gratitud. ¿Acaso no le doy propina cuando **pago la nota**? Pues, bueno, considera el collar como una buena propina.

-Eso no está bien, tío. Andar **follando** por ahí con mujeres casadas.

-Yo no ando **follando** por ahí. Sólo le he hecho un regalo, nada más. Soy lo bastante viejo para ser su padre.

-Tienes **polla**, ¿no? Y todavía tienes **cojones**, ¿eh?

-La última vez que miré, seguían ahí. (125)

-Es la persona más irresponsable que he conocido -afirmó-. Lucy se está adaptando por fin a vivir con nosotros, y ahora, después de no sé cuántos **puñeteros** meses, llama para decir que la **echa de menos**. ¿Qué clase de madre es ésa? Quiere que le escriba, y luego ni siquiera nos dice la ciudad en que vive. No es justo, Nathan. Honey y yo hacemos todo lo que podemos, y lo último que necesitamos es más confusión, más drama. Estoy más que harto. (249-50)

Me figuraba que aquello sólo duraría unos cuantos días, y después **cogería el portante** y me largaría. Promesas o no, no iba a quedarme allí un momento más de lo necesario... (278)

Este modo de acción en *BF* es similar al de otras obras de Auster traducidas por Gómez Ibáñez para Anagrama. Por ejemplo, en las traducciones *A salto de mata*, *La noche del oráculo*, *El libro de las ilusiones*, *Invisible* y *Sunset Park*, Gómez Ibáñez procede de igual manera, en especial cuando se trata de traducir lenguaje coloquial o con rasgos de oralidad. A continuación se extraen fragmentos de las obras mencionadas donde se ha resaltado el uso de léxico y expresiones típicas españolas. Estos ejemplos tomados de otras traducciones de Gómez Ibáñez confirman que el traductor adhiere a la política de la editorial Anagrama en cuanto a la publicación de traducciones realizadas al castellano peninsular.

A salto de mata (1998) – Trad. de B.G.I.

No puedo decir que me entusiasmara **fregar retretes** y recoger **calcetines** sucios, pero cuando le **cogí el tranquillo**, el trabajo resultó increíblemente fácil. (49).

La noche del oráculo (2004) – Trad. de B.G.I.

-**Gilipolleces** –objetó Grace-. Ya has vendido todo lo que podías vender, y has tirado todo lo demás. No nos vengas con ese numerito de niño bueno arrepentido, Jacob. Ya eres muy mayor para eso. Entraste a robarnos la semana pasada y ahora vienes por más.

-Esos **tíos** están dispuestos a acabar conmigo –respondió él-, y quieren su dinero mañana mismo. Ya sé que no andáis muy boyantes, pero **joder**, Gracie, tu padre es juez federal. No va a rechistar si le pides un préstamo. (248).

El Libro de las Ilusiones (2003) – Trad. de B.G.I.

En una de las sesiones de la trastienda, tras tropezar en la pronunciación de las palabras *Thou ow'st* del tercer acto de *El rey Lear*, le confesó lo mucho que le avergonzaba su acento. Nunca aprendería a hablar bien aquel **puñetero** idioma, le dijo, y siempre parecía un cretino cuando se expresaba ante personas como ella. (171).

A la mierda con Reynolds, exclamó O'Fallon. A la mierda con Stegman. Que dijeran lo que se les antojase, **coño**, que él no iba a rendirse. [...] Y unos **cojones**, replicó O'Fallon. No había escrito una carta en cuatro años. Había roto con la familia y ese era el hecho que tenían que afrontar. (173).

Invisible (2009) – Trad. de B.G.I.

Estúpidos **chapuceros**, dijo. **Quejicas** incompetentes. Funcionarios cortos de **entendederas** con un puré de **patatas** en lugar de cerebro. El universo entero está en llamas, y lo único que hacen es retorcerse las manos y ver cómo se quema.

Sin alterarse, quizá hasta vagamente divertida, Margot dijo: por eso te necesitan, cariño. Porque tú eres el rey.

Rudolf I, repuso Born, ese **tío** listo de **pilila** tan grande. Lo único que tengo que hacer es sacármela de los pantalones, mear en el fuego, y asunto resuelto. (38).

Sunset Park (2010) – Trad. de B.G.I.

Eddie le parece un **chaval** serio, bienintencionado, y le emociona que el nuevo novio de Maria se haya puesto **chaqueta** y corbata para ir en día de fiesta a casa de las Sanchez, que se acabe de cortar el pelo, y que el aire esté inundado del aroma a la colonia que se ha echado para la ocasión. (46).

Quien lee la obra de Auster traducida por Gómez Ibáñez encuentra frecuentemente expresiones típicas de España, lo que no impide que pueda apreciarse la traducción pero

se advierte la intervención – o manipulación – de la poética del escritor. Al traducir, las competencias y el alcance de los saberes de Gómez Ibáñez conducen a la creación de una versión en que se manipula “una representación” de la poética de Auster. Esto ocurre al inicio del proceso traductor – es una norma inicial – ya que consiste en la elección básica de acercar la obra traducida hacia las normas del polisistema origen o hacia las del polisistema meta.

La traducción constituye una manipulación de cara a la obra original, una “reproducción” al servicio de la ideología dominante en el polisistema literario de la comunidad española. Cuando la obra traducida entra en el polisistema argentino, esa traducción puede o no adaptarse a la ideología dominante. De ahí la importancia de los patrones de acción de los distintos agentes del polisistema, tales como las editoriales y los críticos. En Argentina, el nombre de Auster goza de cierto estatus y sus traducciones son candidatas a formar parte del canon al ser publicadas por editoriales importantes (como Anagrama, representada por Riverside Agency) y juzgadas favorablemente entre críticos y escritores de reseñas “con llegada” a los medios de comunicación. Como ejemplos se presentan extractos de las reseñas favorables que aparecieron en la revista *Rolling Stone*, y en los diarios *La Nación* y *Página 12* tras la publicación de *BF* en Argentina:

Auster es un maestro a la hora de entrelazar la historia del protagonista con las biografías, crisis y tragedias de los personajes secundarios. Porque nada es forzado. Cada camino que se abre, conduce a otro. Desplegando un mapa que entretiene y sorprende, junto a un tono cálido inigualable. Es una comedia que seduce de principio a fin. “¿Quién se molesta en publicar biografías de gente corriente, de esos olvidados que van a trabajar todos los días, con quienes nos encontramos por la calle y que apenas nos molestamos en observar?” La pregunta es de Nathan Glass. La única respuesta posible es Paul Auster⁸⁶.

La nueva novela de Paul Auster, *Brooklyn Follies*, al homenajear desde su título aquellas representaciones que marcaron una época, señala al mismo tiempo su principal diseño: dar cuerpo, en una zona precisa de Nueva York, a una comedia humana que avance al ritmo aleatorio de la música urbana (Rey, 2006).

Anunciada como su obra “con más corazón” (y por momentos, digámoslo, la más sensiblera), *Brooklyn Follies* es, también – sin por eso traicionar la estructura episódica de los libros de Auster, su firme voluntad de ramificarse al ritmo de la música del azar, su compulsión esquizofrénica por conectar con otros libros y con

⁸⁶ “La Sociedad Anónima del Sr. Auster”. Reseña de *BF* en la edición en línea de la revista *Rolling Stone* del 1 de junio de 2006. Disponible en <http://www.rollingstone.com.ar/815246>. Último acceso: 1 de mayo de 2014.

otros escritores como Hawthorne y Poe y Kafka – su obra más novelesca desde *El palacio de la luna* y *Leviatán* (Fresán, 2005).

La buena recepción que la crítica argentina hace de la traducción de Gómez Ibáñez indica que esta versión, a pesar de ser representativa de patrones de acción españoles, es una obra con un alto potencial de ser canonizada en el sistema literario de Argentina gracias a la influencia que ejercen las distintas instituciones de mecenazgo.

La conducta sostenida del traductor, que puede describirse en términos de “norma inicial” y modelizarse a través de patrones, permite sistematizar los procedimientos de traducción aplicados en la versión de *BF* por Anagrama. Al sistematizarlos, es posible estandarizar en qué han consistido la intervención y la “reconstitución” de la poética de Auster apreciable en las traducciones de sus obras. Éste es un punto neurálgico, y se trata también de un punto de incógnita ya que el lector argentino que ha leído la obra traducida de Auster tendrá una representación de la poética del escritor formada a partir del modo de traducir propio de Gómez Ibáñez. El estudio de los cambios que tienen lugar en la traducción es relevante para advertir justamente aquellas modificaciones o manipulaciones que mediatizan la configuración y la interpretación del programa de escritura de Auster no sólo entre los lectores hispanohablantes, sino entre la crítica y, desde luego, en el mercado que continuará comercializando su obra.

Puede afirmarse entonces que en la versión traducida *BF* se han producido ciertos cambios en lo referente a la representación de la ficción de oralidad, cambios que el traductor considera “obligatorios”, propios del traspaso lingüístico del inglés al castellano. Para este traductor no hay extrañeza alguna en el uso de españolismos, porque los ha naturalizado en su memoria discursiva; es decir, son parte de su competencia traductora, de su hábito como agente actuante en el campo literario. El concepto de *memoria discursiva* es tomado de la tradición francesa de análisis del discurso (ver Courtine, 1981). Dentro de una formación discursiva existe un conjunto de saberes y de modos de decir de los cuales una persona se apropia al pronunciar sus enunciados. Podría decirse que existe una matriz que funciona como esquema a partir del cual los sujetos piensan y se expresan. Entonces, los textos son producidos en el seno de prácticas discursivas gobernadas por aparatos ideológicos, las cuales son compartidas por los miembros de una cultura. Por su parte, Mijaíl Bajtín (1998 [1982, 1979]) se ha dedicado al estudio del cruce entre el sistema ideológico y el sistema lingüístico, dando a conocer su teoría sobre las distintas voces y la polifonía del

discurso. Las “voces” están ligadas a una perspectiva social y cultural desde la cual se emiten todos los enunciados. El enunciado particular de una persona se basa en lo dicho por otros anteriormente; siempre se habla desde un punto de vista determinado.

Relacionando los conceptos de *memoria* y *voz* con el modo de acción adoptado por Gómez Ibáñez en la traducción *BF*, puede afirmarse que su versión se inscribe dentro de la colectividad constituida por los miembros de su cultura y, por ende, el empleo de la variedad lingüística de España en sus traducciones proviene de las prácticas discursivas de esa cultura y es considerado natural, un código que no necesita explicitarse o explicarse. Gómez Ibáñez como sujeto social crea una versión de la obra basándose en las distintas “voces” de otros que, en cierta forma, han conformado su ideología.

Para un lector argentino, por otro lado, estas elecciones lingüísticas de Gómez Ibáñez representan cambios “no obligatorios” porque implican la elección de una variedad lingüística particular que modifica la representación de la poética del autor del texto original. La distinción entre cambios obligatorios y no obligatorios se encuadra dentro de las normas lingüístico-textuales, que son un tipo de normas operacionales cuyo foco es el proceso de traducción⁸⁷.

Otros tipos de normas operacionales son las normas matriciales, concernientes a la segmentación del material textual (a qué material en lengua meta se utiliza como sustituto del material en la lengua origen) y a su distribución. Para observar qué sucede en este respecto en *BF*, se ha elaborado la siguiente tabla que contiene todos los españolismos usados en los diálogos de los personajes y que reemplazan el material textual del texto original. Se ha intentado dividirlos según la categoría sintáctica a la que corresponden (sustantivo, adjetivo, verbo) y, en el caso de las expresiones, se las ha organizado según su fuerza ilocucionaria (interrogaciones, imperativos, exclamaciones). Se agregan además algunas expresiones idiomáticas que no corresponden taxativamente a las categorías lingüístico-textuales establecidas.

Texto original	Texto meta
Sustantivos	
assault	arremetida
burst	ramalazo
apartment	apartamento

⁸⁷ Ver la sección titulada “Una clasificación para las normas” en el marco teórico de este trabajo.

rascal	granuja
bullshit /stupid things	chorradas
dick /cock	picha/ polla
fucks / cruds / bastards	cabrones
bus	autobus
store	tienda
place	sitio
guy	tío
slut	fulana
screwed-up things	gilipolleces
tiff	rifirrafe
overalls	peto
wee	pipiolo
quarterback	zaguero
smart-ass	listillo
balls	cojones
mister /guy	tío
asshole / shithead	gilipollas
arrangements	apaños
son	chaval
hoax	patraña
ticket receipt	resguardo del billete
kids	críos
sneakers	playeras
gamuffin	granujilla
brawl	reyerta
fuckups	follones
road	carretera
car	coche
fib	bola
womb	tripa
match	cerilla
neck	crisma
babysitter	canguro
computer	ordenador
cock	cipote/ picha /pollón
cum	lefa
plumber	fontanero
camper	tía
waitress	camarera
horseshit	gilipolleces

sap	ñoño
holy rollers	mea pila
bill	nota
bumpkin stuff	hacer el paleta
Adjetivos	
nutty	chalado
wise	listo
goddamn /fucking	puñetera/o
crazy /nuts	chalado
cute	rica
used (bookstore)	de lance (librería)
Verbos	
to miss	echar en falta/de menos
to acquire a taste for something	cogerle el gusto a algo
to joke	estar de broma
to go out of business	irse al traste
to be stuck on somebody	estar chalado por alguien
to help	echar una mano
to fuck around	andar follando
to trick	embaucar
to catch	pillar
to scare	acojonar
to get off	coger la salida
to be trusted	ser de fiar
to pick up (the phone)	coger (el teléfono)
to pick fights (with people)	emprendérsela (con alguien)
to collide	darse topetazos
to be disappointed	llevarse un chasco
to be in	apuntarse
to take (the train)	coger (el tren)
to flip out	volverse majareta
to have an affair	estar enrollada /liarse
to give a rat's ass	importarle un rábano
to help out	echar una mano
to be attached to something	cogerle cariño a algo
to put my foot down	cerrarse en banda
to get the hell	largarse
Expresiones interrogativas	

got it?	¿vale?
What the hell [...]?	¿qué coño [...]?
Expresiones imperativas	
Forget this uncle Nat stuff.	Deja ya eso de tío Nat.
Stop it.	Vale ya.
Expresiones exclamativas, interjecciones	
okay	vale
but Christ	joder
Jesus Christ	joder
shit	joder
good	vale
Expresiones idiomáticas	
pure and simple	a secas
out of the blue	de sopetón
He added his two cents.	Metió la cuchara.
That's one pissed-off lady.	Vaya cabreo que ha cogido la señora.
My lips are sealed.	No voy a soltar prenda.
I am not very good at it.	No se me da muy bien.

En términos generales, se respetan las normas matriciales puesto que los segmentos en lengua origen son reemplazados por segmentos de igual categoría gramatical y no hay omisiones ni cambios de ubicación⁸⁸. En los casos en que se manipula la segmentación en la traducción, ocurre que el traductor opera según las normas lingüístico-textuales de la cultura meta. Por ejemplo, en inglés es frecuente el uso de la expresión interrogativa “Got it?” o de expresiones como “Stop it!”. En ambos casos, el traductor ha optado por sustituirlas por “vale”, específicamente “¿Vale?” y “Vale ya”. Esta interjección española es usada en la mayoría de los casos para expresar asentimiento o conformidad, pero aquí se utiliza para obtener retroalimentación y para expresar una orden. En ninguno de los casos la traducción está incompleta sino que se da una serie de cambios propios de la lengua a la que se traduce. Otro caso interesante es el de la frase sustantiva “bumpkin stuff”, traducida como “hacer el paleta”. Se ha optado por una frase verbal que denota el modo de actuar de una persona simple y rústica. En el caso de los

⁸⁸ Ver el corpus completo para poder apreciar los segmentos reemplazado-reemplazante en su contexto de uso.

sustantivos, adjetivos y verbos que reemplazan a los del original, la categoría gramatical se respeta.

En realidad, lo que aquí se propone no es evaluar cada elección particular del traductor, sino poner en tela de juicio la modificación operada sobre la ficción de oralidad de Auster en *BF*. Tras haber leído la novela en su idioma original y de tener una impresión de los personajes que dialogan sin hacer uso de ningún dialecto o acento particular de Brooklyn, impacta leer la versión en castellano repleta de expresiones empleadas casi de forma exclusiva en España. No obstante, se ha comprobado que esta traducción de Gómez Ibáñez – única versión al castellano de la novela que se conoce hasta el momento – ha logrado establecerse en el canon del polisistema de la literatura en Argentina. ¿Es acaso el nombre de Auster tan elogiado por la crítica que hace esto posible sin importar el eco o las reminiscencias a extranjero de la traducción? ¿Es el peso de la editorial Anagrama lo que provoca la aceptación incontestable de la versión traducida? ¿Es el monopolio que Herralde posee sobre Auster, y que no permite la existencia de otras traducciones, lo que obliga a los lectores hispanohablantes a aceptar la única versión existente de *BF*? Todos estos interrogantes involucran los distintos factores intervinientes en el polisistema, factores que determinan “la supervivencia y recepción de las obras literarias” (Lefevere, 1997 [1992]: 13). Lefevere denomina reescritores de literatura a los críticos de literatura, libreros, editores y traductores, e intenta subrayar “la relevancia de la reescritura como fuerza que potencia la evolución literaria” (14). Del porcentaje de lectores que leen a Auster, tal vez la gran mayoría lea su obra traducida. Esto demuestra la enorme responsabilidad que tienen los reescritores de “crear imágenes de un escritor, de su obra, de un período, de un género, a veces hasta de toda una literatura” (17).

Se ha comprobado en este capítulo la manipulación de la poética de Auster en lo referido a la representación de la ficción de oralidad en la versión al castellano *BF*. Este análisis no intenta ser una crítica negativa hacia los modos de traducir de los traductores de España, sino que resalta la importancia y la influencia de las reescrituras en la evolución de la literatura. La mayor parte de los lectores no profesionales están expuestos a traducciones, la forma más conocida de todas las reescrituras, por lo que se impone la necesidad de estudiarlas, de estudiar no sólo la versión traducida sino también quién realiza la traducción, para quién y en qué circunstancias lo hace. Un estudio de estas características aporta a los Estudios Literarios un “valor social”

agregado al intentar que los consumidores de los textos en una sociedad lleguen a tomar conciencia de “las manipulaciones de todo tipo de textos en todo tipo de medios”⁸⁹.

En las conclusiones que siguen se reflexiona sobre la influencia de las reescrituras, a la vez que se considera la relevancia y operatividad del marco teórico utilizado y se discuten las implicancias pedagógicas. Finalmente, se proponen nuevas líneas de trabajo a los fines de ampliar y profundizar el presente estudio.

⁸⁹ Scholes, citado en Lefevere (1997 [1992]: 22).

CONCLUSIONES

En esta tesis, un hecho semiótico que involucra y liga la literatura y la traducción ha sido explicado mediante la diagramación de polisistemas; asimismo, se ha examinado el funcionamiento de los distintos sistemas en ellos integrados. La creación de una obra literaria está a cargo de un productor que, utilizando un repertorio “aceptable y legitimado” (Even-Zohar, 2011 [2007]: 37), construye un texto que ingresa al mercado para ser adquirido por los consumidores. Todo lo concerniente a las normas que rigen en la literatura como actividad socio-cultural está a cargo de las instituciones: las editoriales dirigen la publicación y la distribución de una obra, y los críticos literarios y otros expertos en literatura se encargan, en la mayoría de los casos, de promover el consumo de la obra. Con la literatura traducida sucede lo mismo ya que se la considera un subsistema dentro del polisistema literario en el que actúan factores similares. El traductor se convierte en el productor de un texto que ingresa a un polisistema y se posiciona en su centro o en su periferia, según los repertorios dominantes en el polisistema en cuestión. Según Even Zohar (2011 [2007]), cuando las normas de traducción son innovadoras, la literatura traducida se posiciona en un lugar central, y cuando son conservadoras o se ajustan a los modelos y las normas del polisistema meta, la literatura traducida ocupa una posición periférica, como en el caso de la traducción de Gómez Ibáñez, regida por las leyes del polisistema español.

El análisis detallado de la dinámica de los polisistemas literarios ha permitido comprobar la hipótesis inicial acerca de la manipulación de un aspecto de la poética de Auster, la ficción de oralidad, en la traducción *BF*. Por un lado, Gómez Ibáñez ha conservado rasgos de la ficción de oralidad representada en la novela original; en la traducción los diálogos se caracterizan por un lenguaje coloquial, espontaneidad, y la presencia de emociones. Por otro lado, el traductor ha creado una versión que ha manipulado la poética de Auster al contener expresiones idiomáticas y lenguaje coloquial propios de España, y al hacer uso de un variado número de verbos en los diálogos de los personajes.

En cuanto a las preguntas de investigación planteadas al comienzo del trabajo, se ha logrado responder cada uno de los interrogantes. En primer lugar, se han detectado los rasgos de la poética o programa de escritura de Auster en *TBF*, a la vez que se han

mencionado tales rasgos en su obra en general. La poética de Auster se caracteriza por la recurrencia de determinados tópicos y efectos de representación. Los tópicos que el autor incluye en *TBF* (y que están también presentes en toda su obra) son los hechos traumáticos, típicamente causados por la pérdida de un ser querido o la pérdida de un objeto material, la búsqueda y el azar y la contingencia. En general son los narradores los que asumen el rol de detective en las novelas y emprenden una búsqueda, la cual puede ser de carácter existencial o estar centrada en una persona. Los tópicos del azar y la contingencia son utilizados como disparadores de hechos fortuitos que conducen a la salvación de los personajes, o como una causa de angustia al comprender que uno no tiene certezas o no puede controlar los hechos de la vida. También se han descrito efectos de representación que caracterizan el programa de escritura de este autor. Un efecto destacado es la yuxtaposición de ficción y realidad, propio de la literatura metaficcional. En *TBF*, por ejemplo, abundan las referencias al contexto político y social, y a la novela como un objeto. Aunque en esta novela Auster no incorpora elementos autobiográficos, esto es frecuente en muchas de sus obras. Otros aspectos de la representación que sobresalen en *TBF* son la ficción de oralidad y la intertextualidad. La ficción de oralidad fue estudiada en la novela en inglés y en la traducción al castellano para poder interpretar las decisiones adoptadas por el traductor.

Tras haber analizado los segmentos de oralidad en la versión traducida, se encontraron cambios obligatorios y no obligatorios (Toury, 2004 [1995]). La mayoría de los cambios obligatorios surgen obligada y necesariamente porque se traduce a un idioma diferente para lo cual es necesario utilizar otro sistema lingüístico. Los tipos de cambios obligatorios más destacados en la traducción de Gómez Ibáñez son el uso de estructuras diferentes o los cambios de categoría léxica y tiempos verbales. Por ejemplo, en el caso de “**It makes** me feel uncomfortable”, Auster utiliza una estructura declarativa que Gómez Ibáñez traduce con una imperativa: “**No hagas** que me sienta incómodo”. Lo mismo ocurre con “**Put** them together, and **what you have is** a fully elaborated system of human longing”, traducido como “Pero **vistas** en conjunto, **ofrecen** un sistema plenamente elaborado de las aspiraciones humanas”. En este ejemplo, se usa una estructura imperativa y una hendida en inglés, las cuales son traducidas con estructuras declarativas. También se realizan cambios en las categorías léxicas y en los tiempos verbales. El sustantivo en “I’m ready for a **change**” se traduce como un verbo en “estoy preparado para **cambiar** de vida”; el presente simple en “With an ordinary car, you **lose**

the element of drudgery” es traducido con un condicional en “Con un coche normal, **evitarías** el aspecto desagradable del trabajo”. Estos cambios de naturaleza lingüística son obligatorios – y se rigen por el parámetro de aceptabilidad – para que la traducción pueda ser leída con naturalidad por la audiencia del polisistema meta.

Los cambios que revelan patrones de acción específicos del traductor y que pueden modificar la representación de la poética del autor son los no obligatorios, como la elección de una multiplicidad de procesos verbales para iniciar los diálogos de los personajes. En la novela original predomina el verbo “say” (“he said”, “Tom said”, “he would say”, “I said”) pero en la traducción este verbo es reemplazado por otros verbos que aportan información sobre el estado emocional del personaje o que hacen explícito el acto de habla. El verbo “decir” es usado solamente en tres instancias en la traducción y en su lugar se prefieren verbos como “reponer”, “anunciar” y “exclamar” –los cuales son los más frecuentes – y otros no tan usuales como “extrañarse”, “lamentarse”, “aseverar” o “soltar”. Estas diferencias entre el uso de los verbos en los diálogos en la novela en inglés y en la traducción son motivo de manipulación porque el traductor introduce en el texto meta un efecto de representación que no está presente en el texto origen, donde los lectores deben interpretar las actitudes de los personajes cuando estos “hablan”. Esta decisión de Gómez Ibáñez de ampliar el repertorio de procesos verbales en *BF* de modo que los lectores no deban realizar ese esfuerzo interpretativo es producto de una elección del traductor, que se sostiene en otras traducciones de su autoría, como se ha comprobado relevando extractos de versiones previas a cargo de Gómez Ibáñez. Con todo, hay que admitir que no puede afirmarse con certeza que esta tendencia en el uso de los verbos en los diálogos responda a pautas establecidas por la editorial Anagrama.

El caso de manipulación más notorio en *BF* es el uso de una variedad diatópica determinada, que es el español hablado en España. Tras haber realizado un breve análisis de traducciones pertenecientes a la misma colección que *BF* para Anagrama, se estima que el accionar del traductor sobre este particular está condicionado por normas preliminares, es decir, encargos editoriales. Es comprensible que los editores españoles quieran ofrecer a sus lectores versiones que sean coherentes con las leyes que rigen dentro de esa cultura. Por su parte, el traductor también encuentra sentido en esa elección lingüística; ha incorporado esa variedad diatópica en su memoria como sujeto social y no lo considera un cambio de tipo no obligatorio, sino todo lo contrario. En los

correos intercambiados con Gómez Ibáñez, el traductor defiende la aplicación del dialecto peninsular y no concibe la posibilidad de una versión diferente.

Esta tesis procura explicar qué ocurre cuando las traducciones hechas por traductores españoles ingresan a polisistemas diferentes, como el de los distintos países hispanohablantes. La obra de Auster llega a Argentina en forma de reescritura y busca posicionarse dentro del polisistema literario. Como ha sido comprobado, gracias a los sistemas de la crítica, la editorial, la academia, estas reescrituras se ubican en lugares centrales del polisistema literario argentino y son aceptadas favorablemente por los lectores.

Sin embargo, el hecho de que la obra traducida de Auster se encuentre repleta de españolismos no pasa desapercibido, sino que es un tema frecuente en medios como los blogs de traducción y las publicaciones literarias. Los españolismos provocan el desplazamiento del texto hacia España, lo cual puede ser un obstáculo para aquellos que recién se inician en la lectura de traducciones de Auster, o bien puede ser irrelevante entre lectores con experiencia en este tipo de reescrituras. Cualquiera fuese el caso, es muy difícil que una traducción española sea leída en otro país con la misma naturalidad con la que es leída en España. *BF* da la impresión de estar ambientada en Madrid en lugar de Brooklyn, y en ocasiones esta ambientación es confusa al leer que los personajes se encuentran en Brooklyn pero usan términos como “gilipollas”, “chaval” o “coger el tren”. Esta “sensación de contradicción tópica” no deja percibirse en la versión original.

Del mismo modo, un traductor argentino que utiliza el dialecto rioplatense crea una traducción que no es natural para el resto de Latinoamérica y España. Por eso, en Argentina las editoriales suelen establecer normas que prohíben el uso del voseo cuando las traducciones se venden en todo el mercado de lectores hispanohablantes (Averbach, 2011). Esta política no es la misma para Anagrama, cuyas publicaciones llegan a todo el mercado de habla hispana pero no son modificadas o adaptadas para que resulten naturales en los distintos países.

En una situación hipotética en la que un corrector modificase la versión de Gómez Ibáñez, el resultado no sería enteramente positivo ya que surgirían algunas dificultades relacionadas con la estandarización de las variables dialectales. Por ejemplo, la modificación de la traducción de insultos y el lenguaje vulgar es particularmente problemática en *BF* al ser una novela con un alto porcentaje de diálogos donde los

insultos y los términos vulgares son frecuentes. Auster hace uso de palabras propias de su cultura: “asshold”, “bastard”, “balls” y muchas otras. Gómez Ibáñez las reemplaza por “gilipollas”, “cabrón”, “cojones”, términos vulgares que conservan la misma fuerza agresiva y la misma “intención” que los originales. Un corrector argentino deberá optar por palabras como “boludo”, “jodido”, “pelotas” y así sucesivamente. La búsqueda de términos de igual carga semántica que los del texto original implica cierta complejidad, depende de la lectura profunda y meticulosa del texto y de un conocimiento sólido de la cultura meta.

Ahora bien, la idea de una traducción “neutra” es para muchos una utopía más que una solución. Averbach (2011) define el castellano neutro de la siguiente manera:

Un idioma inventado que carece de oralidad (no se habla en ninguna parte) y que las editoriales creen que hará más fácil la comprensión entre hablantes de diferentes dialectos geográficos porque utilizaría palabras que son comunes a todos estos dialectos o que por lo menos no producen malentendidos (32-33).

Volviendo a la traducción de insultos, no existen términos neutros que puedan denotar el significado del original. No hay una palabra que signifique “fuck” o “fucking” en todas las variedades del castellano, y los genitales son llamados de distinta manera en cada país. Las dificultades para lograr la neutralidad no se dan únicamente en los niveles coloquiales de la lengua; hay innumerables términos de uso diario que se traducen de maneras distintas en países de habla hispana. Un ejemplo es la palabra “bus”, que se traduce como “autobús” en España, “colectivo” en Argentina, “camión” en México, “gua-gua” en Cuba y Chile y “bus” en Colombia. Lo mismo ocurre con palabras como “guy”, “son”, “kid”, “match” y muchas otras. En una traducción neutra, ¿qué término se elegiría para “babysitter” cuando en algunos países se utiliza “niñera” y en otros, “canguro” o “nana”? ¿Qué traducción sería la más neutral para “sneakers”: “playeras”, “tenis” o “zapatillas”?

En respuesta a estas preguntas, no hay soluciones que prescriban el modo en que debe proceder un traductor; por otra parte, no siempre el uso de una variedad del español neutra o estándar resuelve los conflictos entre el texto traducido y los lectores. Casi siempre existen cuestiones de índole mercadotécnica que determinan el tipo de traducción que hay que realizar. El dilema radica en saber cuáles son las concepciones de lo “aceptable” – en términos polisistémicos – porque una traducción no se produce de manera aislada, está inmersa en un polisistema literario donde intervienen diversos

factores. Si el traductor produce para una editorial, aceptará sus políticas (es decir: sus mandatos, la fuerza de su ejecutividad, la plataforma de ideas que respaldan sus acciones) y hará que la traducción guarde coherencia con ellas. Anagrama es una editorial con poder en España, por lo que se estima que la ideología que persigue es respetada por sus traductores. Sin embargo, las normas y exigencias que las editoriales imponen a los traductores varían según el país.

En referencia a la manipulación de las poéticas de autor en las traducciones, hay que recordar que en los textos literarios las palabras aportan “la materia” con que se producen distintos efectos, ya sean criticados en términos estéticos o evaluados perceptivamente. En este sentido, es tarea del traductor – aunque ello no siempre coincida con las pautas del encargo de traducción – reproducir “el propósito de efecto” de la versión original. A veces, no es posible utilizar los mismos recursos lingüísticos y literarios que fueron usados por el autor del texto original. En el caso de *BF*, la manipulación de la poética de autor observada en la traducción de los fragmentos dialogados podría deberse a que el material que se traduce es precisamente “materia dialogada”, en la que es difícil reproducir los recursos usados por el productor de la versión original. Al no haber analizado las características materiales con que otros aspectos del programa de escritura de Auster se realizan en la traducción, no puede aseverarse si otros rasgos de la poética de autor no se ven representados en la reescritura de Gómez Ibáñez.

Los resultados de esta tesis impactan y enriquecen los Estudios de Traducción de diversas maneras. Desde una perspectiva epistemológica, este trabajo ha permitido comprobar la viabilidad del análisis “en convergencia” de varias teorías y “lugares de enunciación” dispares. Los lineamientos de la TP han sido valiosos para explicar el dinamismo del polisistema literario, las luchas entre lo canonizado y lo no canonizado, entre lo central y lo periférico. Además, la TP ha posibilitado que factores como las editoriales, la crítica y los repertorios se aborden bajo la especie de sistemas que condicionan o determinan la aceptabilidad de una traducción y, por ende, la “fama literaria”, como afirmara Lefevere (1997 [1992]).

Por su parte, el concepto de norma permite contextualizar la traducción y dar relevancia a factores culturales, lo cual conduce a un entendimiento de la traducción como manifestación social y cultural (Hermans, 2013). No obstante, se ha notado una desventaja en la implementación de esta teoría, cifrada en la dificultad de identificar y,

en consecuencia, etiquetar ciertas normas. En los casos en que las normas no son observables, deben inferirse según los modos de comportamiento del traductor. Esto fundamenta la importancia de profundizar la observación crítica de la versión *BF* de Gómez Ibáñez, de añadir otras traducciones de Gómez Ibáñez de obras previas de Auster, y hasta de sumar otros títulos de la misma colección de Anagrama, o bien de autores con poéticas similares; todo ello, a los fines de documentar, y sistematizar después, patrones de acción específicos.

En lo que se refiere a la LSF, este modelo teórico ha demostrado ser una herramienta útil para el análisis de la traducción, y ha contribuido a fortalecer su importancia como un método empírico de investigación en estudios contrastivos del lenguaje.

En el ámbito pedagógico, el valor de los hallazgos de esta tesis se cierne, por un lado, en torno de la generación de material de lectura y consulta acerca de la importancia, entre futuros traductores literarios, que reviste la lectura detenida, atenta, crítica, como punto de partida para elucidar y razonar una poética de autor. Específicamente, este trabajo puede servir de ejemplo para estudiantes de traducción en lo que respecta a las dificultades en la traducción de ficciones de oralidad, un tipo de traducción que conlleva desafíos por el nivel de lengua coloquial que se utiliza. Durante el curso de sus estudios, los alumnos tienden a manejar un nivel de lengua “formal” y distante del que suele representarse en la ficción de oralidad.

Esta investigación ha servido también para comprobar la lógica sistémica del caso de estudio. Para mostrar la manipulación de la poética de Auster en *BF*, ha sido necesario estudiar al autor y a su obra, el polisistema norteamericano y el español, la industria editorial, el universo de críticos de los textos original y meta, el traductor y su traducción. A su vez, para analizar estos ámbitos y entidades, se ha recurrido a diversas disciplinas y lugares de enunciación, y se ha apelado a aportes teóricos de distintos campos del conocimiento.

En esta tesis se ha investigado un aspecto de la traducción al castellano de una obra de Auster. Las posibilidades de continuar indagando sobre *BF* son múltiples. Primeramente, como acaba de indicarse, sería interesante ampliar el corpus de trabajo, incluyendo capítulos enteros o la novela completa para señalar “el grado de manipulación” que opera sobre la obra, más allá de lo que se considera ficción de oralidad. Otra futura línea de trabajo sería intentar una nueva versión de la traducción – trasladándola al castellano rioplatense o neutralizando la variedad diatópica. Este

experimento podría ser útil para contrastar los efectos provocados por cada una de las versiones. Podrían realizarse evaluaciones de recepción de estas traducciones o bien evaluar la recepción de la versión de Gómez Ibáñez en Argentina. Para esto se tomarían lectores con diferentes grados de familiarización y formación en la lectura de la obra traducida de Auster para comprobar si esta variable es determinante en la aceptación o rechazo de la traducción de Gómez Ibáñez.

Por fin, hay que resaltar que actualmente la “industria cultural”⁹⁰ manipula la totalidad de los productos que consumimos (Lefevere, 1997 [1992]); por lo tanto es importante tomar conciencia de que tal manipulación existe y de la importancia de identificarla. Esta tesis ha realizado un aporte en esa dirección al haber examinado una reescritura y sus modos de manipulación. Estas reflexiones no ofrecen pautas de lo que “debe” hacerse al traducir, sino que esperan incorporarse a otros proyectos de desvelamiento del poder que ejercen las decisiones traductoras, así como la ejecutividad editorial y la impronta simbólica del sistema de la crítica en la circulación y el consumo de las obras literarias, y eventualmente en la génesis de la constitución de su fama y aceptabilidad.

⁹⁰ En términos de Jameson (1991).

BIBLIOGRAFÍA

- Arduini, Stefano & Siri Nergaard (2011). "Translation: a new paradigm". En *Translation. A Transdisciplinary Journal. Inaugural Issue*, p. 9. Italy: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Auster, Paul (1987). *In the Country of Last Things*. London: Faber and Faber Limited.
- Auster, Paul (1989). *Moon Palace*. New York: Viking Press.
- Auster, Paul (1992). *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews*. Los Angeles: Sun & Moon Press.
- Auster, Paul (1994). *El Cuaderno Rojo* (Prólogo y traducción de Justo Navarro). Barcelona: Anagrama.
- Auster, Paul (1997). *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*. New York: Henry Holt.
- Auster, Paul (2006). *The Brooklyn Follies*. New York: Picador.
- Auster, Paul (2006). *Brooklyn Follies* (Trad. de Benito Gómez Ibáñez). Barcelona: Anagrama.
- Auster, Paul (2007). *The Invention of Solitude*. Penguin Books (USA) Incorporated.
- Averbach, Margara (2011). *Traducir Literatura: una escritura controlada. Manual de enseñanza de la traducción literaria*. Córdoba. Editorial Comunicarte.
- Bajtín, Mijaíl Mijaılovich. (1998 [1982, 1979]). *Estética de la Creación Verbal* (Trad. de Tatiana Bubnova). Siglo Veintiuno Editores: México.
- Barone, Dennis, ed. (1995). *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Beaugrande, Robert de & Wolfgang Ulrich Dressler (1997). *Introducción a la Lingüística del Texto*. Barcelona: Ariel, p.45.
- Bloom, Harold, ed. (2004). *Bloom's Modern Critical Views: Paul Auster*. Philadelphia: Chelsea House.
- Bourdieu, Pierre (1990). "Algunas propiedades de los campos". En *Sociología y Cultura*, pp.135-141. México: Conaculta.

- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Chesterman, Andrew (1997). *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam and New York: John Benjamins.
- Courtine, Jean-Jacques (1981). “Analyse du discours politique (le discours communiste adressé aux chrétiens)”. En *Langages*, Volumen 62, pp. 9-128.
- Dällenbach, Lucien (1991). *El relato especular*. Colección Literatura y Debate Crítico N° 8. Madrid: Visor Distribuciones.
- De Cortanze, Gérard (1996). *Dossier Paul Auster. La Soledad del Laberinto*. Barcelona: Anagrama.
- Egaitsu, Kuniko (2007). “An Aspect of Contemporary Dystopia: An Analysis of Paul Auster’s *The Brooklyn Follies*”. Disponible en <https://nufs-nuas.repo.nii.ac.jp/index.php?> Último acceso: 29 de abril de 2014.
- Eggin, Suzanne & James Robert Martin (1997). “Genres and Registers of Discourse”. En Teun A. van Dijk (ed.) *Discourse as Structure and Process* (1997). SAGE Publications.
- Eggin, Suzanne (2004). *An Introduction to Systemic Functional Linguistics*. New York, London: Continuum.
- Even-Zohar, Itamar (1999). “La Posición de la Literatura Traducida en el Polisistema Literario” (Trad. de Monserrat Iglesias Santos). En *Teoría de los Polisistemas, Estudio Introductorio*. Madrid: Arco, pp. 223-231.
- Even-Zohar, Itamar (1997). “The Making of the Culture Repertoire and the Role of Transfer”. En *Target*, Volumen 9, N° 2, pp. 373-381.
- Even-Zohar, Itamar (2010 [2005]). *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Unit of Culture Research, Tel Aviv University. Disponible en http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005_2010.pdf. Último acceso: 29 de abril de 2014.

- Even-Zohar, Itamar (2011[2007]). *Polisistemas de cultura. (Un libro electrónico provisorio)* [en línea], Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv. Laboratorio de investigación de la cultura. Disponible en http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf. Último acceso: 29 de abril de 2014.
- García de Toro, Cristina (2004). “Traducir la oralidad: su incidencia en el proceso de aprendizaje de la traducción”. En *Glosas Didácticas*, N° 13, pp. 115-127.
- Gaspar, Catalina (1996). “Metaficción y Postmodernidad: La Pasión Desconstructiva.” En *Estudios, Revista de Investigaciones Literarias*. Año 4, N° 8. Caracas.
- Gentzler, Edwin (1993). *Contemporary Translation Theories*. London & New York: Routledge.
- Gray, Richard (2004). *A History of American Literature*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Ghio, Elsa & María Delia Fernández (2005). *Manual de Lingüística Sistémico-Funcional. El Enfoque de M. A. K. Halliday y R. Hasan: Aplicaciones a la Lengua Española* (1ª edición). Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Gil González, Antonio (2012). “Figuras del autor en la literatura española contemporánea” Universidad de Santiago de Compostela. Disponible en <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/intime/document.php?id=275&format=print>. Último acceso: 1 de mayo de 2014.
- Halliday, Michael (1985). *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold.
- Halliday, Michael & Christian Matthiessen. (2004). *An Introduction to Functional Grammar* (3ª Edition). London: Arnold.
- Hermans, Theo (2013). “Norms of Translation”. En *The Encyclopedia of Applied Linguistics*. Blackwell Publishing Ltd.
- Holmes, James (1972 [1988]). “The Name and Nature of Translation Studies”. En *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, pp. 67–80.
- Hurtado Albir, Amparo (2001). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London: Routledge.
- Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Juan-Navarro, Santiago (1998). *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría posmodernista*. Valencia, España: Ediciones Episteme, S.L.
- Lefevere, André (1997 [1992]). *Traducción, Reescritura y la Manipulación del Canon Literario*. España: Ediciones Colegio de España.
- Lewis, Barry (1994). "The Strange Case of Paul Auster". En *The Review of Contemporary Fiction*, Volumen14, N° 1, pp. 53-61.
- Lewis, Barry (1998). "Postmodernism and Literature." En *The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought*. London: Icon Books, 1998.
- Markus, Sasa (2012). "La Metaficción Historiográfica en *El Libro Negro* (2006) de Paul Verhoven". Universidad Pompeu Fabra. Disponible en http://ocec.eu/pdf/2007/markus_sasa.pdf . Último acceso: 26 de abril de 2014.
- Martin, Brendan (2008). *Paul Auster's Postmodernity*. New York: Routledge.
- Martínez Lirola, María (2009). "En torno al análisis sistémico funcional de las oraciones hendidas en las novelas de Alan Paton". En *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*. N° 17. TONOS. Disponible en <http://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-13%20-alanpaton.htm>. Último acceso: 29 de abril de 2014.
- McHale, Brian (1987). *Postmodernist Fiction*. New York: Routledge.
- Monleón, José, ed. (1995). *Del Franquismo a la Posmodernidad*. Madrid: Ediciones Akal.
- Munday, Jeremy (2001). *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. London: Routledge.
- Peacock, James (2010). *Understanding Paul Auster*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press.
- Rabadán, Rosa (1991). *Equivalencia y Traducción. Problemática de la Equivalencia Traslémica Inglés-Español*. Universidad de León.

Salmela, Markku (2008). "The Bliss of Being Lost: Revisiting Paul Auster's Nowhere." En *Critique*, Volumen 49, N° 2, pp. 131-146.

Shostak, Debra (2009). "In the Country of Missing Persons: Paul Auster's Narratives of Trauma." En *Studies in the Novel*, Volumen 14, N° 1, pp. 66-87.

Springer, Carsten (2001). *Crises: the works of Paul Auster. American Culture*, Volumen 1. Frankfurt am Main: Germany.

Toury, Gideon (2004 [1995]). *Los Estudios Descriptivos de Traducción y más allá. Metodología de la investigación en Estudios de Traducción* (Trad. de Rosa Rabadán y Raquel Merino). Madrid: Cátedra.

Vardoulakis, Dimitris (2006). "The Return of Negation: The Doppelgänger in Freud's 'The Uncanny'" En *SubStance*, Volumen 35, N° 2, Issue 110, pp. 100-116.

Zecchetto, Victorino (2006). *La danza de los signos. Nociones de Semiótica General*. Buenos Aires: La Crujía.

Zilcosky, John (1998). "The Revenge of the Author: Paul Auster's Challenge to Theory". En *Critique*, Volumen 39, N° 3, pp. 195-206.

Entrevistas, artículos y reseñas

Álex, Vicente (2012). "Mis errores me siguen torturando". Entrevista para *Público.es*, 22 de enero de 2012. Disponible en <http://www.publico.es/culturas/418092/mis-errores-me-siguen-torturando>. Último acceso: 29 de abril de 2014.

Celis, Bárbara (2012). "En casa de Paul Auster: Hace unos meses me compré una tumba". Entrevista para la revista *Rolling Stone*, 29 de marzo de 2012. Disponible en <http://rollingstone.es/entrevistas/en-casa-de-paul-auster-hace-unos-meses-me-compre-una-tumba/>. Último acceso: 29 de abril de 2014.

Cohu, Will (2011). "Dreams of Losers in Love". En *The Telegraph*, 16 de noviembre de 2011. Disponible en <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3648081/Dreams-of-losers-in-love.html>. Último acceso: 29 de abril de 2014.

Dirda, Michael (2008). "Spellbound". En *The New York Review of Books*, 4 de diciembre de 2008. Disponible en

<http://www.nybooks.com/articles/archives/2008/dec/04/spellbound/?page=1>.
Último acceso: 29 de abril de 2014.

Esses, Carolina (2010). “El complejo ejercicio de traducir”. En *Revista Ñ*, 21 de junio de 2010. Disponible en http://edant.revistaenlinea.clarin.com/notas/2010/06/21/_-02203305.htm. Último acceso: 1 de mayo de 2014.

Fresán, Rodrigo (2005). “Un minuto antes”. En *Página 12*, 23 de octubre de 2005. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/subnotas/4400-489-2011-09-12.html>. Último acceso: 29 de abril de 2014.

Friera, Silvina (2014). “García Márquez era como nuestro Dickens contemporáneo”. Entrevista para *Página 12*, 27 de abril de 2014. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-32034-2014-04-27.html>. Último acceso: 30 de abril de 2014.

Geli, Carles (2011). “Seix Barral arrebató el Paul Auster de bolsillo a Anagrama”. En *El País*, 13 de octubre de 2011. Disponible en http://cultura.elpais.com/cultura/2011/10/13/actualidad/1318456806_850215.html. Último acceso: 1 de mayo de 2014.

Goldstein, Rebecca (1986). “The Man Shadowing Black is Blue”. En *The New York Times*, 29 de junio de 1986. Disponible en <http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-ghosts.html>. Último acceso: 29 de abril de 2014.

Gorodischer, Violeta (2014). “Paul Auster: Los escritores somos personas marginales en los Estados Unidos”. Entrevista para *La Nación*, 26 de abril de 2014. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1685319-paul-auster-los-escritores-somos-personas-marginales-en-los-estados-unidos>. Último acceso: 1 de mayo de 2014.

Guerriero, Leila (2001). “Jorge Herralde: el anagrama perfecto.” Entrevista para *La Nación*, 24 de junio de 2001. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/212677-jorge-herralde-el-anagrama-perfecto>. Último acceso: 29 de abril de 2014.

Gurria-Quintana, Angel (2005). “Paradise Found”. En *Financial Times*, 11 de noviembre de 2005. Disponible en <http://www.ft.com/intl/cms/s/0/cb689672-502d-11da-bbd7-0000779e2340.html#axzz30Hv0bDyV>. Último acceso: 29 de abril de 2014.

- Gurria-Quintana, Angel (2006). "Haven't we met before?". En *Financial Times*, 6 de octubre de 2006. Disponible en <http://www.ft.com/intl/cms/s/0/cb689672-502d-11da-bbd7-0000779e2340.html#axzz30Hv0bDyV>. Último acceso: 29 de abril de 2014.
- Hellman, David (2006). "A twist of fate". En *SF Gate*, 1 de enero de 2006. Disponible en <http://www.sfgate.com/books/article/A-twist-of-fate-As-he-notes-all-of-his-2524651.php>. Último acceso: 29 de abril de 2014.
- Homberger, Eric (2005). "Happy accidents". En *The Independent*, 9 de diciembre de 2005. Disponible en <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-brooklyn-follies-by-paul-auster-6114580.html>. Último acceso: 29 de abril de 2014.
- Kafka-Gibbons, Paul (2006). "A sublime soap opera, with Brooklyn the stage". En *The Boston Globe*, 15 de enero de 2006. Disponible en http://www.boston.com/ae/books/articles/2006/01/15/a_sublime_soap_opera_with_brooklyn_the_stage/?page=full. Último acceso: 29 de abril de 2014.
- Libedinski, Juana (2004). "'Bush arruinó la economía de los EEUU', dice Auster". En *La Nación*, 27 de octubre de 2004. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/648533-bush-arruino-la-economia-de-eeuu-dice-paul-auster>. Último acceso: 1 de mayo de 2014.
- Libertella, Mauro (2008). "Un ejercicio de lo imposible". En *Revista Ñ*, 1 de noviembre de 2008. Disponible en http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/11/01/_-01793058.htm. Último acceso: 29 de abril de 2014.
- Lichtig, Toby (2005). "A city of dreamers". En *The Guardian*, 20 de noviembre de 2005. Disponible en <http://www.theguardian.com/books/2005/nov/20/fiction.paulauster>. Último acceso: 29 de abril de 2014.
- Lobo, Ramón (2013). "Jorge Herralde: Los divos pueden matar de aburrimiento a sus amigos y editores". En *Jot Down*. Disponible en <http://www.jotdown.es/2013/11/jorge-herralde-los-divos-pueden-matar-de-aburrimiento-a-sus-amigos-y-editores/> Último acceso: 29 de abril de 2014.
- Louie, Elaine (1995). "At home with Paul Auster. Chance of a Lifetime". En *The New York Times*, 5 de octubre de 1995. Disponible en <http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-chance.html> Último acceso: 29 de abril de 2014.

- Minzesheimer, Bob (2006). "Search for solitude takes detour in *Brooklyn Follies*". En *USA Today*, 15 de febrero de 2006. Disponible en http://usatoday30.usatoday.com/life/books/reviews/2006-02-15-brooklyn-follies_x.htm?csp=34. Último acceso: 29 de abril de 2014.
- Montes, Javier (2012). "Paul Auster: Los poemas eran para mí un alivio frente a la barrera de la prosa". Entrevista para *ABC.es*, 2 de octubre de 2012. Disponible en <http://www.abc.es/20121001/cultura-cultural/abci-cultural-auster-entrevista-montes-201210011054.html>. Último acceso: 29 de abril de 2014.
- Nieva, Michel (2007). "Auster, condenado por sus propios personajes". En *Soles Digital*, 25 de julio de 2007. Disponible en <http://www.solesdigital.com.ar/libros/auster.htm>. Último acceso: 29 de abril de 2014.
- Noticias UNSAM (2014). "Paul Auster y J. M. Coetzee ya son doctores *honoris causa* de la UNSAM", 28 de abril de 2014. Disponible en <http://noticias.unsam.edu.ar/2014/04/28/paul-auster-y-j-m-coetzee-ya-son-doctores-honoris-causa-de-la-unsam/>. Último acceso: 29 de abril de 2014.
- Otero Barral, Malcom (2012). "El Síndrome Paul Auster". En *Letras Libres*, junio 2012. Disponible en <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/el-sindrome-paul-auster>. Último acceso: 30 de abril de 2014.
- Pym, Anthony (2008). Entrevista a Itamar Even-Zohar. Tarragona, 22 de mayo de 2008. Disponible en http://www.youtube.com/watch?v=xmásatrás1upxc0vmYc&feature=player_detailpage. Últimomás atrásmás atrás acceso: 24 de abril de 2014.
- Rabalais, Kevin (2005). "*The Brooklyn Follies*". En *The Age*, 22 de octubre de 2005. Disponible en <http://www.theage.com.au/news/book-reviews/the-brooklyn-follies/2005/10/20/1129775895414.html>. Último acceso: 29 de abril de 2014.
- Rey, Pedro (2006). "Débil comedia humana". En el *Suplemento Cultura* de *La Nación*, 9 de julio de 2006. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/821534-debil-comedia-humana>. Último acceso: 29 de abril de 2014.
- Rey, Pedro (2012). "A solas con Paul Auster en Nueva York". En *ADN Cultura*, *La Nación*, 28 de septiembre de 2012. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1511945-a-solas-con-paul-auster-en-nueva-york>. Último acceso: 29 de abril de 2014.

- Sánchez Peralta, Daniel (2003). “A vueltas con el azar: el retorno de Paul Auster”. En *The Barcelona Review*, N° 38. Disponible en http://www.barcelonareview.com/38/s_ds.htm. Último acceso: 29 de abril de 2014.
- Smith, Austin (2007). “A Beautiful Mind”. En *New York Post*, 4 de febrero de 2007. Disponible en <http://nypost.com/2007/02/04/a-beautiful-mind/>. Último acceso: 29 de abril de 2014.
- Sooke, Alastair (2005). “Autumn Song”. En *New Statesman*, 21 de noviembre de 2005. Disponible en <http://www.newstatesman.com/node/152069>. Último acceso: 29 de abril de 2014.
- Turrentine, Jeff (2006). “Try a Little Tenderness”. En *The Washington Post*, 20 de enero de 2006. Disponible en http://www.powells.com/review/2006_01_20. Último acceso: 29 de abril de 2014.
- Winslow, Art (2006). “Paul Auster tries a traditional novel”. En *Chicago Tribune*, 22 de enero de 2006. Disponible en http://articles.chicagotribune.com/2006-01-22/entertainment/0601210009_1_paul-auster-nathan-glass-brooklyn-follies. Último acceso: 29 de abril de 2014.
- Wood, Michael (2003). *The Art of Fiction*. Entrevista a Paul Auster en *The Paris Review*, N° 167, Otoño 2003. Disponible en <http://www.theparisreview.org/interviews/121/the-art-of-fiction-no-178-paul-auster>. Último acceso: 29 de abril de 2014.

Bibliografía general en línea

- Acta del Jurado de la Fundación Príncipe de Asturias. Disponible en <http://www.fpa.es/es/2006-paul-auster.html?texto=acta&especifica=0>. Último acceso: 28 de abril de 2014.
- Blog del Club de Traductores Literarios de Buenos Aires. Disponible en <http://clubdetraductoresliterariosdebaires.blogspot.com.ar/>. Último acceso: 1 de mayo de 2014.
- Centro Virtual Cervantes. Diccionario de términos clave de ELE. Disponible en http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/. Último acceso: 1 de mayo de 2014.

Cúspide.com. Disponible en <http://www.cuspide.com/>. Último acceso: 28 de abril de 2014.

Diccionario de la Real Academia Española. Disponible en <http://www.rae.es>. Último acceso: 28 de abril de 2014.

Editorial Anagrama. Disponible en <http://www.anagrama-ed.es>. Último acceso: 28 de abril de 2014.

Editorial Riverside Agency. Disponible en <http://www.riverside-agency.com.ar>. Último acceso: 28 de abril de 2014.

Guardian Beta (2008). Disponible en <http://www.theguardian.com/books/2008/jun/10/paulauster>. Último acceso: 29 de abril de 2014.

Iberiado. Disponible en <http://archive.today/yp71>. Último acceso: 28 de abril de 2014.

Bibliografía complementaria

Baumgarten, Nicole (2008). "Yeah, that's it!: Verbal Reference to Visual Information in Film Texts and Film Translations". En *Meta*, LIII, 1, pp. 6-25.

Houellebecq, Michel (2002). *Plataforma* (Trad. de Encarna Castejón). Barcelona: Anagrama.

Houellebecq, Michel (2011). *El Mapa y el Territorio* (Trad. de Jaime Zulaika). Barcelona: Anagrama.

Kureishi, Hanif (2010). *Algo que contarte* (Trad. de Fernando González Corugedo). Barcelona: Anagrama.

Montemayor-Borsinger, A. (2007) "El análisis de la organización del discurso literario en español. Una propuesta desde la Lingüística sistémico funcional". En *Coherencia*, Volumen 4, N° 7, Julio-Diciembre 2007, pp. 133-153.

Montemayor-Borsinger, A. (2003) "Ordenamiento temático en distintos idiomas. Análisis de diálogos en la literatura española y su traducción al inglés". En *Actas del I Coloquio Argentino de la IADA. En torno al diálogo: interacción, contexto y representación social*. La Plata, 2003, pp. 667-674.

- Montemayor-Borsinger, A. (2010) “La traducción desde la lingüística: interfaces lingüísticos y traducción, y comparación interlingüe de traducciones”. En *Actas del II Coloquio Internacional Escrituras de la Traducción Hispánica*. San Carlos de Bariloche, 2010.
- Mubenga, Kajingulu Somwe (2009). “Towards a Multimodal Pragmatic Analysis of Film Discourse in Audiovisual Translation”. En *Meta*, LIV, 3, pp. 466-484.
- Munday, Jeremy (2009 [1997]) *Systems in Translation. A Computer-Assisted Systemic Approach to the Analysis of the Translation of García Márquez*. Tesis de Doctorado, Universidad de Bradford, UK.
- Tani, Stefano (1984). *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale: Southern Illinois UP.
- Taylor, Christopher (2003). “Multimodal Transcription in the Analysis, Translation and Subtitling of Italian Films”. En *The Translator*, Volumen 9, N° 2, pp. 191-205.
- Vasconcellos, María Lucía (2009) “Systemic Functional Translation Studies (SFTS): The Theory Travelling in Brazilian Environments”. En *Delta*, Volumen 25, 2009, pp. 585-607.

APÉNDICE 1: Obras completas de Paul Auster.

A continuación se presenta un listado de la obra completa de Paul Auster con sus años de publicación y la traducción de los títulos al castellano (en el caso de algunas obras no existe una publicación en castellano, por lo que se ha dejado en blanco la columna correspondiente).

Unearth (1974)	Poesía	
Wall Writing (1976)	Poesía	
Squeeze Play (1982)	Novela	Jugada de presión (Anagrama, 2006)
The Invention of Solitude (1982)	Memorias	La invención de la soledad (Edhasa, 1990 y Anagrama, 1994)
The New York Trilogy (1987)	Novela	La trilogía de Nueva York (Júcar, 1991, Anagrama, 1996 y Booket, 2012). Incluye las siguientes 3 obras ya publicadas anteriormente:
City of Glass (1985)	Novela	Ciudad de cristal (Júcar, 1988, y Anagrama, 1996)
Ghosts (1986)	Novela	Fantasmas (Júcar, 1988, y Anagrama, 1996)
The Locked Room (1986)	Novela	La habitación cerrada (Júcar, 1988, y Anagrama, 1996)
In the Country of Last Things (1987)	Novela	El país de las últimas cosas (Edhasa, 1989 y Anagrama, 1994)
Disappearances: Selected Poems, (1988)	Poesía	Desapariciones: poemas (1970-1979) (Pre-Textos, 1996)
Moon Palace (1989)	Novela	El palacio de la luna (Anagrama, 1991)
The Music of Chance (1990)	Novela	La música del azar (Anagrama, 1997)
Auggie Wren's Christmas Story (1990)	Relatos	El cuento de Navidad de Auggie Wren (Lumen, 2003)
Ground Work: Selected Poems and Essays 1970-1979 (1991)	Poesía	Pista de despegue: selección de poemas y ensayos (1970-1979) (Anagrama, 1998)
Leviathan (1992)	Novela	Leviatán (Anagrama, 1997)
The Art of Hunger (1992)	Miscelánea	El arte del hambre (Edhasa, 1992)

	(ensayos)	
The Red Notebook (1993)	Relatos	El cuaderno rojo (Anagrama, 1994)
Mr. Vertigo (1994)	Novela	Mr. Vértigo (Anagrama, 1995)
Dossier Paul Auster (1996)	Miscelánea	Dossier Paul Auster: La soledad del laberinto (Anagrama, 1996)
Why Write? (1996)	Ensayo	
Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure (1997)	Memorias	A salto de mata: crónica de un fracaso precoz (Anagrama, 1998)
Timbuktu (1999)	Novela	Tombuctú (Anagrama, 2000)
Gotham Handbook (1999)	Miscelánea	Nueva York: instrucciones de uso (Errata Naturae, 2010)
The Book of Illusions (2002)	Novela	El libro de las ilusiones (Anagrama, 2003)
The Story of my Typewriter (2002)	Miscelánea	La historia de mi máquina de escribir (Anagrama, 2002)
I Thought my Father was God (2002)	Miscelánea	Creía que mi padre era Dios (relatos verídicos de la vida americana) (Anagrama, 2002)
Collected Prose (2003)	Miscelánea	
Oracle Night (2004)	Novela	La noche del oráculo (Anagrama, 2004)
The Brooklyn Follies (2005)	Novela	Brooklyn Follies (Anagrama, 2006)
Travels in the Scriptorium (2006)	Novela	Viajes por el Scriptorium (Anagrama, 2007)
Collected Poems (2007)	Poesía	
The Accidental Rebel (2008)	Miscelánea (artículo)	
Man in the Dark (2008)	Novela	Un hombre en la oscuridad (Anagrama, 2008)
Invisible (2009)	Novela	Invisible (Anagrama, 2009)
Sunset Park (2010)	Novela	Sunset Park (Anagrama, 2010)
Winter Journal (2012)	Memorias	Diario de invierno (Anagrama, 2012)
Here and Now: Letters, 2008-2011 (2013)	Miscelánea (cartas)	Aquí y Ahora: Cartas 2008-2011 (Anagrama, 2013)

Report from the Interior (2013)	Memorias	Informe del Interior (Anagrama, 2013)
---------------------------------	----------	---------------------------------------

Guiones y adaptaciones cinematográficas

- The Music of Chance (1993). Guión (junto a Belinda y Philip Haas).
- Smoke (1995). Guión y codirección (traducción en Hispanoamérica: Cigarros) / Guión traducido por Maribel de Juan y publicado por Anagrama en 1999.
- Blue in the Face (1995). Guión y co-dirección. / Guión traducido por Maribel de Juan y publicado por Anagrama en 1999.
- Lulu on the Bridge (1998). Guión y dirección. / Guion traducido por Javier Calzada, Anagrama, 1998.
- The Center of the World (2001). Co-guionista.
- Fluxus (2004). Corto de 6 minutos. Historia original escrita por Paul Auster.
- Le Carnet Rouge (2004). Adaptación de su relato corto “El cuaderno rojo”.
- The Inner Life of Martin Frost (2007). Guión, dirección y producción. / La vida interior de Martin Frost. Guión traducido por Benito Gómez Ibáñez, Anagrama 2007.

APENDICE 2: Corpus inglés-español (en CD).

CORPUS

El corpus para este análisis está conformado por aquellos segmentos donde se representa la ficción de oralidad en *TBF* y en la traducción al castellano, *BF*.

Texto origen (<i>TBF</i>)	Texto meta (<i>BF</i>)
<p>“To your health, Uncle Nat,” Tom said, raising his glass.</p> <p>“To yours, Tom,” I answered. “And to ‘Imaginary Edens: The Life of the Mind in Pre-Civil War America.’”</p> <p>“A pretentious title, I’m sorry to say. But I couldn’t think of anything better.”</p> <p>“Pretentious is good. It makes the professors sit up and take notice. You got an A plus, didn’t you? Partly on Poe, you say. And partly on what else?”</p> <p>“Thoreau.”</p> <p>“Poe and Thoreau.”</p> <p>“Edgar Allan Poe and Henry David Thoreau. An unfortunate rhyme, don’t you think? Al, those o’s filling up the mouth. I keep thinking of someone shocked into a state of eternal surprise. Oh! Oh no! Oh Poe! Oh Thoreau!”</p> <p>“A minor inconvenience, Tom. But woe to the man who reads Poe and forgets Thoreau. Not so?”</p> <p>“To your health, Uncle Nat.”</p> <p>“And to yours, Dr. Thumb,” I said.</p> <p>“It’s about nonexistent worlds,” my nephew said. “A study of the inner refuge, a map of the place a man goes to when life in the real world is no longer possible.”</p> <p>“The mind.”</p> <p>“Exactly. First Poe, and an analysis of three of his most neglected works. ‘The Philosophy of Furniture,’ ‘Landor’s Cottage,’ and ‘The Domain of Arnheim.’ Taken alone, each one is merely curious, eccentric. Put them together, and what you have is a fully elaborated system of</p>	<p>-A tu salud, tío Nat -brindó Tom, alzando la copa.</p> <p>-A la tuya, Tom -respondí-. Y por El Edén imaginario: vida y pensamiento en la Norteamérica anterior a la Guerra de Secesión.</p> <p>- Pretencioso título, lamento decir. Pero no se me ha ocurrido nada mejor.</p> <p>-Está bien que sea pretencioso. Eso hace que los profesores presten atención. Has sacado sobresaliente cum laude, ¿no es cierto? En parte sobre Poe, has dicho -proseguí-. ¿Y, en parte, sobre quién más?</p> <p>-Thoreau.</p> <p>-Poe y Thoreau.</p> <p>-Edgar Allan Poe y Henry David Thoreau. Una rima desafortunada, ¿no crees? Todas esas oes llenando la boca. Me hace pensar en alguien que estuviera bajo la impresión de una eterna sorpresa. ¡Oh! ¡Oh, no! ¡Oh, Poe! ¡Oh, Thoreau!</p> <p>-Un inconveniente menor, Tom. Pero pobre de aquel que lea a Poe y se olvide de Thoreau. ¿No es verdad?</p> <p>-A tu salud, tío Nat.</p> <p>-A la tuya, doctor Pulgarcito -contesté.</p> <p>-Se trata de mundos inexistentes -empezó a explicar mi sobrino-. Es un estudio sobre el refugio interior, un mapa del territorio adonde se va cuando ya no es posible vivir en el mundo real.</p> <p>-La imaginación.</p> <p>-Exacto. Primero, Poe, y un análisis de tres de sus obras más olvidadas: Filosofía del mobiliario, La casita de Landor y El señorío de Arnheim. Consideradas por separado, estas obras son simplemente curiosas, excéntricas. Pero, vistas en conjunto, ofrecen un sistema</p>

human longing.”

“I’ve never read those pieces. I don’t think I’ve even heard of them.”

“What they give is a description of the ideal room, the ideal house, and the ideal landscape. After that, I jump to Thoreau and examine the room, the house, and the landscape as presented in Walden.”

“What we call a comparative study.”

“No one ever talks about Poe and Thoreau in the same breath. They stand at opposite ends of American thought. But that’s the beauty of it. A drunk from the South reactionary in his politics, aristocratic in his bearing, spectral in his imagination. And a teetotaler from the North-radical in his views, puritanical in his behavior, clear-sighted in his work.

Poe was artifice and the gloom of midnight chambers. Thoreau was simplicity and the radiance of the outdoors. In spite of their differences, they were born just eight years apart, which made them almost exact contemporaries. And they both died young -at forty and forty-five. Together, they barely managed to live the life of a single old man, and neither one left behind any children. In all probability, Thoreau went to his grave a virgin. Poe married his teenage cousin, but whether that marriage was consummated before Virginia Clemm’s death is still open to question. Call them parallels, call them coincidences, but these external facts are less important than the inner truth of each man’s life. In their own wildly idiosyncratic ways, each took it upon himself to reinvent America. In his reviews and critical articles, Poe battled for a new kind of native literature, an American literature free of English and European influences. Thoreau’s work

plenamente elaborado de las aspiraciones humanas.

-No las he leído. Creo que ni siquiera he oído hablar de ellas.

-Dan una descripción de la habitación ideal, la casa ideal, el paisaje ideal. Después salto a Thoreau y examino la habitación, la casa y el paisaje tal como se presentan en Walden.

-Lo que se llama un estudio comparativo.

-Nadie pone nunca a Poe y Thoreau en el mismo plano. Representan extremos opuestos del pensamiento norteamericano. Pero ahí está lo bueno. Un borracho del Sur..., políticamente reaccionario, de modales aristocráticos, imaginación fantasmagórica. Y un abstemio del Norte..., de opiniones radicales,

comportamiento puritano, lúcido en su trabajo.

Poe representa el artificio y la oscuridad de una habitación a medianoche. Thoreau es la sencillez y la claridad del aire libre. A pesar de sus diferencias, sólo se llevaban ocho años, lo que los hace casi exactamente contemporáneos.

Y ambos murieron jóvenes: a los cuarenta y cuarenta y cinco años. Entre los dos, apenas vivieron más que un viejo, y ninguno de ellos dejó descendencia.

Con toda probabilidad, Thoreau llegó virgen a la tumba. Poe se casó con su prima adolescente, pero aún queda la incógnita de si el matrimonio llegó a consumarse antes de la muerte de Virginia Clemm.

Llámalos paralelismos, coincidencias, pero esos hechos externos son menos importantes que la íntima verdad de su vida. A su manera desenfadadamente personal, a los dos les dio por reinventar Norteamérica. En sus reseñas y artículos críticos, Poe combatió por una nueva literatura autóctona, una literatura norteamericana libre de influencias inglesas y europeas.

La obra de Thoreau representa una incesante arremetida contra el orden establecido, una batalla por encontrar una nueva forma de vivir en esta tierra. Ambos creían en Norteamérica, y los dos opinaban que este país

<p>represents an unending assault on the status quo, a battle to find a new way to live here. Both men believed in America, and both men believed that America had gone to hell, that it was being crushed to death by an ever- growing mountain of machines and money. How was a man to think in the midst of all that clamor? They both wanted out. Thoreau removed himself to the outskirts of Concord, pretending to exile himself in the woods for no other reason than to prove that it could be done. As long as a man had the courage to reject what society told him to do, he could live life on his own terms. To what end? To be free. But free to what end? To read books, to write books, to think. To be free to write a book like Walden. Poe, on the other hand, withdrew into a dream of perfection. Take a look at 'The Philosophy of Furniture ,' and you' ll discover that his imaginary room was designed for exactly the same purpose. As a place to read, write, and think. It's a vault of contemplation, a noiseless sanctuary where the soul can at last find a measure of peace. Impossibly utopia n? Yes. But also a sensible alternative to the conditions of the time. For the fact was, America had indeed gone to hell. The country was split in two, and we all know what happened just a decade later. Four years of death and destruction. A hum an bloodbath generated by the very machines that were supposed to make us all happy and rich.'</p>	<p>se estaba yendo al carajo, aplastado por una creciente montaña de máquinas y dinero. ¿Cómo iba alguien a pensar en medio de toda aquella barahúnda? Ambos querían alejarse de eso. Thoreau se marchó a las afueras de Concord, haciendo como si se hubiera exiliado en el bosque; sin otra razón que la de demostrar que eso era perfectamente factible. Con tal de tener el valor de rechazar las imposiciones de la sociedad, todo el mundo podía vivir como le diera la gana. ¿Y con qué objeto? Para ser libre. Pero ¿libre para qué? Para leer, para escribir libros, para pensar. Para ser libre y escribir un libro como Walden. Poe, por su parte, se refugió en un sueño de perfección. Echa una mirada a Filosofía del mobiliario, y descubrirás que su habitación imaginaria estaba concebida exactamente con el mismo propósito. Es un recinto para leer, escribir y pensar. Un lugar de contemplación, un refugio silencioso donde el espíritu puede hallar al fin cierto grado de paz. ¿Utopía imposible? Sí. Pero también alternativa sensata a las condiciones de la época. Porque el caso era que Norteamérica se estaba yendo verdaderamente al carajo. El país se encontraba dividido en dos, y todos sabemos lo que pasó sólo un decenio después. Cuatro años de muerte y destrucción. Un baño de sangre provocado por las mismas máquinas que debían hacernos felices y ricos a todos.</p>
<p>"Uncle Nat!" he shouted. "What the hell are you doing in Brooklyn?"</p>	<p>-¡Tío Nat! -gritó-. Pero ¿qué coño haces en Brooklyn?</p>
<p>"When was that?" I asked, doing my best to hide my disappointment. "Two and a half years ago," he said. "I finished all my course work and</p>	<p>-¿Cuándo fue eso? -pregunté, haciendo lo posible por disimular mi decepción. -Hace dos años y medio - contestó- . Hice todos los cursos y pasé los orales, pero luego me</p>

<p>passed my orals, but then I got stuck with the dissertation. I bit off more than I could chew, Uncle Nat.”</p> <p>“Forget this Uncle Nat stuff, Tom. Just call me Nathan, the way everyone else does. Now that your mother ’s dead, I don’t feel like an uncle anymore.”</p> <p>‘All right, Nathan. But you’re still my uncle, whether you like it or not. Aunt Edith probably isn’t my aunt anymore, I suppose, but even if she’s been relegated to the category of ex-aunt, Rachel’s still my cousin, and you’re still my uncle.’</p> <p>“Just call me Nathan, Tom.”</p> <p>“I will, Uncle Nat, I promise. From now on, I’ll always address you as Nathan. In return, I want you to call me Tom. No more Dr. Thumb, all right? It makes me feel uncomfortable.”</p> <p>“But I’ve always called you that. Even when you were a little boy.”</p> <p>“And I’ve always called you Uncle Nat, haven’t I?”</p> <p>“Fair enough. I lay down my sword.’</p> <p>“We’ve entered a new era, Nathan. The post-family, post student, post-past age of Glass and Wood.”</p> <p>“Post-past?”</p> <p>“The <i>now</i>. And also the <i>later</i>. But no more dwelling on the <i>then</i>.”</p> <p>“Water under the bridge, Tom.”</p> <p>The ex-Dr. Thumb closed his eyes, tilted back his head, and shot a forefinger into the air, as if trying to remember something he’d forgotten long ago. Then, in a somber, mock-theatrical voice, he recited the opening lines of Raleigh’s “Farewell to the Court”:</p>	<p>quedé atascado con la tesis. Quise abarcar demasiado, tío Nat.</p> <p>-Deja ya eso de tío Nat, Tom. Llámame Nathan, como todo el mundo. Ahora que tu madre está muerta, ya no tengo la impresión de ser tío de nadie.</p> <p>-Como quieras, Nathan. Pero sigues siendo mi tío, te guste o no. La tía Edith probablemente ya no es mi tía, pero aunque la releguemos a la categoría de ex tía, Rachel continúa siendo mi prima, y tú sigues siendo mi tío.</p> <p>-Tú llámame Nathan, Tom.</p> <p>-Lo haré, tío Nat, te lo prometo. De ahora en adelante, siempre te llamaré Nathan. A cambio, quiero que me llames Tom.</p> <p>Nada de doctor Pulgarcito, ¿de acuerdo? No hagas que me sienta incómodo.</p> <p>-Pero siempre te he llamado así. Incluso cuando eras pequeño.</p> <p>-Y yo siempre te he llamado tío Nat, ¿no?</p> <p>-Tienes toda la razón. Me rindo.</p> <p>-Hemos entrado en una nueva era, Nathan. En la época posterior a la familia, a los estudios, al pasado de Glass y Wood.</p> <p>-¿Posterior al pasado?</p> <p>-Pasamos al ahora. Y también al después. Pero ya nada de pensar en el pasado.</p> <p>-Agua pasada, Tom.</p> <p>El ex doctor Pulgarcito cerró los ojos, echó la cabeza atrás y alzó un dedo en el aire, como quien trata de recordar algo hace mucho olvidado. Entonces, en un tono sombrío y burlescamente teatral, recitó los primeros versos del Adiós a la corte, de Raleigh:</p>
<p>“It gives you a direct path into the formlessness of being,” he would say, struggling not to smile as he mocked the jargon of his academic past, “a unique</p>	<p>-Abre un camino directo a la inconsistencia del ser -sentenciaba, esforzándose por no sonreír mientras imitaba la jerga de su pasado universitario-, un espacio único por donde</p>

entry point into the chaotic substructures of the universe. You drive around the city all night, and you never know where you're going next. A customer climbs into the backseat of your cab, tells you to take him to such and such a **place**, and that's where you go. Riverdale, Fort Greene, Murray Hill, Far Rockaway, the dark side of the moon. Every destination is arbitrary, every decision is governed by chance. You float, you weave, you get there as fast as you can, but you don't really have a say in the matter. You're a plaything of the gods, and you have no will of your own. The only reason you're there is to serve the whims of other people."

"And what whims," Harry would say, injecting a malicious glint into his eye, "what naughty whims they must be. I'll bet you've caught a bundle of them in that rearview mirror of yours:"

"You name it, Harry, and I've seen it. Masturbation, fornication, intoxication in all its forms. Puke and semen, shit and piss, blood and tears. At one time or another, every human liquid has spilled onto the backseat of my cab."

"And who wipes it up?"

"I do. It's part of the job."

"Well, just remember, young man,"

Harry would say, pressing the back of his hand against his forehead in a fake diva swoon, "when you come to work for me, you'll discover that books don't bleed. And they certainly don't defecate."

"There are good moments, too," Tom would add, not wanting to let Harry have the last word. "Indelible moments of grace, tiny exaltations, unexpected miracles. Gliding through Times Square at three-thirty in the morning, and all the traffic is gone, and suddenly you're alone

acceder a las caóticas infraestructuras del universo. Te pasas la noche dando vueltas por la ciudad, sin saber nunca adónde vas a ir a parar. Un cliente sube a la parte de atrás del taxi, te dice que lo lleves a tal y tal **sitio**, y ahí es adonde te diriges. Riverdale, Fort Greene, Murray Hill, Far Rockaway, la otra cara de la luna. Todo destino es arbitrario, toda decisión está regida por el azar. Ya puedes ir derecho, zigzaguear, llegar lo más rápido posible, pero en el fondo no tienes ni voz ni voto en el asunto. Eres un juguete de los dios es, y no tienes voluntad propia. Sólo estás para satisfacer los caprichos de la gente.

-Y esos caprichos -decía Harry, inyectando un malicioso destello a su mirada-..., qué atrevidos deben ser esos caprichos. Apuesto a que ves cantidad de ellos en el espejo retrovisor.

-He visto de todo lo habido y por haber, Harry. Masturbación, fornicación, embriaguez en todas sus formas. Vómito y semen, mierda y meados, sangre y lágrimas. En uno u otro momento, todos los fluidos humanos se han derramado en el asiento trasero de mi taxi.

-¿Y quién limpia todo eso?

-Pues yo. Es mi trabajo.

-Bueno, jovencito, recuerda entonces - decía Harry, llevándose el dorso de la mano a la frente en un fingido desvanecimiento de diva que, cuando vengas a trabajar a mi establecimiento, descubrirás que los libros no sangran. Y desde luego no defecan.

-También hay buenos momentos -añadía Tom, resistiéndose a que Harry dijera la última palabra-. Indelebles momentos de gracia, éxtasis minúsculos, milagros inesperados. Pasar tranquilamente por Times Square a las tres y media de la madrugada, sin nada de tráfico, y encontrarte de pronto solo en el centro del mundo, con esa lluvia de luces de neón cayéndote encima. Hacer que el velocímetro pase de ciento veinte por el Belt Parkway justo antes de amanecer y sentir cómo te inunda el

<p>in the center of the world, with neon raining down on you from every corner of the sky. Or pushing the speedometer up past seventy on the Belt Parkway just before dawn and smelling the ocean as it pours in on you through the open window. Or traveling across the Brooklyn Bridge at the very moment a full moon rises into the arch, and that's all you can see, the bright yellow roundness of the moon, so big that it frightens you, and you forget that you live down here on earth and imagine you're flying, that the cab has wings and you're actually flying through space. No book can duplicate those things. I'm talking about real transcendence, Harry. Leaving your body behind you and entering the fullness and thickness of the world."</p> <p>"You don't have to drive a cab to do that, my boy. Any old car will do."</p> <p>"No, there's a difference. With an ordinary car, you lose the element of drudgery, and that's fundamental to the whole experience. The exhaustion, the boredom, the mind numbing sameness of it all. Then, out of nowhere, you suddenly feel a little burst of freedom, a moment or two of genuine, unqualified bliss. But you have to pay for it. Without the drudgery, no bliss."</p>	<p>olor del océano por la ventanilla abierta. O cruzar el Puente de Brooklyn en el preciso instante en que la luna llena aparece en medio del arco, y eso es lo único que se ve, la brillante esfera amarilla de la luna, tan grande que da miedo, y entonces te olvidas de que vives aquí en la tierra y te imaginas que en realidad estás flotando por el espacio. Ningún libro puede reproducir esas cosas. Estoy hablando de la verdadera trascendencia, Harry. De salir del cuerpo y entrar en la plenitud y el espesor del mundo.</p> <p>-Para hacer eso no necesitas conducir un taxi, muchacho. Cualquier cacharro te serviría.</p> <p>-No, es distinto. Con un coche normal, evitarías el aspecto desagradable del trabajo, y ésa es la base de toda la experiencia. El cansancio, el aburrimiento, la embrutecedora monotonía. Entonces, de pronto, sientes un súbito ramalazo de libertad, unos instantes de auténtica y absoluta dicha. Pero eso hay que pagarlo. Sin tedio, no hay gozo.</p>
<p>"I'm thirty years old," he told his new boss, "and forty pounds overweight. I haven't slept with a woman in over a year, and for the past twelve mornings I've dreamt about traffic jams in twelve different parts of the city. I could be wrong, but I think I'm ready for a change."</p>	<p>-Tengo treinta años -declaró a su nuevo jefe- y peso veinte kilos de más. Hace más de un año que no me acuesto con una mujer, y en las últimas doce mañanas he soñado con atascos en doce sitios distintos de la ciudad. Podría equivocarme, pero creo que estoy preparado para cambiar de vida.</p>
<p>"Well, Flora," Tom said, "I think you've come to the wrong place."</p> <p>"I can have you arrested, you know.</p>	<p>-Bueno, Flora -dijo Tom-, pues me parece que se ha equivocado de sitio.</p> <p>-Puedo hacer que lo detengan, ¿sabe usted?</p>

<p>What's your name?"</p> <p>"Tom," Tom said.</p> <p>"Of course. Tom Wood. I know all about you: In the middle of life's journey, I lost my way in a dark wood. But you're too ignorant to know that. You're one of those little men who can't see the forest for the trees."</p> <p>"Listen," Tom said, speaking to her in a soft, mollifying voice. "You might know who I am, but there's nothing I can do to help you."</p> <p>"Don't get cheeky with me, mister. Just because you're made of wood, that doesn't mean you're good. Comprendo? I'm here to see my father, and I want to see him right now!"</p> <p>"I don't think he's in," Tom said, abruptly reversing his tactics.</p> <p>"Like hell he isn't. The jailbird lives in the apartment upstairs. Do you think I'm stupid?"</p>	<p>¿Cómo se llama?</p> <p>-Tom.</p> <p>-Claro. Tom Wood. Lo sé todo de usted. En medio del camino de la vida, me perdí en un bosque oscuro1. Pero usted es un ignorante y no conoce esas cosas. Un pobre hombre de esos a quienes los árboles no dejan ver el bosque.</p> <p>-Oiga -repuso Tom, hablándole con una voz suave y conciliatoria-. Quizá sepa quién soy, pero yo no puedo hacer nada por complacerla.</p> <p>-No sea descarado conmigo, señor mío. Sólo porque sea un bosque no significa que tenga buena madera. ¿Comprendo? He venido a ver a mi padre, ¡y quiero verlo ahora mismo!</p> <p>-Creo que no está -dijo Tom, cambiando bruscamente de táctica.</p> <p>-¿Cómo que no está? Ese delincuente vive en un apartamento del segundo piso. ¿Cree que soy idiota?</p>
<p>"Who are we talking about?" he asked.</p> <p>"Harry Dunkel. Who else?"</p> <p>"Dunkel?"</p> <p>"It means dark, in case you didn't know. My father is a dark man, and he lives in a dark wood. He pretends he's a bright man now, but that's only a trick. He's still dark. He'll always be dark-right up to the day he dies. "</p>	<p>-¿A quién se refiere? -inquirió.</p> <p>-A Harry Dunkel. ¿A quién, si no?</p> <p>-¿Dunkel?</p> <p>-Significa oscuro, por si no lo sabe. Mi padre es un hombre oscuro, que vive en un bosque oscuro. Ahora dice que se llama Brightman, haciéndose pasar por un hombre claro, pero eso no es más que una broma. Sigue siendo oscuro. Y siempre lo será, hasta el día en que se muera.</p>
<p>Grieve! Grieve for the ten who have vanished. Grieve for the ten whose lives are no more, who begin their journey into the vast unknown. Grieve endlessly for the dead. Grieve for the men and women who were good. Grieve for the men and women who were bad. Grieve for the old whose bodies failed them. Grieve for the young who died before their time. Grieve for a world that allows death to take us from the world. Grieve!"</p>	<p>-¡Afligíos! Afligíos por los diez que han desaparecido. Afligíos por los diez que ya no viven, que han iniciado su viaje a lo desconocido. Afligíos infinitamente por los muertos. Afligíos por las personas que fueron buenas. Afligíos por las personas que fueron malas. Afligíos por los viejos que murieron con el cuerpo vencido. Afligíos por los jóvenes que fallecieron antes de tiempo. Afligíos por un mundo que permite que la muerte nos arranque de su seno. ¡Afligíos!</p>

"I've always had a soft spot for rascals," I said. "They might not make the most reliable friends, but think how drab life would be without them."

"I'm not sure Harry's a rascal anymore," Tom answered. "He's too full of regret."

"Once a rascal, always a rascal. People never change."

"A matter of opinion. I say they can."

"You never worked in the insurance business. The passion for deceit is universal, my boy, and once a man acquires a taste for it, he can never be cured. Easy money-there's no greater temptation than that. Think of all the wise guys with their staged car accidents and personal-injury scams, the merchants who burn down their own stores and warehouses, the people who fake their own deaths. I watched this stuff for thirty years, and I never got tired of it. The great spectacle of human crookedness. It keeps coming at you from all sides, and whether you like it or not, it's the most interesting show in town."

Tom emitted a brief noise, an outrush of air that fell midway between a snicker and a guffaw.

"I love hearing you spout your bullshit, Nathan. I hadn't realized it until now, but I've missed it. I've missed it a lot."

"You think I'm joking," I said, "but I'm giving it to you straight. The pearls of my wisdom. A few pointers after a life time of toiling in the trenches of experience. Conmen and tricksters run the world. Rascals rule. And do you know why?"

"Tell me, Master. I'm all ears."

"Because they're hungrier than we are. Because they know what they want.

-Siempre he tenido debilidad por los granujas -observé-. Como amigos quizá no pueda confiarse mucho en ellos, pero imagínate lo sosa que sería la vida sin ellos.

-No creo que Harry siga siendo un granuja -repuso Tom-. Tiene demasiados remordimientos.

-Cuando se es un granuja, se es un granuja. La gente no cambia.

-Eso es discutible. Yo creo que puede cambiar.

-Tú no has trabajado en el ramo de seguros. La pasión por el engaño es universal, muchacho, y cuando alguien le coge el gusto, ya no hay remedio que valga. El dinero fácil: no hay mayor tentación que ésa. Fíjate en todos esos listos que montan simulacros de accidentes de coches en los que resultan falsamente heridos, los comerciantes que incendian sus tiendas y almacenes, la gente que finge su propia muerte. He estado treinta años observando esas cosas, y nunca me he cansado de verlas. El gran espectáculo de la falta de honradez. Lo tienes por todas partes donde mires y, te guste o no, es de lo más divertido que se pueda ver.

Tom emitió un breve sonido, una fuerte espiración a medio camino entre una risita contenida y una abierta carcajada.

-Me encanta oír cómo sueltas tus chorradas, Nathan. No me había dado cuenta hasta ahora, pero lo he echado en falta. Lo he echado mucho de menos.

-Tú crees que estoy de broma -repuse-, pero te digo las cosas tal como son. Las perlas de mi sabiduría. Algunas advertencias después de toda una vida de lucha en las trincheras de la experiencia. Los embaucadores y timadores dominan el mundo. Los granujas detentan el poder. ¿Y sabes por qué?

-Dime, Maestro. Soy todo oídos.

-Porque son más insaciables que nosotros.

Porque saben lo que quieren. Porque creen en la vida más que nosotros.

-Habla por ti, Sócrates. Si yo no fuera tan

Because they believe in life more than we do.”

“Speak for yourself, Socrates. If I wasn’t so hungry all the time, I wouldn’t be carrying around this giant gut.”

“You love life, Tom, but you don’t believe in it. And neither do I.”

“You’re beginning to lose me.”

“Think of Jacob and Esau. Remember them?”

‘ Ah. **Okay**. Now you’re making sense.”

“It’s an awful story, isn’t it?”

“Yes, truly awful. It gave me no end of trouble when I was a kid. I was such a moral, upright little person back then. I never lied, never stole, never cheated, never said a cruel word to anyone. And there’s Esau, a galumphing simpleton just like me. By all rights, Isaac’s blessing should be his. But Jacob tricks him out of it with his mother’s help, no less.”

“Even worse, God seems to approve of the arrangement. The dishonest, double-crossing Jacob goes on to become the leader of the Jews, and Esau is left out in the cold, a forgotten man, a worthless nobody.”

“My mother always taught me to be good. ‘God wants you to be good,’ she’d **say** to me, and since I was still young enough to believe in God, I believed what she said. Then I came across that story in the Bible, and I didn’t understand a thing. The bad guy wins, and God doesn’t punish him. It didn’t seem right. It still doesn’t seem right.”

“Of course it does. Jacob had the spark of life in him, and Esau was a dumbbell. Good-hearted, yes, but a dumbbell. If you’re going to choose one of them to lead your people, you’ll want the fighter, the one with cunning and wit, the one

insaciable, no andaría por ahí con este barrigón a cuestras.

-Te gusta la vida, Tom, pero no crees en ella. Ni yo tampoco.

-Empiezo a perder el hilo.

- Acuérdate de Jacob y Esaú. ¿Lo ves?

- Ah. **Vale**. Ahora lo entiendo.

-Es una historia horrible, ¿verdad?

-Sí, verdaderamente horrorosa. Me creó muchos problemas de pequeño. Yo era entonces un personajillo de carácter recto y virtuoso. No decía mentiras, no robaba, no hacía trampas, no decía una mala palabra a nadie. Y ahí tenemos a Esaú, un bobalicón que se mueve con la gracia de un elefante, igual que yo. Lo justo era que Isaac le diera a él su bendición. Pero Jacob se la arrebató mediante un ardid; con ayuda de su madre, ni más ni menos. »Y lo peor es que Dios parece aprobar la situación. El falso y traicionero Jacob pasa a ser jefe de los judíos, mientras Esaú se queda con las ganas y se convierte en un paria olvidado, en un don nadie. »Mi madre me enseñó a ser bueno. “Dios quiere que seas bueno”, **repetía**, y como yo era aún lo bastante joven para creer en Dios, daba por ciertas sus palabras. Luego leí por casualidad esa historia de la Biblia y no entendí ni jota. El malo gana, y Dios no lo castiga. No me parecía justo. Y sigue sin parecérmelo.

-Pues claro que es justo. Jacob tenía pasión por la vida, mientras que Esaú era un tarado. De buen corazón, de acuerdo, pero un cretino. Si tienes que elegir a uno de los dos para que conduzca a tu pueblo, te decidirás por el luchador, por el que demuestra ingenio y astucia, por el que posee la energía necesaria para superar los obstáculos y salir victorioso. Preferirás al individuo fuerte e inteligente antes que al bueno y débil.

-Eso es una verdadera brutalidad, Nathan. Sólo con llevar tu argumento un poco más lejos, podrás decirme que Stalin fue un gran hombre al que debe venerarse.

<p>with the energy to be at the odds and come out on top. You choose the strong and clever over the weak and kind.”</p> <p>“That’s pretty brutal stuff, Nathan. Take your argument one step further, and the next thing you’ll be telling me is that Stalin should be revered as a great man.”</p> <p>“Stalin was a thug, a psychotic murderer. I’m talking about the instinct for survival, Tom, the will to live. Give me a wily rascal over a pious sap any day of the week. He might not always play by the rules, but he’s got spirit. And when you find a man with spirit, there’s still some hope for the world.”</p>	<p>-Stalin era un rufián, un asesino psicótico. Yo estoy hablando del instinto de supervivencia, Tom, de la voluntad de vivir. Prefiero mil veces un granuja astuto a un beato inocentón. El granuja quizá no actúe siempre conforme a las normas, pero tiene temple. Y mientras haya un hombre de temple, habrá cierta esperanza para el mundo.</p>
<p>“Did he die of natural causes,” I asked, “or did Harry kill him?”</p> <p>“Very funny,” Tom said.</p> <p>“You’re the one who brought it up, not me. Remember? You said Harry swore he was going to kill Dombrowski the day he got out of prison.”</p> <p>“People say lots of things, but that doesn’t mean they have any intention of doing them. Dombrowski kicked the bucket three years ago. He was ninety-one, and he died of a stroke.”</p> <p>“According to Harry”</p>	<p>-¿Murió de causas naturales -le pregunté-, o lo mató Harry?</p> <p>-Muy gracioso -repuso Tom.</p> <p>-Tú eres quien ha planteado esa cuestión, no yo. ¿Recuerdas? Dijiste que Harry había jurado que iba a matar a Dombrowski en cuanto saliera de la cárcel.</p> <p>-Se dicen muchas cosas, pero eso no significa que ha ya intención de hacerlas. Dombrowski estiró la pata hace tres años. Tenía noventa y un años, y murió de un ataque.</p> <p>-Según Harry.</p>
<p>“Stop it, Nathan. Yes, according to Harry. Everything is according to Harry. You know that as well as I do.”</p> <p>“Don’t feel guilty, Tom. I’m not going to betray you.”</p> <p>“Betray me? What are you talking about?”</p> <p>“You’re having second thoughts about letting me in on Harry’s secrets. He told you his story in confidence, and now you’ve broken that confidence by telling the story to me. Don’t worry, chum. I might act like an ass sometimes, but my lips are sealed. Got it? I don’t know a</p>	<p>-Vale ya, Nathan. Sí, según Harry. Todo es según Harry. Lo sabes tan bien como yo.</p> <p>-No te sientas culpable, Tom. No voy a traicionarte.</p> <p>-¿Traicionarme? Pero ¿de qué estás hablando?</p> <p>-Te estás arrepintiendo de haberme revelado los secretos de Harry. Él te contó su historia, y ahora tú quebrantas su confianza contándomela a mí. No te apures, tío. A veces podré comportarme como un imbécil, pero no voy a soltar prenda. ¿Vale? No tengo ni puñetera idea de quién es Harry Dunkel. La única persona a quien voy a estrechar hoy la mano es Harry Brightman.</p>

<p>goddamned thing about Harry Dunkel. The only person I'm going to shake hands with today is Harry Brightman."</p>	
<p>"Ah," he said, "the famous Uncle Nat. Tom's spoken of you often." "I'm just Nathan now," I said. "We dropped the uncle business a few hours ago." "Just Nathan," Harry replied, furrowing his brows in mock consternation, "or Nathan pure and simple? I'm a little confused." "Nathan," I said. "Nathan Glass." "How interesting. Tom Wood and Nathan Glass. Wood and Glass. If I changed my name to Steel, we could open an architecture firm and call ourselves Wood, Glass, and Steel. Ha ha. I like that. Wood, Glass, and Steel. You want it, we'll build it." "Or I could change my name to Dick," I said, "and people could call us Tom, Dick, and Harry." "One never uses the word dick in polite society," Harry said, pretending to be scandalized by my use of the term. "One says male organ. In a pinch, the neutral term penis is acceptable. But dick won't do, Nathan. It's far too vulgar." I turned to Tom and said, "It must be fun working for a man like this." "Never a dull moment," Tom answered. "He's the original barrel of monkeys." Harry grinned, then shot an affectionate glance at Tom. "Yes, yes," he said. "The book business is so amusing, we get stomachaches from laughing so hard. And you, Nathan, what line of work are you in? No. I take that back. Tom's already told me. You're a life insurance salesman." "Ex-life insurance salesman," I said. "I took early retirement."</p>	<p>-Ah -dijo-, el famoso tío Nat. Tom habla mucho de usted. -Ahora soy justo Nathan -repuse-. Hace unas horas que hemos prescindido de eso del tío. - ¿Justo Nathan - inquirió Harry, frunciendo el ceño en fingida consternación- o Nathan a secas? Estoy algo confuso. -Nathan -dije-. Nathan Glass. -Qué interesante. Tom Wood y Nathan Glass. Madera y Cristal. Si yo me cambiara de nombre y me llamara Steel, podríamos abrir un estudio de arquitectura y llamarnos Wood, Glass y Steel. Ja, ja. Eso me gusta. Madera, vidrio y acero. Se lo construimos como quiera. -O yo podría cambiarme de nombre y ponerme Dick -apunté-, entonces seríamos Tom, Dick y Harry. -Entre personas bien educadas nunca se pronuncia esa palabra -dijo Harry, fingiendo escandalizarse al oírme decir dick dos veces-. Se dice órgano masculino. En caso necesario, puede aceptarse la palabra pene. Pero dick no, Nathan. Eso de picha es muy vulgar. Me volví hacia Tom y dije: -Debe ser divertido trabajar con un jefe así. -Ni un instante de aburrimiento -contestó Tom-. Es lo que se dice la juega personificada. Harry sonrió, lanzando luego una afectuosa mirada a Tom. -Sí, sí -confirmó-. Ser librero es tan divertido, que a veces nos duele el estómago de tanto reímos. Y tú, Nathan, ¿en qué trabajas? No, retiro lo dicho. Ya me ha informado Tom. Eres agente de seguros. -Ex agente de seguros -puntualicé-. Me he acogido a la jubilación anticipada. -Otro ex -se lamentó Harry, emitiendo un suspiro de nostalgia-. A nuestra edad, Nathan,</p>

<p>“Another ex,” Harry said, sighing wistfully. “By the time a man gets to be our age, Nathan, he’s little more than a series of exes. N’est-ce pas? In my own case, I could probably reel off a dozen or more. Ex-husband. Ex-art dealer. Ex navy man. Ex-window dresser. Experfume salesman. Ex-millionaire. Ex-Buffalonian. Ex-Chicagoan. Ex-convict. Yes, yes, you heard me right. Ex-convict. I’ve had my spots of trouble along the way, as most men have. I’m not afraid to admit it. Tom knows all about my past, and what Tom knows, I want you to know, too. Tom’s like family to me, and since you’re related to Tom, you’re in my family as well. You, the ex-Uncle Nat, now known as Nathan, pure and simple. I’ve paid my debt to society, and my conscience is clear. X marks the spot, my friend. Now and forever, X marks the spot .”</p>	<p>no somos más que una serie de <i>ex</i>. N’est-ce pas? En mi caso, probablemente podría recitar de un tirón más de una docena. Ex marido. Ex marchante. Ex marino. Ex escaparatista. Ex vendedor de perfumería. Ex millonario. Ex residente en Buffalo. Ex residente en Chicago. Ex presidiario. A lo largo de mi existencia he tenido mis líos y pasado mis apuros, como todo el mundo. No me duele admitirlo. Tom conoce todo mi pasado, y lo que Tom sabe, quiero que tú también lo sepas. Para mí, Tom es como de la familia, y al ser pariente de Tom, tú también eres de la familia. Tú, Nat, el ex tío de Tom, el que ahora es Nathan a secas. He pagado mi deuda con la sociedad, y tengo la conciencia tranquila. Pero la equis de <i>ex</i>, amigo mío, es la cruz que nos marca. Ahora y siempre, la cruz marca el lugar.</p>
<p>“I’m going to disconnect the toilet and turn it upside down,” I said. “Maybe I can poke the little fellow out from the other end. ” Rachel smiled, patted me on the shoulder as if she thought I’d gone mad, and stood up. As she was leaving the bathroom , I said: “Tell your mother I’ll be down in a few minutes. If she asks you what I’m doing, tell her it’s none of her business. If she asks again, tell her I’m up here fighting for world peace.”</p>	<p>-Voy a desmontar la taza y a volverla del revés -le dije-. A lo mejor puedo sacar el aparatito tirando de él por el otro lado. Rachel sonrió, me dio unas palmaditas en la espalda como si pensara que me había vuelto loco y se puso en pie. Cuando salía del baño, le dije: -Di a tu madre que bajaré dentro de un poco. Si te pregunta lo que estoy haciendo, dile que no es asunto suyo. Y si vuelve a preguntarte, contéstale que estoy aquí arriba luchando por la paz mundial.</p>
<p>“What ’s going on, Nathan? ” he asked. “I’m carrying a toilet,” I said. “We’re going to take it outside and put it in the backyard.”</p>	<p>-¿Qué estás haciendo, Nathan? -me preguntó. -Llevo el retrete en brazos -contesté-. Vamos a sacarlo fuera y dejarlo en el jardín.</p>
<p>“It nearly killed me,” Tom said. “In two seconds, my dick went soft as a marshmallow. I pulled up my pants, buckled my belt, and got out of there as fast as I could. It knocked me flat,</p>	<p>-Casi me muero -contó Tom-. En un abrir y cerrar de ojos, la picha se me puso completamente blanda. Me subí los pantalones, me abroché el cinturón y salí de allí todo lo rápido que pude. Me quedé para el arrastre,</p>

<p>Nathan. My little sister, vamping in a skin magazine. And to find out about it in such a terrible way-out of the blue, sitting in that goddamn clinic at the very moment I'm trying to jerk off. It made me sick, sick to my stomach. Not just because I hated seeing Rory like that, but because I hadn't heard from her in two years, and those pictures seemed to confirm my worst nightmares about what had happened to her. She was only twenty-two, and already she 'd fallen into the lowest, most degrading kind of work: selling her body for money. It was all so sad, it made me want to cry for a month."</p>	<p>Nathan. Mi hermana pequeña posando desnuda en una revista porno. Y verlo en esas horribles circunstancias: de sopetón, en aquella puñetera clínica justo en el momento en que estoy tratando de hacerme una paja. Me puse enfermo, me dieron ganas de vomitar. No sólo porque era odioso ver a Rory así, sino porque hacía dos años que no tenía noticias de ella, y aquellas fotos parecían confirmar mis peores pesadillas sobre lo que le había pasado. Sólo tenía veintidós años, pero ya había caído en la forma más baja y degradante de ganarse la vida: vender su cuerpo por dinero. Era tan deprimente que me habría pasado un mes llorando.</p>
<p>"Maybe she only did it that one time," I said, doing what little I could to comfort Tom. "You know, she's having trouble paying the bills, and a photographer comes along and proposes the job to her. One day's work for a nice bundle of cash."</p>	<p>-A lo mejor sólo lo hizo esa vez - aventuré, haciendo lo posible por consolar a Tom-. Ya sabes, no le llega para pagar los recibos y viene un fotógrafo y le hace esa proposición. Un buen fajo de billetes por un solo día de trabajo.</p>
<p>"Nothing bad, I hope," I said to him. "Worse than bad," Tom replied, suddenly on the verge of tears. "She was gang-raped on the set of a film. By the director, the cameraman, and half the crew." "Jesus Christ" "They really worked her over, Nathan. She was bleeding so much by the end, she had to check herself into a hospital." "I'd like to kill the fucks who did that to her." "Me too. Or at least put them in jail, but she refused to press charges. All she wanted was to get away, to get the hell out of New York. That's when I heard from her. She wrote me a letter in care of the English Department at the university, and when I realized what kind of spot she was in, I called her and said she</p>	<p>-Nada malo, espero -le dije. -Peor que malo -repuso Tom, súbitamente al borde de las lágrimas-. La violaron en grupo en el plató de una película. El director, el cámara y la mitad del equipo. -Joder. -Le dieron un buen repaso, Nathan. Acabó sangrando tanto, que tuvo que ir al hospital. -Con qué gusto mataría a los cabrones que le hicieron eso. -Y yo. Aunque me conformaría con meterlos en la cárcel, pero ella se negó a denunciarlos. Lo único que quería era marcharse, largarse de Nueva York. Entonces fue cuando tuve noticias de ella. Me escribió una carta al departamento de inglés de la universidad, y cuando vi el lío en que andaba metida, la llamé y le dije que cogiera a Lucy y se viniera a Michigan a vivir conmigo. Es buena persona, Nathan. Tú lo sabes. Y yo también. Todo el mundo que la</p>

<p>should come out to Michigan with Lucy and live with me. She's a good person, Nathan. You know that. I know that. Everyone who's ever come near her knows that. There isn't a bad bone in her body. A bit out of control, maybe, a bit headstrong, but entirely innocent and trusting, the least cynical person in the world. Good for her that she wasn't ashamed of working in porn, I suppose. She thought it was fun. Fun! Can you imagine? She didn't understand that the business is filled with creeps, the vilest cruds in the universe."</p>	<p>conoce un poco lo sabe. No hay nada malo en ella. Será un poco indómita, quizá, un tanto cabezota, pero del todo inocente y confiada, la persona menos cínica del mundo. Y mejor para ella que no le diera vergüenza trabajar en películas porno. Dice que era divertido. ¡Divertido! ¿Te imaginas? No entendía que ese mundo está plagado de cabrones, de la peor gente que hay.</p>
<p>"He's very religious." "Religious? What sort of religion?" Tom asked, trying not to sound alarmed. "Christianity. You know, Jesus and all that stuff." "What does that mean? Does he belong to a specific denomination, or are we talking about a born-again fundamentalist?" "Born-again, I guess." "And what about you, Rory? Do you believe in all that?" "I try to, but I don't think I'm very good at it. David says I need to be patient, that one day my eyes will open and I'll see the light." "But you're half Jewish. By Jewish law, you're all Jewish." "I know. Because of Mom." "And?" "David says it doesn't matter. Jesus was Jewish, too, and he was the son of God." "David seems to say a lot of things. Is he the one who got you to cut your hair and change the way you dress?" "He never forces me to do anything. I did it because I wanted to." "With David's encouragement." "Modesty befits a woman. David says it</p>	<p>-Es muy religioso. -¿Religioso? ¿De qué religión? -inquirió Tom, procurando que no se notara la alarma en su voz. -Cristiana. Ya sabes, Jesucristo y todo ese rollo. -¿Qué significa eso? ¿Pertenece a una Iglesia reconocida, o es uno de esos integristas, un cristiano renacido? -Lo último, me parece. -¿Y qué hay de ti, Rory? ¿Tú crees en esas cosas? -Lo intento, pero me temo que no se me da muy bien. Dice David que he de tener paciencia, que un día se me abrirán los ojos y veré la luz. -Pero tú eres medio judía. Según la ley judaica, eres completamente judía. -Lo sé. Por parte de mamá. -¿Entonces? -Dice David que no importa. Jesucristo también era judío, y no por eso dejaba de ser hijo de Dios. -Parece que David dice muchas cosas. ¿Es él quien te ha dicho que te cortaras el pelo y cambiaras de manera de vestir? -Nunca me obliga a nada. Lo hice porque quise. -Y David te animó a hacerlo. -La modestia conviene a la mujer. Dice David que mejora mi autoestima. -Dice David.</p>

<p>helps my self-esteem.’</p> <p>“David says.”</p> <p>“Please, Tommy, try to be nice. I know you don’t approve, but I’ve finally found a chance for a little happiness, and I’m not going to let it slip through my fingers. If David wants me to dress this way, what difference does it make? I used to walk around looking like a slut. This is better for me. I feel safer, more pulled together. After all the screwed-up things I did, I’m lucky I’m still alive.”</p>	<p>-Por favor, Tommy, intenta ser bueno. Sé que no lo apruebas, pero por fin he encontrado la oportunidad de ser medianamente feliz, y no voy a dejar que se me escape entre los dedos. Si David quiere que me vista así, ¿qué más da? Antes iba como una fulana. Esto me sienta mejor. Ahora me encuentro más segura, más serena. Después de todas las gilipolleces que he hecho, tengo suerte de seguir viva.</p>
<p>“Any news from her since?” I asked.</p> <p>“Nothing,” Tom said. “It’s been about three years since we had that lunch, and I have no idea where she is.”</p> <p>“What about the telephone number she gave you? Do you think it was real?”</p> <p>“Rory has her faults, but lying isn’t one of them.”</p> <p>“If they moved, then, you should have been able to contact her through the mother.”</p> <p>“I tried, but nothing came of it.”</p> <p>“Strange.”</p> <p>“Not really. What if her name wasn’t Minor? Husbands die, after all. People get divorced. Maybe she married again and was using her second husband’s name.”</p> <p>“I feel sorry for you, Tom.”</p> <p>“Don’t. It’s not worth it. If Rory wanted to see me, she’d call. I’m pretty much resigned to it by now. I miss her, of course, but what the hell can I do about it?”</p> <p>“And your father. When was the last time you saw him?”</p> <p>“About two years ago. He had to come to New York for an article he was working on, and he invited me out to dinner.”</p> <p>“And?”</p>	<p>- ¿Has vuelto a tener noticias de ella?</p> <p>-Nada -contestó Tom-. Hace ya tres años que comimos juntos, y no tengo ni idea de dónde estará.</p> <p>-¿Y el número de teléfono que te dio? ¿Crees que era el suyo?</p> <p>-Rory tendrá sus defectos, pero no es embustera.</p> <p>-Entonces, si se han mudado de casa, podrás ponerte en contacto con ella a través de la madre.</p> <p>-Lo he intentado, pero no he conseguido nada.</p> <p>-Qué raro.</p> <p>-No creas. ¿Y si la madre se llama de otra manera? Al fin y al cabo, los maridos se mueren. La gente se divorcia. A lo mejor se ha vuelto a casar y utiliza el apellido del segundo marido.</p> <p>-Lo siento por ti, Tom.</p> <p>-No lo sientas. No vale la pena. Si Rory quisiera verme, me llamaría. A estas alturas ya estoy más o menos resignado. La echo de menos, claro, pero ¿qué coño puedo hacer?</p> <p>-¿Y tu padre? ¿Cuándo lo has visto por última vez?</p> <p>-Hace unos dos años. Vino a Nueva York, por algo de un artículo en que estaba trabajando, y me invitó a cenar.</p> <p>-¿Y qué pasó?</p> <p>-Pues, bueno, ya sabes cómo es. No resulta muy fácil hablar con él.</p> <p>-¿Y qué me dices de los Zorn? ¿Los sigues</p>

<p>“Well, you know what he’s like . Not the easiest man in the world to talk to. ”</p> <p>“And what about the Zorns? Are you still in touch with them?”</p> <p>“A little. Philip invites me out to New Jersey for Thanksgiving every year. I never liked him much when he was married to my mother, but I’ve gradually changed my mind about him. Her death really tore him a part, and when I understood how much he’d loved her, I couldn’t bear a grudge anymore. So we have a mild, respectful sort of friendship now. The same with Pamela. She’d always struck me as a brainless snob, one of those people who cared too much about what college you went to and how much money you earned, but she seems to have improved over the years. She’s thirty-five or thirty-six now and lives in Vermont with her lawyer husband and two kids. If you want to go to New Jersey with me this Thanksgiving, I’m sure they’d be happy to see you.”</p> <p>“I’ll have to think it over, Tam. For the time being, you and Rachel are about the only family I can stomach. One more ex-relative, and I’m liable to choke.”</p> <p>“How is old cousin Rachel? I haven’t even asked.”</p> <p>“Ali, there’s the rub, my boy. In herself, I believe she’s fine. Good job, decent husband, comfortable apartment. But we had a little tiff a couple of months ago, and the fence is far from mended. In a word, there’s a good chance she never wants to talk to me again.”</p> <p>“I feel sorry for you, Nathan.”</p> <p>“Don’t. It’s not worth it. I’d rather you let me feel sorry for you.”</p>	<p>viendo?</p> <p>-De vez en cuando. Philip me invita todos los años a Nueva Jersey para pasar el día de Acción de Gracias. No me caía muy simpático cuando estaba casado con mi madre, pero poco a poco he ido cambiando de opinión sobre él. A su muerte se quedó destrozado, y cuando comprendí cuánto la quería, ya no pude tenerle rencor. Así que ahora mantenemos una especie de amistad afable y respetuosa. Y con Pamela, lo mismo. Siempre la he tenido por una esnob sin cerebro alguno, una de esas personas que sólo se interesan por la universidad a la que has ido y por la cantidad de dinero que ganas, pero parece que ha mejorado con los años. Ya tiene treinta y cinco o treinta y seis años, y vive en Vermont con su marido, que es abogado, y sus dos hijos. Si quieres venir a Nueva Jersey conmigo este día de Acción de Gracias, seguro que estarán encantados de verte.</p> <p>-Tengo que pensarlo, Tom. En este momento, Rachel y tú sois los únicos miembros de la familia que puedo tragar. Otro ex pariente más, y seguro que me asfixio.</p> <p>-¿Cómo está la prima Rachel? Ni siquiera te he preguntado por ella.</p> <p>-Ah, ésa es la cuestión, muchacho. En cuanto a ella, parece que está estupendamente. Tiene un buen trabajo, un marido como es debido, un apartamento cómodo. Pero tuvimos un pequeño rifirrafe hace un par de meses, y aún estamos lejos de hacer las paces. Resumiendo, que a lo mejor no vuelve a dirigirme la palabra.</p> <p>-Lo siento por ti, Nathan.</p> <p>-No lo sientas. No vale la pena. Preferiría que me dejaras sentido por ti.</p>
<p>“I’d move heaven and earth for that girl,” I said, “but it won’t do me a bit of good.</p>	<p>-Removeré a cielo y tierra por ella -le dije- . Aunque da ría igual. Está casada, y por si fuera</p>

<p>She's married, and one hundred percent Catholic to boot . But at least she gives me a chance to dream.”</p>	<p>poco es católica por los cuatro costados. Pero al menos me hace soñar.</p>
<p>“I walk by as slowly as I can,” Tom continued. “A spectacle like that needs to be savored, and so I usually pretend I've dropped something on the ground, or pause to light a cigarette-anything to prolong the pleasure by just a few seconds. She's so beautiful, Nathan, and to see her with those kids, it almost makes me want to start believing in humanity again. I know it's ridiculous, but I probably think about her twenty times a day.”</p>	<p>-Paso frente a ellos lo más despacio posible -prosiguió Tom-. Un espectáculo como ése hay que saborearlo, de manera que hago como que se me cae algo al suelo, ome paro a encender un cigarrillo: cualquier cosa que prolongue ese placer aunque sólo sea unos segundos. Es tan bella, Nathan, que cuando la veo con los niños casi me dan ganas de creer de nuevo en la humanidad. Sé que es ridículo, pero puede que piense en ella veinte veces al día.</p>
<p>“I'd like to see this creature for myself,” I said. “You make her sound like an apparition from another world.” “Anytime, Nathan. Just come to my apartment one morning at a quarter to eight, and we can walk down her block together. You won't be disappointed, I guarantee it.”</p>	<p>-Me gustaría ver a esa criatura con mis propios ojos -repuse-. Según lo cuentas, es como una aparición venida de otro mundo. -Cuando quieras, Nathan. Ven un día a mi apartamento a la s ocho me nos cuarto de la mañana, y daremos un paseo hasta su casa. No te decepcionará, te lo garantizo.</p>
<p>“I'll bet she's an artist,” I said to Tom. “What makes you say that ?” he replied. “The overalls. Painters always like to wear overalls. Too bad Harry's gallery went out of business. We could have organized a show for her.” “It could be that she's pregnant again. I've seen her with her husband a couple of times . A t all blond guy with big shoulders and a wispy beard. She's just as affectionate with him as she is with the kids.” “Maybe she's both.” “Both?” “Both pr egnant and an artist. A pregnant artist in her dual -purpose overalls. On the other hand, take note of her slender form. I cast my eyes toward the region of her belly, but I detect no bulge.” “That's why she's wearing the overalls.</p>	<p>-Seguro que es pintora -dije a Tom. - ¿ Po r qué l o d i c e s ? - r e p u s o é l . -El peto. A los pintores les gusta llevar peto. Qué lástima que la galería de Harry se fuera al traste. Le habríamos organizado una exposición. -Puede que esté embarazada otra vez. La he visto un par de veces con su marido. Un tipo al to y rubio, de hombros anchos y barba rala. Se muestra tan cariñosa con él como con los niños. -A lo mejor, las dos cosas. -¿Cómo las dos cosas? -Que está embarazada y que es pintora. Una artista embarazada con su peto de doble uso. Por otro lado, toma nota de lo esbelta que está. Por mucho que le miro el vientre, no veo ni pizca de abultamiento. -Por eso lleva peto. Es lo bastante amplio para ocultarlo.</p>

<p>They're loose enough to hide it."</p>	
<p>"Excuse me, but I wonder if I could ask you a question." "A question?" she answered, a bit taken aback, I think, or else merely startled that a man was now standing in front of her where just a moment before there had been a bus. "I've just moved into the neighborhood," I continued, "and I'm looking for a decent art supply store. When I saw you standing here in your overalls, I thought maybe you were an artist yourself. Ergo, it popped into my head to ask."</p>	<p>-Discúlpeme, pero quisiera hacerle una pregunta. -¿Una pregunta? -contestó, un tanto desconcertada, creo, o quizá simplemente sorprendida de encontrarse de pronto con un hombre frente a ella donde justo un momento antes había un autobús. -Acabo de mudarme a este barrio - proseguí-, y estoy buscando una buena tienda de material de dibujo. Cuando la vi ahí de pie, con el peto, pensé que podía ser artista. Ergo, decidí preguntarle.</p>
<p>"Do you always judge people by what they wear?" she asked. "It wasn't a judgment," I said, "just a guess. Maybe a stupid guess, but if you're not a painter or a sculptor or an artist of some kind, then it's the first time I've ever guessed wrong about anyone. That's my specialty. I look at people and figure out who they are."</p>	<p>-¿Siempre juzga usted a la gente por la ropa que lleva? -inquirió. -No es un juicio -repuse-, sólo una conjetura. Puede que sea una suposición estúpida, pero si usted no es pintora, escultora o artista de alguna clase, entonces será la primera vez que me equivoco con respecto a una persona. Es mi especialidad. Miro a la gente y adivino lo que hace.</p>
<p>"I'm Nathan, by the way," I said. "Nathan Glass." "Hello, Nathan. I'm Nancy Mazzucchelli. And I'm not an artist." "Oh?" "I make jewelry." "That's cheating. Of course you're an artist." "Most people would call it a craft." "I suppose it depends on how good your work is. Do you sell the things you make?" "Of course. I have my own business." "Is your store in the neighborhood?" "I don't have a store. But a bunch of places on Seventh Avenue carry my stuff. I also sell things out of the house." "Ah, I see. Have you lived here long?" "All my life. Born and bred on this very spot."</p>	<p>-Por cierto, me llamo Nathan. Nathan Glass. -Hola, Nathan. Yo me llamo Nancy Mazzucchelli. Y no soy artista. -¿No? -Diseño joyas. -Eso es hacer trampa. Claro que eres artista. -La mayoría de la gente me llamaría artesana. -Supongo que eso depende de lo bien que se te dé. ¿Vendes las piezas que haces? -Por supuesto. Tengo un negocio. -¿Tienes una tienda en el barrio? -Tienda, no. Pero hay una serie de sitios en la Séptima Avenida donde venden mis cosas. Y yo también las vendo, en casa. -Ah, entiendo. ¿Llevas viviendo mucho tiempo aquí? -Toda la vida. He nacido y me he criado aquí mismo. -Una nativa de Park Slope de los pies a la cabeza.</p>

<p>“ A Park Sloper through and through.” “Yeah. Right down to the marrow in my bones.”</p>	<p>-Eso es. Hasta la médula.</p>
<p>“I know Harry,” Nancy said. “I even worked for him one summer before I was married. A hell of a guy.” “Yeah, a hell of a guy. They don’t make them like that anymore.”</p>	<p>-Conozco a Harry -repuso Nancy-. Trabajé con él un verano antes de casarme. Un tío extraordinario. -Sí, es un tío estupendo. No hay muchos como él.</p>
<p>“Tom, ” I said, “ this is Nancy Mazzucchelli. She and I were having a discussion about local art supply stores, but then we got sidetracked onto the subject of jewelry. Believe it or not, she’s lived in this house all her life.”</p>	<p>-Tom -anuncié-, ésta es Nancy Mazzucchelli. Empezamos a hablar sobre tiendas de material de dibujo del barrio, pero luego cambiamos de tema y nos pusimos a charlar de joyas. Aunque no te lo creas, ha vivido toda la vida en esta casa.</p>
<p>“It’s a pleasure to meet you,” he said. “Nathan tells me you work for Harry Brightman, ” s he replied, bliss fully unaware of the momentous thing that had just happened. Tom had finally touched her, had finally heard her speak, and regardless of whether that would be enough to break the spell of his enchantment, contact had been made, which meant that Tom would henceforth have to confront her on new ground. She was no longer the B.P.M. She was Nancy Mazzucchelli, and pretty as she was to look at, she was just an ordinary girl who made jewelry for a living. “Yes,” Tom said. “I’ve been there for about six months. I like it.”</p>	<p>-Encantado de conocerte -afirmó. -Me ha dicho Nathan que trabajas en la librería de Harry Brightman -repuso ella, enteramente ignorante de la trascendencia de aquel momento. Tom la acababa de tocar, por fin había oído su voz, y con independencia de si aquello sería suficiente para romper el hechizo, se había establecido contacto, lo que significaba que en lo sucesivo Tom tenía que considerarla bajo una nueva perspectiva. Ya no era la B. P.M., sino Nancy Mazzucchelli. Y aunque fuese preciosa, no dejaba de ser una chica normal y corriente que hacía joyas para ganarse la vida. -Sí -contestó Tom-. Hace seis meses que trabajo allí. Me gusta.</p>
<p>“Nancy used to work in the store herself,” I said. “Before she was married.”</p>	<p>-Nancy también ha trabajado en la librería -apunté-. Antes de casarse.</p>
<p>“Nice to meet you, Tom,” she said. “See you around, I hope.” “I hope so, too,” he answered, and then, much to my surprise, he turned to me and shook my hand. “We’re still on for lunch, right?” “Absolutely,” I said, relieved to know that he wasn’t as upset as I had imagined. “Same time, same place.”</p>	<p>-Encantada de conocerte, Tom -le dijo- . Espero que volvamos a vernos. -Sí, yo también lo espero -contestó él, y entonces, para mi sorpresa, se volvió hacia mí y me estrechó la mano-. Sigue en pie lo de la comida, ¿no? -Pues claro -repuse, aliviado al ver que no estaba tan molesto como había pensado-. En el mismo sitio, a la misma hora.</p>

<p>Once he was out of earshot, Nancy said: “He’s very shy, isn’t he?” “Yes, very shy. But a good and noble person. One of the best people on earth.” The B.P.M. smiled. “Do you still want the name of an artstore?” “Yes, I do. But I’d also be interested in looking at your jewelry. My daughter’s birthday is coming up, and I still haven’t bought her a present. Maybe you can help pick something out for me.” “Maybe. Why don’t we go inside and have a look?”</p>	<p>Cuando se alejó lo bastante para que no nos oyera, Nancy dijo: -Es muy tímido, ¿verdad? -Ya lo creo. Pero es noble y buena persona. De lo mejorcito que hay. La B. P. M. sonrió. -¿Sigues queriendo que te recomiende una tienda de material de dibujo? -Sí, por favor. Pero también me interesaría ver tus joyas. El cumpleaños de mi hija es dentro de poco, y todavía no le he comprado el regalo. A lo mejor me puedes ayudar a elegir algo para ella. -Puede que sí. ¿Por qué no entramos y echas una mirada?</p>
<p>“Oh,” I said. “And what name is that?” “Joyce.” “Joyce?” I paused for a moment in a kind of addled wonder. “Are you telling me you’re married to a man named James Joyce?” “Uh-huh. Just like the writer.” “Incredible.” “The funny thing is, Jim’s parents don’t know the first thing about literature. They hadn’t even heard of James Joyce. They named Jim after his mother’s father, James Murphy.” “Well, I hope your Jim isn’t a writer. It wouldn’t be much fun trying to publish work with that name branded on your head.” “No, no, my Jim doesn’t write. He’s a Foley walker.” “A what?” “A Foley walker.” “I have no idea what that is.” “He makes sound effects for movies. It’s part of post production. The mikes don’t always pick up everything on the set. But say the director wants to have the sound of someone’s feet crunching on a gravel driveway, you know? Or turning the</p>	<p>-¿Ah, sí? dije yo-. ¿Y cuál es? -Joyce. -¿Joyce? -Hice una pausa en una especie de mudo asombro, y añadí: ¿Quieres decir que estás casada con un hombre que se llama James Joyce? -Ajá. Exactamente igual que el escritor. -Increíble. -Lo curioso es que los padres de Jim no saben nada de literatura. Ni siquiera han oído hablar de James Joyce. Le pusieron Jim porque así se llamaba el padre de su madre, James Murphy. -Bueno, espero que Jim no sea escritor. No sería muy divertido tratar de publicar algo con ese nombre grabado en la frente. -No, no, mi Jim no escribe. Es mezclador de sonido. -¿Que es que? -Mezclador de sonido. -No sé qué es eso. -Crea efectos sonoros en las películas. Forma parte de la posproducción. Los micros no siempre recogen todo lo que se oye en el plató. Pero pongamos que el director quiere tener el sonido de alguien que va pisando la grava por el camino de entrada de una casa, ¿sabes a lo que me refiero? O el ruido de cuando se pasa la página de un libro, o el de cuando se abre una caja de galletas: eso es lo que hace Jimmy. Es</p>

<p>page of a book, or opening a box of crackers that's what Jimmy does. It's a cool job. Very exact, very interesting. They really work hard at getting things right."</p>	<p>un trabajo genial. Muy preciso, muy interesante. La verdad es que trabajan mucho para que las cosas salgan como es debido.</p>
<p>"I didn't know how you'd react," I said. "By the time I got to the other side of the street, I was pretty sure you'd be angry with me." "You took me by surprise, that's all. You did a good thing, Nathan, a brave and excellent thing." "I hope so." "I'd never seen her up close before. She's absolutely stunning, isn't she?" "Yes, very pretty. The prettiest girl in the neighborhood." "And kind. That most of all. You can feel the kindness radiating from every pore of her body. She's not one of those stuck-up, standoffish beauties. She likes people." "Down to earth, as the saying goes." "Yes, that's it. Down to earth. I don't feel intimidated anymore. The next time I see her, I'll be able to say hello, to talk to her. Little by little, we might even become friends." "I hate to disillusion you, but after talking to her this morning, I don't think you two have much in common. Yes, she's a lovely kid, but there ain't too much going on upstairs, Tom. Average intelligence at best. College dropout. No interest in books or politics. If you asked her who the secretary of state was, she wouldn't be able to tell you." "So what? I've probably read more books than any person in this restaurant, and what good has it done me? Intellectuals suck, Nathan. They're the most boring people in the world." "That could be. But the first thing she'll</p>	<p>-No sabía cómo ibas a reaccionar -le expliqué-. Cuando crucé la calle y me planté en la acera de enfrente, estaba convencido de que te ibas a enfadar conmigo. -Me pillaste desprevenido, eso es todo. Lo que hiciste estuvo bien, Nathan, le echaste valor y fue algo estupendo. -Eso espero. -Nunca la había visto tan de cerca. Es absolutamente deslumbrante, ¿verdad? -Sí, muy bonita. La chica más guapa del barrio. -Y buena persona. Eso sobre todo. Se nota cómo irradia bondad por todos los poros de su piel. No es una de esas bellezas estiradas que se lo tienen tan creído. Le gusta la gente. -Con los pies en la tierra, como suele decirse. -Sí, eso es. Con los pies en la tierra. Ya no me siento intimidado. La próxima vez que la vea, podré decirle hola, hablar con ella. Incluso podríamos hacer amistad, con el tiempo. -Lamento desilusionarte, pero después de hablar con ella esta mañana me parece que no tenéis mucho en común. Sí, es una chica encantadora, pero no posee muchas luces, Tom. Inteligencia media, en el mejor de los casos. Fue a la universidad pero colgó los estudios. No le interesan los libros ni la política. Si le preguntas quién es el ministro de Asuntos Exteriores, no sabrá responderte. -¿Y qué? Es posible que yo haya leído más libros que cualquiera que esté ahoramismo en el restaurante, ¿y de qué me sirve? Los intelectuales son una mierda, Nathan. Es la gente más aburrida del mundo. - Puede ser. Pero lo primero que te pregunta es</p>

<p>want to know about you is what your astrological sign is. And then you'll have to talk about horoscopes for the next twenty minutes.”</p> <p>“I don't care.”</p> <p>“Poor Tom. You're really stuck on her, aren't you?”</p> <p>“I can't help it.”</p> <p>“ So what's the next step? Marriage, or just a plain old affair?”</p> <p>“If I'm not mistaken, I believe she's married to someone else.”</p> <p>“ A minor detail. If you want him out of the picture, all you have to do is ask. I have good connections, son. But for you, I'd probably take care of the job myself. I can see the headlines now. EX-LIFE INSURANCE SALESMAN MURDERS JAMES JOYCE.”</p> <p>“Ha ha.”</p> <p>“ I'll say one thing about your Nancy, though. She makes very nice jewelry.”</p> <p>“Do you have the necklace with you?”</p>	<p>tu signo del zodiaco. Y luego tienes que pasarte veinte minutos hablando de horóscopos.</p> <p>-No une importa.</p> <p>-Pobre Tom. Estás completamente chalado por ella, ¿verdad?</p> <p>-No lo puedo remediar.</p> <p>-Entonces, ¿cuál va a ser el próximo paso? ¿Matrimonio o simplemente la clásica aventura amorosa?</p> <p>-Si no me equivoco, creo que ya está casada.</p> <p>-Un detalle sin importancia. Si quieres que el marido desaparezca del mapa, lo único que tienes que hacer es decirlo. Tengo buenos contactos, chaval. Pero, tratándose de ti, puede que me encargue personalmente del trabajo. Ya estoy viendo los titulares. EX AGENTE DE SEGUROS ASESINA A JAMES JOYCE.</p> <p>-Ja, ja.</p> <p>- Pero tengo que decirte algo bueno de tu Nancy. Hace unas joyas muy bonitas.</p> <p>-¿Tienes ahí el collar?</p>
<p>“Ah, qué linda,” she said, “such a pretty thing”</p> <p>“Why don't you put it on,” I said. “So we can see what it looks like.”</p>	<p>-Ah, qué linda-dijo-, qué cosa más bonita.</p> <p>-¿Por qué no te lo pruebas? -sugerí-. Para que lo veamos puesto.</p>
<p>“No, no,” I said. “Don't just hold it up. Put it on, so we can make sure it hangs right.” As she fumbled with the clasp in back, I hastily tried to think of something that would overcome her resistance.</p> <p>“Some one told me it's your birthday today,” I said. “Is that true, Marina, or was that guy just pulling my leg?”</p> <p>“Not today,” she answered. “Next week.”</p> <p>“This week, next week, what difference does it make? It's coming soon, and that means you're already living inside the birthday aura. It's written all over your face.”</p> <p>Marina finished putting on the necklace and smiled.</p>	<p>-No, no -le dije-. No lo sostengas así. Póntelo para ver cómo sienta. Mientras ella intentaba cerrarse el broche en la nuca, traté de pensar apresuradamente en algo que pudiera vencer su resistencia.</p> <p>-Me han dicho que hoy es tu cumpleaños -aventuré-. ¿Es verdad, Marina, o me estaban tomando el pelo?</p> <p>-Hoy no -contestó-. La semana que viene.</p> <p>-Es ta semana, la que viene, ¿ qué más da? Es pronto, lo que significa que ya estás viviendo dentro del aura del aniversario. Lo llevas escrito en la cara. Marina acabó de ponerse el collar y sonrió.</p> <p>-¿Aura del aniversario? ¿Qué es eso?</p> <p>-He comprado hoy ese collar por nada en</p>

<p>“Birthday aura? What’s that?”</p> <p>“I bought this necklace today for no particular reason. I wanted to give it to someone, but I didn’t know who that person was. Now that I see how good it looks on you, I want you to have it. That’s what the birthday aura is. It’s a powerful force, and it makes people do all sorts of strange things. I didn’t know it at the time, but I was buying the necklace for you.”</p>	<p>especial. Quería regalárselo a alguien, pero no sabía a quién. Y ahora que he visto lo bien que te sienta, quiero que lo lleves tú. Eso es el aura del aniversario. Una fuerza poderosa que obliga a la gente a hacer toda clase de cosas raras. No lo sabía en aquel momento, pero estaba comprando el collar para ti.</p>
<p>“You’re a terrific guy, Mr. Glass,” she said, “and I really appreciate it. But I can’t take presents from you. It ain’t right. You’re a customer.”</p> <p>“Don’t worry about that. If I want to give something to my favorite waitress, who’s going to stop me? I’m an old man, and old men are free to do what they want.”</p> <p>“You don’t know Roberto,” she said. “He’s a very jealous guy. He won’t like me taking things from other men.”</p> <p>“I’m not a man,” I said. “I’m just a friend who wants to make you happy.”</p> <p>At that point, Tom finally added his two cents to the discussion.</p> <p>“I’m sure he doesn’t mean any harm,” he said. “You know what Nathan’s like, Marina. He’s a nutty personal ways doing crazy, impulsive things.”</p> <p>“He’s crazy, all right,” she said. “And also very nice. It’s just that I don’t want any trouble. You know how it is. One thing leads to another, and then boom.”</p> <p>“Boom?” Tom said.</p> <p>“Yeah, boom,” she replied. “And don’t ask me to explain what that means.”</p> <p>“All right,” I said, suddenly understanding that her marriage was far less tranquil than I had supposed. “I think I have a solution. Marina keeps the necklace, but she doesn’t take it home. It</p>	<p>-Es usted un tío estupendo, señor Glass -declaró-, y se lo agradezco muchísimo. Pero no puedo aceptar regalos suyos. No estaría bien. Es un cliente.</p> <p>-No te preocupes por eso. Si quiero regalar algo a mi camarera favorita, ¿quién me lo va a impedir? Ya soy viejo, y los viejos hacen lo que se les antoja.</p> <p>-Usted no conoce a Roberto -repuso ella-. Es muy celoso. No le gusta que acepte cosas de otros hombres.</p> <p>-Yo no soy un hombre. Sólo soy un amigo que quiere hacerte feliz.</p> <p>En ese momento, Tom metió finalmente cuchara en la conversación.</p> <p>-Estoy seguro de que no lo hace con mala intención -afirmó-. Ya sabes cómo es Nathan, Marina. Está un poco chalado, tan impulsivo..., siempre haciendo cosas raras.</p> <p>-Sí que está chiflado -convino ella-. Pero aparte de eso es muy buena persona. Sólo que no quiero problemas. Ya saben lo que pasa. Una cosa lleva a la otra, y luego... bum.</p> <p>-¿Bum? -inquirió Tom.</p> <p>-Sí, bum. Y no me pida que le explique lo que significa eso.</p> <p>-De acuerdo -dije, comprendiendo de pronto que su matrimonio era mucho menos apacible de lo que había supuesto-. Creo que tengo la solución. Marina se queda con el collar, pero no se lo lleva a casa. Lo deja siempre aquí, en el</p>

<p>stays here in the restaurant at all times. She wears it at work, and then she stores it in the cash register overnight. Tom and I can come in every day and admire the necklace, and Roberto will never know a thing.”</p> <p>It was such a preposterous, underhanded proposal, such a devious, rawboned bit of chicanery that Tom and Marina both cracked up laughing.</p> <p>“Wow,” Marina said. “You’re one hell of a sneaky old man, Nathan.”</p> <p>“Not as old as all that,” I said.</p> <p>“And what happens if I forget I’m wearing the necklace?” she asked. “What happens if I go home one night and still have it on?”</p> <p>“You’d never do that,” I said. “You’re too smart.”</p>	<p>restaurante. Lo lleva en el trabajo, y por la noche lo guarda en la caja. Tom y yo venimos todos los días y admiramos el collar, y Roberto nunca se entera de nada.</p> <p>Era una propuesta tan turbia y ridícula, una argucia tan pobre y tortuosa, que Tom y Marina se echaron a reír.</p> <p>-Vaya con Nathan -dijo Marina-. Menudo viejo cuco está hecho usted.</p> <p>-No tan viejo -apostillé.</p> <p>-¿Y qué pasa si por casualidad se me olvida quitarme el collar? -preguntó ella-. ¿Qué ocurre si me presento una noche en casa con él puesto?</p> <p>-Tú nunca harías eso -contesté-. Eres demasiado lista.</p>
<p>TOM: I’m not talking about saving the world. At this point, I just want to save myself. And some of the people I care about. Like you, Nathan. And you, too, Harry.</p> <p>HARRY: Why so glum, boy? You’re about to eat the best dinner you’ve had in years, you’re the youngest person sitting at this table, and as far as I know, you still haven’t contracted a major disease. Look at Nathan over there. He’s had lung cancer, and he never even smoked. And I’ve had two heart attacks. Do you see us grumbling? We’re the happiest men in the world.</p> <p>TOM: No you’re not. You’re just as miserable as I am.</p> <p>NATHAN: Harry’s right, Tom. It’s not as bad as all that.</p> <p>TOM: Yes it is. If anything, it’s even worse.</p> <p>HARRY: Please define “it.” I don’t even know what we’re talking about anymore.</p>	<p>TOM: No estoy hablando de salvar el mundo. En estos momentos, me conformo con salvarme a mí mismo. Y a algunas de las personas que quiero. Como tú, Nathan. Y tú también Harry.</p> <p>HARRY: ¿Por qué te pones tan melancólico, muchacho? Estás a punto de que te sirvan la mejor cena que has disfrutado en años, eres el más joven de los que estamos sentados a la mesa y, que yo sepa, no padeces ninguna enfermedad grave. Fíjate en Nathan. Ahí lo tienes, con cáncer de pulmón y no ha fumado nunca. Y yo he tenido dos ataques al corazón. ¿Nos oyes quejamos? Somos las personas más felices del mundo.</p> <p>TOM: No, tú no eres feliz. Eres tan desgraciado como yo.</p> <p>NATHAN: Harry tiene razón, Tom. No es para tanto.</p> <p>TOM: Sí que lo es. Si acaso, para más aún.</p> <p>HARRY: Por favor, define ese «lo». Ya ni siquiera sé de qué estamos hablando.</p> <p>TOM: El mundo. Ese gran agujero negro que llamamos mundo.</p> <p>HARRY: Ah, el mundo. Sí, claro. No faltaba</p>

TOM: The world. The big black hole we call the world.

HARRY: Ah, the world. Well of course. That goes without saying. The world stinks. Everyone knows that. But we do our best to avoid it, don't we?

TOM: No we don't. We're right in the thick of it, whether we like it or not. It's all around us, and every time I lift my head and take a good look at it, I'm filled with disgust. Sadness and disgust. You'd think World War Two would have settled things, at least for a couple of hundred years. But we're still hacking each other to pieces, aren't we? We still hate each other as much as we ever did.

NATHAN: So that's what we're talking about. Politics.

TOM: Among other things, yes. And And greed. And the horrible place this country has turned into. The maniacs on the Christian Right. The twenty-year-old dotcom millionaires. The Golf Channel. The Fuck Channel. The Vomit Channel. Capitalism triumphant, with nothing to oppose it anymore. And all of us so smug, so pleased with ourselves, while half the world is starving to death and we don't lift a finger to help. I can't take it anymore, gentlemen. I want out.

HARRY: Out? And where are you going to go? Jupiter? Pluto? Some asteroid in the next galaxy? Poor Tom-All-Alone, like the Little Prince marooned on his rock in the middle of space.

TOM: You tell me where to go, Harry. I'm open to any and all suggestions.

NATHAN: A place to live life on your own terms. That's what we're talking about, isn't it? "Imaginary Eden" revisited. But in order to do that, you have to be willing to reject society.

más. El mundo es un asco. Todo el mundo lo sabe. Pero procuramos no hacer caso, ¿verdad?

TOM: No, eso es imposible. Nos guste o no, estamos metidos en él hasta el cuello. Nos rodea por todas partes, y cada vez que levanto la cabeza y echo una mirada alrededor, lo que veo me da náuseas. Tristeza y repugnancia. Y decían que la Segunda Guerra Mundial había arreglado las cosas, al menos para unos siglos. Pero todavía seguimos despedazándonos unos a otros, ¿no es así? Nos seguimos odiando igual que siempre.

NATHAN: Así que de eso es de lo que estamos hablando. De política.

TOM: Entre otras cosas, sí. Y de economía. Y de avaricia. Y del horrible lugar en que se ha convertido este país. Los fanáticos de la derecha cristiana. Los millonarios veinteañeros del punto como El Canal del Golf. El Canal del Porno. El Canal del Vómito. El capitalismo triunfante, sin nada que se le oponga ya. Y todos tan contentos, tan satisfechos de nosotros mismos, mientras medio mundo se muere de hambre y no movemos un dedo para ayudarlo. No lo aguanto más, caballeros. Quiero irme.

HARRY: ¿Irte? ¿Adónde? ¿A Júpiter? ¿Plutón? ¿Algún asteroide de la galaxia de al lado? Pobre Tom, que se queda solito en medio del espacio. Como el Principito abandonado en el desierto.

TOM: Dime tú adónde ir, Harry. Estoy abierto a cualquier sugerencia.

NATHAN: Un lugar donde vivir como uno quiera. De eso es de lo que estamos hablando, ¿no? Una nueva versión de *El Edén imaginario*. Pero para eso tienes que estar dispuesto a renunciar a la sociedad. Eso es lo que me dijiste. Ya hace mucho tiempo, pero creo que empleaste la palabra *coraje*. ¿Tienes coraje, Tom? ¿Tiene alguno de nosotros el coraje necesario para eso?

TOM: Todavía te acuerdas de ese trabajo mío de la universidad, ¿eh?

That's what you told me. It was a long time ago, but I think you also used the word *courage*. Do you have the courage, Tom? Does any one of us have the courage to do that?

TOM: You still remember that old paper, huh ?

NATHAN: It made a big impression on me.

TOM: I was just a **wee** undergraduate back then. I didn't know much, but I was probably smarter than I am now.

HARRY: We're referring to what?

NATHAN: The inner refuge, Harry. The place a man goes to when life in the real world is no longer possible.

HARRY: Oh. I used to have one of those. I thought everyone did.

TOM: Not necessarily. It takes a good imagination, and how many people have that?

HARRY (*closing his eyes; pressing his forefingers against his temples*): It's all coming back to me now. The Hotel Existence. I was just ten years old, but I can still remember the exact moment when the idea occurred to me, the exact moment when I found the name. It was a Sunday afternoon during the war. The radio was on, and I was sitting in the living room of our house in Buffalo with a copy of *Life* magazine, looking at pictures of the American troops in France. I had never been inside a hotel, but I had walked past enough of them on my trips downtown with my mother to know that they were special places, fortresses that protected you from the squalor and meanness of everyday life. I loved the men in the blue uniforms who stood in front of the Remington Arms. I loved the sheen of the brass fittings on the revolving doors at the Excelsior. I

NATHAN: Me causó gran impresión.

TOM: Por entonces no era más que un **pipiolo**, aún no me había licenciado. No sabría mucho, pero seguramente era más listo que ahora.

HARRY: ¿A qué nos estamos refiriendo?

NATHAN: Al refugio interior, Harry. Al lugar adonde acude la gente cuando ya no puede vivir en el mundo real.

HARRY: Ah, yo tuve uno. Como todo el mundo, supongo.

TOM: No necesariamente. Hace falta una buena imaginación, ¿y cuánta gente puede presumir de eso?

HARRY (*cerrando los ojos; apretándose las sienes con los dedos*): Ahora lo recuerdo todo. El Hotel Existencia. No tenía más que diez años, pero aún recuerdo el momento exacto en que me vino la idea a la cabeza, el preciso instante en que se me ocurrió ese nombre. Era un domingo por la tarde, durante la guerra. Tenía la radio puesta, y estaba sentado en el salón de casa, en Buffalo, con un ejemplar de la revista *Life*, mirando fotografías de las tropas estadounidenses en Francia. Nunca había estado en un hotel, pero como había visto muchos por afuera cuando mi madre me llevaba al centro sabía que eran sitios especiales, fortalezas que protegían de la miseria y las mezquindades de la vida cotidiana. Me encantaban los hombres de uniforme azul que estaban frente al Remington Arms. Adoraba el brillo de las molduras de las puertas giratorias del Excelsior. Me atraía la inmensa araña que colgaba en el vestíbulo del Ritz. La única función de un hotel era ofrecer comodidades y bienestar a la gente, que nada más firmar el registro y subir a la habitación podía tener todo lo que quisiera con sólo pedido. Un hotel representaba la promesa de un mundo mejor; más que un edificio, era una oportunidad, la ocasión de vivir dentro de los propios sueños.

NATHAN: Eso explica lo del hotel.

loved the immense chandelier that hung in the lobby of the Ritz. The sole purpose of a hotel was to make you happy and comfortable, and once you signed the register and went upstairs to your room, all you had to do was ask for something and it was yours. A hotel represented the promise of a better world, a place that was more than just a place, but an opportunity, a chance to live inside your dreams.

NATHAN: That explains the hotel part. Where did you find the word *existence*?

HARRY: I heard it on the radio that Sunday afternoon. I was only half listening to the program, but someone was talking about *human existence*, and I liked the way it sounded. *The laws of existence*, the voice **said**, and *the perils we must face in the course of our existence*. Existence was bigger than just life. It was everyone's life all together, and even if you lived in Buffalo, New York, and had never been more than ten miles from home, you were part of the puzzle, too. It didn't matter how small your life was. What happened to you was just as important as what happened to everyone else.

TOM: I still don't follow. You invent a **place** called the Hotel Existence, but where is it? What was it for?

HARRY: For? Nothing, really. It was a retreat, a world I could visit in my mind. That's what we're talking about, no? Escape.

NATHAN: And where did the ten-year-old Harry escape to?

HARRY: Ah. That's a complicated question. There were two Hotel Existences, you see. The first one, the one I made up that Sunday afternoon during the war, and then a second one,

Pero ¿de dónde sacaste la palabra *existencia*?

HARRY: La oí por la radio aquel domingo por la tarde. No estaba escuchando el programa con mucha atención, pero el locutor hablaba de la *existencia humana*, y me gustaron esos términos. *Las leyes de la existencia*, **decía** la voz, y *los peligros que debemos afrontar a lo largo de nuestra existencia*. Esa palabra era más larga que *vida*. Abarcaba la vida de todos los individuos en conjunto, y aunque tú vivieras en Buffalo, en el estado de Nueva York, y nunca te hubieras alejado más de quince kilómetros de casa, también formabas parte de ese enigma. No importaba que llevaras una vida insignificante. Lo que te pasaba era tan importante como lo que le ocurría a cualquier otro.

TOM: Sigo sin entender. Te inventas un **sitio** llamado Hotel Existencia, pero ¿dónde está? ¿Para qué sirve?

HARRY: ¿Para qué? Para nada, en realidad. Era un refugio, un mundo que podía visitar en mi imaginación. De eso es de lo que estamos hablando, ¿no? Evasión.

NATHAN: ¿Y adónde se evadía Harry a los diez años?

HARRY: Ah, ésa es una pregunta compleja. Hay dos hoteles Existencia, ¿comprendéis? El primero, el que me inventé aquel domingo por la tarde durante la guerra, y luego otro, que sólo empezó a funcionar cuando estaba en el instituto. El primero, lamento decirlo, era enteramente pueril y sensiblero. Pero yo no era más que un crío por entonces, y la guerra estaba en todas partes, todo el mundo hablaba de ella sin parar. Era demasiado joven para combatir, pero como la mayoría de los niños gordos y bobalicones soñaba con ser soldado. Uf. Bueno, uf y dos veces uf. Pero qué imbéciles somos los mortales. De manera que en cuanto me imaginé ese sitio, el Hotel Existencia, inmediatamente lo convertí en un refugio para niños perdidos. Me refiero a niños europeos, claro está. Sus padres

which didn't get going until I was in high school. Number one, I'm sorry to say, was pure corn and boyish sentimentality. But I was just a small fellow back then, and the war was everywhere, everyone talked about it all the time. I was too young to fight, but I like most fat, dumb little boys, I dreamed of becoming a soldier. Ugh. Oh, ugh and double ugh. What empty dolts we mortals be. So I imagine this place called the Hotel Existence, and I immediately turn it into a refuge for lost children. I'm talking about European children, of course. Their fathers had been shot down in battle, their mothers were lying under the ruins of collapsed churches and buildings, and there they were, wandering through the rubble of bombed out cities in the cold of winter, scavenging for food in forests, children alone, children in pairs, children in gangs of four and six and ten, rags tied around their feet instead of shoes, their gaunt faces splattered with mud. They lived in a world without grown-ups, and because I was such a fearless, altruistic soul, I anointed myself as their savior. That was my mission, my purpose in life, and every day for the rest of the war I would parachute into some demolished corner of Europe to rescue the lost and starving boys and girls. I would struggle down burning mountainsides, swim across exploding lakes, machine-gun my way into dank wine cellars, and each time I found another orphan, I would take the child by the hand and lead him to the Hotel Existence. It didn't matter what country I was in. Belgium or France, Poland or Italy, Holland or Denmark-the hotel was never far away, and I always managed to get the kid

han muerto en combate, sus madres yacen bajo iglesias en ruinas y edificios derrumbados, y ellos andan por ahí, en pleno invierno, ateridos de frío y vagando por el bosque, o buscando comida entre los escombros de ciudades bombardeadas, niños solos, niños en parejas, niños en pandillas de cuatro, seis y diez, con harapos atados a los pies en vez de zapatos, los demacrados rostros manchados de barro. Vivían en un mundo sin adultos, y como yo tenía un carácter tan intrépido y altruista, me erigí en su salvador. Ésa era mi misión, mi propósito en la vida, y desde entonces hasta el final de la guerra me arrojaría en paracaídas todos los días en algún destruido rincón de Europa para rescatar a niños perdidos y hambrientos. Pasaría muchos apuros bajando montañas en llamas, atravesando a nado lagos salpicados de explosiones, abriéndome paso con una metralleta para entrar en húmedas bodegas, y siempre que me encontraba con un huérfano lo cogía de la mano y lo llevaba al Hotel Existencia. No importaba el país donde me encontrara. Bélgica o Francia, Polonia o Italia, Holanda o Dinamarca: el hotel nunca estaba muy lejos, y siempre lograba llegar con el niño antes de que cayera la noche. Una vez que lo ayudaba a cumplimentar las formalidades del registro en la recepción, daba media vuelta y me marchaba. Mi trabajo no consistía en dirigir el hotel; sino en encontrar a los niños y llevarlos allí. Y en cualquier caso, los héroes no descansan, ¿verdad? No se les permite dormir en camas blandas con edredones y tres almohadas, y no tienen tiempo para sentarse en la cocina del hotel frente a un plato humeante de cordero estofado con una succulenta guarnición de patatas y zanahorias. Aunque sea de noche deben proseguir su tarea. Hasta que dispararan la última bala, hasta que lanzaran la última bomba, tenía que seguir buscándolos.

TOM: ¿Y qué pasó cuando terminó la guerra?

HARRY: Renuncié a mis sueños de coraje

there before nightfall. Once I'd guided him through the formalities of registering at the front desk, I would turn around and leave. It wasn't my job to run the hotel-only to find the children and take them there. Anyway, heroes don't rest, do they? They aren't allowed to sleep in soft beds with down comforters and three pillows, and they don't have time to sit down in the hotel kitchen to eat a helping of lamb stew with all those succulent potatoes and carrots steaming in the bowl. They have to go back into the night and do their job. And my job was to save the children. Until the last bullet had been fired, until the last bomb had been dropped, I had to go on looking for them.

TOM: What happened after the war was over?

HARRY: I gave up my dreams of manly courage and noble self-sacrifice. The Hotel Existence shut down, and when it opened again a few years later, it was no longer sitting in a meadow somewhere in the Hungarian countryside, and it no longer looked like a baroque castle plucked from the boulevards of Baden-Baden. The new Hotel Existence was a much smaller and shabbier affair, and if you wanted to find it now, you had to go to one of those big cities where real life began only after dark. New York, maybe, or Havana, or some dingy side street in Paris. To enter the Hotel Existence was to think of words like *hobnob*, *chiaroscuro*, and *fate*. It was men and women eyeing you discreetly in the lobby. It was perfume and silk suits and warm skin, and everyone always walked around with a highball in one hand and a burning cigarette in the other. I'd seen

varoni l y noble sacrificio. El Hotel Existencia cerró, y cuando volvió a abrir unos años después, ya no estaba en una pradera de la campiña húngara, y ya no tenía el aspecto de un castillo barroco sacado de los bulevares de Baden-Baden. El nuevo Hotel Existencia era mucho más pequeño y de sórdido aspecto, y si queréis encontrarlo ahora, tenéis que ir a una gran capital donde la vida real sólo empieza después de oscurecer. Nueva York, quizá, o La Habana, o una de esas sombrías callejuelas de París. Entrar en el Hotel Existencia era pensar en palabras como *alterne*, *chiaroscuro* y *destino*. En hombres y mujeres lanzándote discretas miradas en el vestíbulo. Era perfume, trajes de seda y piel cálida, y todo el mundo andaba siempre con una copa en una mano y un cigarrillo encendido en la otra. Eso lo había visto en las películas, y sabía el ambiente que reinaba en el hotel. Los clientes del bar de abajo, tomando sorbos de martini seco mientras escuchaban el piano. El casino de la segunda planta, con la ruleta y los dados brincando silenciosos por el fieltro verde, el crupier del bacará hablando en murmullos con un empalagoso acento extranjero. El salón de baile en el sótano, con sus lujosos reservados de cuero y la cantante bajo los focos con su voz enronquecida del humo y su reluciente vestido plateado. Ése era el conjunto de decorados que contribuía a la buena marcha de las cosas, pero nadie iba allí sólo por la bebida, el juego o la música, aunque la cantante de aquella noche fuera Rita Hayworth, a quien su actual marido y representante, George Macready, había traído en avión desde Buenos Aires para dar una sola función. Había que dejarse llevar un poco por la corriente, tomar unas copas antes de dedicarse en serio al asunto. Bueno, no era nada serio, sino más bien un juego: el entretenimiento infinitamente agradable de decidir con quién se subiría a la habitación aquella noche. El primer paso se daba siempre

it all in the movies, and I knew how it was supposed to look. The regulars downstairs in the piano bar sipping their dry martinis. The casino on the second floor with the roulette table and the muffled dice bouncing on the green felt, the bacca rat dealer whispering in an oily foreign accent. The ballroom on the lower level with the plush leather booths and the singer in the spotlight with her smoky voice and shimmering silver dress. Those were the props that helped get things started, but no one came just for the drinks or the gambling or the songs, even if the singer that night was Rita Hayworth, flown in from Buenos Aires for one performance only by her current manager, George Macready. You had to ease yourself into the flow, get a few shots into you before you could settle down to business. Not business, really, but the game, the infinitely pleasurable game of deciding which person you would go upstairs with later that night. The first move was always with the eyes never anything but the eyes. You would let them wander around from this one to that one for a few minutes, calmly drinking your drink and smoking your cigarette, testing out the possibilities, searching for a glance that might be aimed in your direction, maybe even luring someone with a little smile or a flick of the shoulder to start looking at you. Men and women both, it didn't matter to me. I was still a virgin in those days, but I already knew enough about myself to know that I didn't care. Once, Cary Grant sat down next to me in the piano bar and began rubbing my leg. Another time, the dead Jean Harlow came back from her grave and made passionate

con los ojos; única y exclusivamente con los ojos. Se paseaba la mirada de una persona a otra durante unos minutos, tranquilamente, mientras se degustaba la copa y se apuraba un cigarrillo, sopesando las posibilidades, buscando una señal, quizá incluso incitando a alguien con una sonrisita o un toque en el hombro para atraer su atención. Hombres o mujeres, me daba igual. En aquella época seguía siendo virgen, pero ya sabía bastantes cosas de mí mismo para ser consciente de que me daba lo mismo. Una vez, Cary Grant se sentó a mi lado en el bar del piano y empezó a acariciarme la pierna. Otra, la fallecida Jean Harlow regresó de la tumba y me hizo el amor apasionadamente en la habitación cuatrocientos veintisiete. Pero también estaba mi profesora de francés, Mademoiselle Des Forets, una esbelta *québécoise* de piernas preciosas y líquidos ojos castaños que llevaba los labios pintados de brillante carmín. Por no hablar de Hank Miller, el **zaguero** del equipo universitario y experto donjuán de último curso. Hank probablemente me habría matado a puñetazos de haberse enterado de lo que le hacía en sueños, pero el caso es que no se enteró. Entonces yo sólo estaba en segundo, y nunca habría tenido el valor de dirigirme a un personaje tan augusto como Hank Miller a la luz del día, pero de noche podía encontrarme con él en el bar del Hotel Existencia, y después de unas copas y de una simpática charla llevármelo a la habitación trescientos uno e iniciarle en los secretos del mundo.

TOM: Imágenes masturbatorias de adolescente.

HARRY: Como quieras. Pero yo prefiero considerarlo como señal de un rica vida interior.

TOM: Así no vamos a ninguna parte.

HARRY: ¿Adónde quieres que vayamos, querido Tom? Estamos aquí sentados, esperando que nos sirvan el segundo plato,

love to me in room four-twenty-seven. But there was also my French teacher, Mademoiselle Des Forêts, the slender Québécoise with the pretty legs and the bright red lipstick and the liquid brown eyes. Not to speak of Hank Miller, the varsity quarterback and hotshot ladies' man of the senior class. Hank probably would have punched me to death if he'd known what I was doing to him in my dreams, but the fact was that he didn't know. I was only a sophomore then, and I never would have had the courage to address such an august figure as Hank Miller during the day, but at night I could meet him in the bar at the Hotel Existence, and after a few drinks and some friendly small talk, I could take him upstairs to room three-oh-one and introduce him to the secrets of the world.

TOM: Adolescent jerk-off material.

HARRY: You could say that. But I prefer to think of it as the product of a rich inner life.

TOM: This is getting us nowhere.

HARRY: Where do you want us to go, dear Tom? We're sitting here waiting for the next course, drinking a splendid bottle of Sancerre, and entertaining ourselves with meaningless stories. There's nothing wrong with that. In most parts of the world, it would be considered the height of civilized behavior.

NATHAN: The kid's in the dumps, Harry. He needs to talk.

HARRY: I'm aware of that. I have eyes in my head, don't I? If Tom doesn't approve of my Hotel Existence, then maybe he should tell us something about his. Every man has one, you know. And just as no two men are alike, each man's

bebiendo una espléndida botella de Sancerre y entreteniéndonos con historias sin sentido. No hay nada malo en eso. En muchas partes del mundo, eso se consideraría como el no va más del comportamiento civilizado.

NATHAN: El chico está con la depre, Harry. Necesita hablar.

HARRY: Ya me doy cuenta. Tengo ojos en la cara, ¿no? Si a Tom no le parece bien mi Hotel Existencia, quizá quiera contarnos algo del suyo. Todo el mundo tiene uno, ya sabes. Y como no hay dos personas iguales, cada Hotel Existencia es distinto de todos los demás.

TOM: Lo siento. No quiero ser un pesado. Esta noche teníamos que pasarlo bien, y os estoy aguantando la fiesta.

NATHAN: No digas eso. Contesta a Harry.

TOM (*un largo silencio; luego, en voz baja, como hablando para sus adentros*): Quiero vivir de otra manera, eso es todo. Si no soy capaz de cambiar el mundo, al menos puedo tratar de cambiarme a mí mismo. Pero no me apetece hacerla en solitario. Ya me encuentro bastante solo, y sea o no culpa mía, Nathan tiene razón. Estoy con el ánimo por los suelos. Desde que hablamos de Aurora el otro día, no he dejado de pensar en ella. La echo de menos. Echo en falta a mi madre. Añoro a todas las personas que he perdido. A veces me pongo tan triste, siento que me oprime un peso tan enorme, que es un milagro que no me caiga redondo al suelo. ¿Que cuál es mi Hotel Existencia, Harry? No sé, pero quizá tenga algo que ver con estar con otra gente, escapar de la ratonera de esta ciudad y compartir la vida con personas a las que quiera y respete.

HARRY: Una comuna.

TOM: No; una comuna, no: una comunidad. Es distinto.

HARRY: ¿Y dónde estaría situada esa pequeña utopía tuya?

TOM: Pues en alguna parte, en el campo,

Hotel Existence is different from all the others.

TOM: I'm sorry. I don't mean to be a bore. This was supposed to be a fun night, and I'm spoiling it for both of you.

NATHAN: Forget about it. Just answer Harry's question.

TOM (*a long silence; then in a low voice, as if speaking to himself*):

I want to live in a new way, that's all. If I can't change the world, then at least I can try to change myself. But I don't want to do it alone. I'm alone too much as it is, and whether it's my fault or not, Nathan is right. I'm in the dumps. Ever since we talked about Aurora the other day, I haven't stopped thinking about her. I miss her. I miss my mother. I miss everyone I've lost. I get so sad sometimes, I can't believe I don't just drop dead from the weight that's crushing down on me. What's my Hotel Existence, Harry? I don't know, but maybe it has something to do with living with others, with getting away from this rathole of a city and sharing a life with people I love and respect.

HARRY: A commune.

TOM: No, not a commune – a community. There's a difference.

HARRY: And where would this little utopia of yours be?

TOM: Somewhere out in the country, I suppose. A place with a lot of land and enough buildings to accommodate all the people who wanted to live there.

NATHAN: How many people are you talking about?

TOM: I don't know. It's not as if I've worked anything out yet. But both of you would be more than welcome.

HARRY: I'm flattered that I'm so high

supongo. En un sitio con mucho terreno y casas suficientes para albergar a toda la gente que quisiera vivir allí.

NATHAN: ¿Cuánta gente calculas?

TOM: No sé. Todavía no he pensado en nada de eso. Pero vosotros dos seríais muy bien recibidos.

HARRY: Me halaga ocupar un puesto tan preferente en tu lista. Pero si me vaya vivir al campo, ¿qué pasará con mi librería?

TOM: Te la llevas contigo. De todas maneras, ya obtienes el noventa por ciento de las ganancias por vía postal. ¿Qué más te da la oficina de correos que utilices? Sí, Harry, claro que me gustaría que participaras en esto. Y Flora también, quizá.

HARRY: Mi querida y demente Flora. Pero si se lo propones a ella, también habría que invitar a Bette. Está enferma, ¿sabes? Condenada a una silla de ruedas con Parkinson, la pobre. No estoy seguro de cómo reaccionaría, pero al final acabaría aceptando la idea. Y luego está Rufus.

NATHAN: ¿Quién es Rufus?

HARRY: El muchacho que atiende la caja en la librería. El jamaicano alto de piel clara que lleva ese boa rosa. Hace unos años lo encontré llorando a lágrima viva en el portal de una casa del West Village y me lo traje a casa. A estas alturas puede decirse que lo he adoptado. Lo de la librería le sirve de ayuda para pagar el alquiler, pero aparte de eso es uno de los mejores travestidos de la ciudad. Trabaja los fines de semana con el nombre de Tina Hott. Un artista fabuloso Nathan. Tendrías que verlo actuar alguna vez.

NATHAN: ¿Y por qué querría Rufus marcharse de la ciudad?

HARRY: Porque me quiere, en primer lugar. Y porque es seropositivo y el pobre está asustadísimo. Un cambio de aires le vendría bien.

on your list. But if I move to the country, what happens to my business?

TOM: You'd move it with you. You make ninety per cent of your money through the mail as it is. What difference does it make what post office you use? Yes, Harry, of course I'd want you to be apart of it. And maybe Flora, too.

HARRY: My dear, demented Flora. But if you asked her, Bette would also have to be invited. She's ailing now, you know. Trapped in a wheelchair with Parkinson's, the poor woman. I can't say how she'd react, but in the end she might welcome the idea. And then there's Rufus.

NATHAN: Who's Rufus?

HARRY: The young man who works behind the counter at the bookstore. The tall, light-skinned Jamaican with the pink boa. A few years ago, I found him crying his heart out in front of a building in the West Village and brought him home. By now, I've more or less adopted him. The bookstore job helps pay his rent, but he's also one of the best drag queens in the city. He works on the weekends under the name of Tina Hott. A fabulous performer, Nathan. You should catch his act sometime.

NATHAN: Why would he want to leave the city? Because he loves me, for one thing. And because he's H.I.V. positive and scared out of his wits. A change of scenery might do him some good.

NATHAN: Fine. But where are we going to come up with the money to buy a country estate? I could chip in something, but it wouldn't be nearly enough.

TOM: If Bette wants to join us, maybe

NATHAN: Estupendo. Pero ¿de dónde vamos a sacar el dinero para comprar una finca en el campo? Yo podría contribuir con algo, pero no sería suficiente.

TOM: Si Bette quiere venir con nosotros, Quizá esté dispuesta a abrir *sus* arcas para echarnos una mano.

HARRY: De eso, nada. Un hombre tiene su orgullo, señor mío, y preferiría dañarla diez veces antes que volver a pedir un céntimo a esa mujer.

TOM: Bueno, si vendes tu edificio de Brooklyn, podríamos sacar lo suficiente para arreglar las cosas.

HARRY: Un simple grano de arena. Si voy a pasar mis años de decadencia en el quinto piso, quiero hacerlo a lo grande. Nada de **hacer el paleta**, Tom. Me convierto en un **hacendado** o no hay trato.

TOM: Entonces, un poco de aquí y un poco de allá. Ya pensaremos en más gente que quiera participar, y si hacemos fondo común, quizá podamos sacar la cosa adelante.

HARRY: No os preocupéis, muchachos. Tío Harry se ocupará de todo. Al menos eso espero. Si todo sale según el plan, podemos esperar una buena inyección de contante en un futuro próximo. Lo suficiente para inclinar la balanza y hacer realidad nuestro sueño. ¿No es de eso de lo que estamos hablando? Un sueño, el disparatado sueño de apartarnos de las preocupaciones y penas de este mundo miserable y crear un mundo nuestro. Una posibilidad muy remota, desde luego, pero ¿quién dice que no es factible?

TOM: ¿Y de dónde va a venir esa «inyección de contante»?

HARRY: Digamos simplemente que he puesto en marcha una operación comercial, y dejemos a un lado los detalles hasta nuevo orden. Si me toca la lotería, da por hecho el nuevo Hotel Existencia. Y si no..., bueno, caeré luchando por una buena causa.

she'd be willing to open the coffers and help.

HARRY: Out of the question. A man has his pride, sir, and I'd rather croak ten times over before I asked that woman for another penny.

TOM: Well, if you sold your building in Brooklyn, that might raise enough to swing it.

HARRY: A mere drop in the bucket. If I'm going to spend my waning years in the boondocks, I want to do it in grand style. No bumpkin stuff for me, Tom. I turn myself into a country squire, or the deal is off.

TOM: A little here, then, and a little there. We'll think of some other people who might want to get involved, and if we pool our resources, maybe we can pull it off.

HARRY : Don't fret , boys. Uncle Harry will take care of everything. At least he hopes he will . If all goes according to plan, we can expect a large infusion of cash in the near future. Enough to tip the balance and make our dream come true. That's what we're talking about, isn't it? A dream, a wild dream of removing ourselves from the cares and sorrows of this miserable world and creating a world of our own. A long shot, yes, but who's to say it can't happen?

TOM: And where is this "infusion of cash" going to come from?

HARRY : Let's just say I have a business venture in the works, and we'll put the matter aside until further notice. If my ship comes in, the new Hotel Existence is a sure thing. If it doesn't well, at least I'll have gone down fighting the good fight. A man can't do any more than that, can he? I'm sixty-six

No se puede aspirar a más, ¿verdad?

Tengo sesenta y seis años, y después de todos los altibajos de mi... carrera, un tanto dudosa, quizá sea ésta la última posibilidad de ganar dinero en cantidad. Y cuando digo en cantidad, quiero decir en gran cantidad. En cantidades más grandes de lo que os podéis imaginar.

<p>years old, and after all the ups and downs of my . . . my somewhat dubious career, this is probably my last chance to walk off with some big-time money. And when I say big, I mean very big. Bigger than either one of you can imagine.</p>	
<p>“Big money,” I remarked to Harry. “Sounds interesting.” “The chance of a lifetime,” he said. “Any particular reason you don’t want to talk about it?” “I’m afraid of disappointing Tom, that’s all. Some minor issues still have to be worked out, and until the business is settled, there’s no point in getting overly excited.” “I have some extra money lying around, you know. Quite a lot, in fact. If you need another investor to go in with you, I might be willing to help.” “That’s very generous of you, Nathan. Fortunately, I’m not looking for a partner. But that doesn’t mean I wouldn’t welcome your advice. I’m fairly confident my associates are on the up-and-up—but not one hundred percent confident. And doubt is a burden something to live with, especially with so much at stake.” “How about another dinner, then? Just the two of us. You can lay the whole thing out for me, and I’ll tell you what I think.” “Sometime next week?” “Just pick a day, and I’ll be there.”</p>	<p>-Gran cantidad de dinero -dije a Harry-. Parece interesante. -La oportunidad de mi vida. -¿Hay alguna razón especial por la que no quieras hablar de ello? -Temo decepcionar a Tom, eso es todo. Aún tengo que solucionar algunos pequeños detalles, y hasta que el asunto esté resuelto no tiene sentido entusiasmarse demasiado. -Tengo un poco de dinero de sobra por ahí rodando, ya sabes. Un buen fajo, en realidad. Si necesitas otro socio que invierta en el negocio, quizá podría echarle una mano. -Un ofrecimiento muy generoso de tu parte, Nathan. Afortunadamente, no ando en busca de un socio. Pero eso no significa que tu consejo no sea bien recibido. Estoy bastante seguro de que mis socios son legales; pero no me fío del todo. Y la duda es una carga difícil de sobrellevar, sobre todo cuando hay tanto en juego. -¿Qué me dices de otra cena, entonces? Tú y yo solos. Me explicas todo el asunto, y yo te doy mi opinión. -¿Te viene bien la semana que viene? -Cuando quieras, no tienes más que decírmelo.</p>
<p>“Hi there, Edith,” I said when she answered the phone. “It’s the ghost of Christmas past.” “Nathan?” She sounded surprised to hear from me and also a little disgusted. “I’m sorry to bother you, but I need some information, and you’re the only person who can give it to me.”</p>	<p>-Hola, Edith -dije cuando ella contestó al teléfono-. Soy el fantasma de la Navidad pasada. -¿Nathan? Parecía sorprendida de oírme, y también un tanto contrariada. -Siento molestarte, pero necesito cierta información, y tú eres la única persona</p>

“This isn’t one of your bad jokes, is it?”

“I wish.”

She sighed loudly into the receiver. “I’m busy right now. Make it fast, okay?”

“Busy entertaining, I presume.”

“Presume whatever you like. I don’t have to tell you a thing, do I?” She let out a strange, piercing laugh—a laugh that was so bitter, so triumphant, so full of smoldering, contradictory impulses, that I scarcely knew what to make of it. The laugh of a liberated ex-wife, perhaps. The last laugh.

“No, of course not. You’re free to do what you want. All I’m asking for is some information.”

“About what?”

“Rachel. I’ve been trying to get in touch with her since Monday, but no one seems to be home. I just want to make sure that she and Terrence are all right.”

“You’re such an idiot, Nathan. Don’t you know anything?”

“Apparently not.”

“They went to England on May twentieth and won’t be back until June fifteenth. The Rutgers semester ended. Rachel was invited to give a paper at a conference in London, and now they’re spending some time with Terrence’s parents in Cornwall.”

“She never told me.”

“Why should she tell you anything?”

“Because she’s my daughter, that’s why.”

“If you acted more like a father, maybe she would. That was a crummy thing you did to her, Nathan, blowing up at her like that. Who gives you the right? She was so hurt . . . so fucking hurt.”

“I called to apologize, but she hung up on me. Now I’ve written her a long letter. I’m trying to repair the damage,

que puede dármele.

-No será otra de tus bromas de mal gusto, ¿verdad?

-Ojalá.

Emitió un sonoro suspiro por el receptor.

- Ahora estoy ocupada. Date prisa, ¿vale?

-Ocupada con algún invitado, supongo.

-Supón lo que te dé la gana. No tengo que darte explicaciones de nada, ¿verdad?

Dejó escapar una extraña y aguda carcajada: una risa tan amarga, tan triunfal, tan cargada de impulsos reprimidos y contradictorios, que no supe cómo interpretarla.

La risa de una ex esposa liberada, quizá.

Que reía la última.

-No, claro que no. Eres libre de hacer lo que te apetezca. Lo único que te pido es cierta información.

-¿Sobre qué?

-Rachel. Desde el lunes estoy intentando ponerme en contacto con ella, pero parece que no hay nadie en su casa. Sólo quiero saber si Terrence y ella están bien.

-Pero qué idiota eres, Nathan. ¿Es que no te enteras de nada?

-Por lo visto, no.

-Se fueron a Inglaterra el veinte de mayo, y no volverán hasta el quince de junio. Se acabó el semestre en Rutgers. Rachel estaba invitada a presentar una ponencia en un congreso en Londres, y ahora están pasando unos días con los padres de Terrence en Cornwall.

-No me lo dijo.

-¿Y por qué tendría que decírtelo?

-Porque es mi hija, por eso.

-Si te portaras como un padre, quizá te lo habría dicho. Eso de estallar y ponerte a gritar hecho una furia fue algo horrible, Nathan. ¿Qué derecho tienes? Le hiciste mucho daño..., se quedó muy jodida.

-La llamé para disculparme, pero me colgó. Le he escrito una carta larga. Intento reparar el

<p>Edith. I really do love her, you know.” “Then get down on your knees and beg for mercy. But don’t expect any help from me. My days as a mediator are over.” “I’m not asking for your help. But if she happens to call from England, you might want to mention that there’s a letter waiting for her when she gets home. And a necklace, too.” “Forget it, bub. I ain’t saying a word. Not a single goddamn word. Got it?”</p>	<p>daño que le he hecho, Edith. La quiero mucho, ya lo sabes. -Entonces ponte de rodillas y pide perdón. Pero no esperes que yo te ayude. Mi época de mediadora ha concluido. -No te estoy pidiendo ayuda. Pero si por casualidad te llama desde Inglaterra, podrías mencionarle que tiene una carta esperándola en casa. Y un collar, también. -Ni lo sueñes, chico. No voy a decirle nada. Ni puñetera palabra. ¿Te has enterado?</p>
<p>“He puts on quite a show,” he said. “Never stops talking. Never stops bargaining. Flatter, denigrate, cajole—an endless feint and dodge. I don’t believe in reincarnation, but if I did, I’d swear he’d be in a Moroccan rug merchant in another life.”</p>	<p>- Monta un buen número- dijo Tom - . No para de hablar. H a l a g a , d e n i g r a , engatusa: un interminable amagar y no dar. Yo no creo en la reencarnación, pero si creyera, apostaría cualquier cosa a que en otra vida fue un vendedor de alfombras marroquí.</p>
<p>“Are you Nathan?” he asked. “Nathan fucking Glass?” “That’s right,” I said. “But my middle name isn’t Fucking. It’s Joseph.” “Okay, smart-ass. Tell me why you did it.” “Did what?” He reached into his pocket and slammed the necklace down on the table. “This.” “It was a birthday present.” “To my wife.” “Yes. To your wife. What’s wrong with that? Marina serves me lunch every day. She’s a terrific girl, and I wanted to show my gratitude. I tip her when I pay my bill, don’t I? Well, consider the necklace a big tip.” “It ain’t right, man. You don’t fuck around with married women.” “ I’m not fuc king a r ound. I jus t gave her a present, that’s all. I’m old enough to be her father.” “You got a dick, don’t you? You still</p>	<p>-¿Eres Nathan? -inquirió- ¿El cabrón de Nathan Glass? -El mismo -repuse-. Sólo que mi primer nombre no es Cabrón, sino Joseph. -Muy bien, listillo. Dime, ¿por qué lo has hecho? -¿El qué? Se metió la mano en el bolsillo y tiró el collar sobre la mesa. -Esto. -Es un regalo de cumpleaños. -A mi mujer. -Sí. A tu mujer. ¿Qué tiene de malo? Marina me sirve el almuerzo todos los días. Es una chica estupenda y quise ofrecerle una muestra de mi gratitud. ¿Acaso no le doy propina cuando pago la nota? Pues, bueno, considera el collar como una buena propina. -Eso no está bien, tío. Andar follando por ahí con mujeres casadas. -Yo no ando fallando por ahí. Sólo le he hecho un regalo, nada más. Soy lo bastante viejo para ser su padre. -Tienes polla, ¿no? Y todavía tienes cojones,</p>

<p>got balls, don't you?"</p> <p>"The last time I looked, they were still there."</p> <p>"I'm warning you, mister. You lay off Marina. She's my bitch, and I'll kill you if you ever come near her again."</p> <p>'Don't call her a bitch. She's a woman. And you're damn lucky to have her as a wife."</p> <p>"I'll call her whatever I want, asshole. And this," he said, as he picked up the necklace and dangled it before my eyes, "this piece of shit you can eat for breakfast tomorrow morning." He grabbed hold of it with his two hands, and with one sharp jerk of the wrists snapped apart the gold chain. Some of the beads slid off and bounced on the Formica table; others landed in his palm, and as he stood up to take his leave, he threw them in my face. If not for my glasses, I might have caught one in the eye.</p> <p>"Next time, I kill you!" he shouted, jabbing his finger at me like some deranged marionette. "You lay off her, you bastard, or you're dead!"</p>	<p>¿eh?</p> <p>-La última vez que miré, seguían ahí .</p> <p>-Te lo advierto, tío. Aléjate de Marina. Esa zorra es mía, y la próxima vez que te acerques a ella te mataré.</p> <p>-No la llames zorra. Es una mujer. Y tienes mucha suerte de estar casado con ella.</p> <p>-La llamaré lo que me dé la gana, gilipollas. Y esta -dijo, cogiendo el collar y balanceándolo frente a mis ojos-, esta mierda te la puedes comer para desayunar mañana por la mañana. Lo cogió con ambas manos, y con un brusco tirón rompió en dos la cadena de oro. Las cuentas se desprendieron y saltaron por la mesa de formica; pero algunas se le quedaron en la mano, y cuando se levantó para marcharse me las arrojó a la cara.</p> <p>- ¡La próxima vez te mato! -gritó, señalándome con el dedo como una marioneta trastornada - . ¡Déjala en paz, cabrón, o te mato!</p>
<p>"You keep that scumbag out of here!" he said (referring to me). "You keep him out, or else Marina don't work for you no more! She quits!"</p> <p>"Then she quits," said the owner of the Cosmic Diner. "This is <i>my restaurant</i>, and nobody tell me what to do in my restaurant. Without my customers, I don't have nothing. So get your ass out of here and tell Marina she's done. I don't want to see her no more. And you - you come in my place again, I call the cops."</p>	<p>-¡Procure que ese cerdo no vuelva a entrar aquí! -ordenó, refiriéndose a mí-. ¡No lo deje entrar si quiere que Marina siga trabajando aquí! ¡O se irá!</p> <p>-Que se vaya, entonces -repuso el dueño del Cosmic Diner-. Éste es mi restaurante, y nadie me dice lo que tengo que hacer en mi <i>casa</i>. Sin clientes, me quedo sin nada. Así que salga por esa puerta y diga a Marina que está despedida. No quiero verla más. En cuanto a usted..., si vuelve a aparecer otra vez por aquí, llamaré a la policía.</p>
<p>"Gordon's back," he said.</p> <p>"Gordon," I repeated, too stunned to say anything else. "You mean</p>	<p>-Gordon ha vuelto -anunció.</p> <p>-¿Gordon? -repetí, demasiado perplejo para decir otra cosa-. ¿Te refieres a Gordon</p>

Gordon Dryer?"

"Gordon Dryer. My old comrade in sin and frolic."

"How in the world did he track you down?"

"You make it sound like a bad thing, Nathan. It's not. I'm very, very happy."

"After what you did to him, I'd think he'd want to kill you."

"That's what I thought at first, but it's all over now. The rancor, the bitterness. The poor fellow threw himself into my arms and asked me to forgive him. Can you imagine that? He wanted me to forgive *him*."

"But you're the one who put him in jail."

"Yes, but the scheme was Gordon's idea in the first place. Without him to get things rolling, neither one of us would have served any time. That's what he blames himself for. He's done a lot of soul-searching over the years, and he told me he'd gotten to the point where he couldn't live with himself if I thought he still bore me a grudge. Gordon's not a child anymore. He's forty-seven now, and he's grown up a lot since the old days in Chicago."

"How many years did he spend in prison?"

"Three and a half. Then he moved to San Francisco and started painting again. Without much success, I'm sorry to report. He kept himself together by giving private drawing lessons, an odd temp job here and there, and then he fell for a man who lives in New York. That's why he's in the city now. He left San Francisco and moved in with him early last month."

"Someone with money, I suppose."

"I don't know all the details. But I think he earns enough to support them

Dryer?"

-A Gordon Dryer. Mi antiguo compañero de orgía y desenfreno.

-¿Y cómo **coño** ha dado contigo?

-Dicho así, parece una desgracia, Nathan. Y no lo es. Estoy muy contento. Mucho.

-Después de lo que le hiciste, no me extrañaría que quisiera matarte.

-Eso es lo que yo pensaba al principio, pero todo eso ya ha pasado. El rencor, la amargura. El pobre muchacho se me echó a los brazos y me pidió que lo perdonara. ¿Te imaginas? Quería que yo lo perdonara *a él*.

-Pero si fuiste tú quien lo mandó a la cárcel.

-Sí, pero el chanchullo fue idea de Gordon desde el principio. Si él no lo hubiera preparado todo, ninguno de los dos habríamos acabado en la cárcel. Por eso se echa toda la culpa. Ha hecho mucho examen de conciencia en estos años, y me ha contado que llegó a un punto en que ya no podía vivir consigo mismo porque creía que yo aun le guarda a rencor. Gordon ya no es ningún niño. Tiene cuarenta y siete años y ha madurado mucho desde los viejos tiempos de Chicago.

- ¿Cuántos años ha pasado en la cárcel?

-Tres y medio. Luego se mudó a San Francisco y empezó a pintar otra vez. Sin mucho éxito, lamento decir. Salió adelante dando clases particulares de dibujo, haciendo trabajos temporales aquí y allá, y luego se enamoró de un hombre que vive en Nueva York. Por eso está ahora aquí. A principios del mes pasado se marchó de San Francisco y se vino a vivir con él.

-Ese hombre tendrá dinero, supongo.

-No conozco todos los detalles. Pero creo que gana lo suficiente para mantenerlos a los dos.

-Pues qué suerte tiene Gordon.

-No tanta. No mucha, cuando se piensa en todo lo que ha pasado. Y, además, a quien quiere es a mí. Tiene mucho afecto

both.”

“Lucky Gordon.”

“Not so lucky. Not really, when you think of all he’s been through. And besides, I’m the one he loves. He’s very attached to his friend, but I’m the one he loves. And I love him back.”

“I don’t mean to dig into your private life, but what about Rufus?”

“Rufus is my heart, but our relations are strictly platonic. In all the years I’ve known him, we haven’t spent a single night together.”

“But Gordon is different.”

“Very different. He’s not young anymore, but he’s still a beautiful man. I can’t tell you how kind he is to me. We don’t get to see each other often, but you know what secret affairs are like. So many lies to be told, so many arrangements to be made. But whenever it happens, the old spark is still there. I’d thought I was finished with all that, over the hill, but Gordon’s rejuvenated me. Bare skin, Nathan. It’s the only thing worth living for.”

“One thing anyway, I’ll grant you that.”

“If you can think of a better one, let me know.”

“I thought we came here to discuss business.”

“That’s precisely what we’re doing. Gordon’s a part of it, you see. We’re in it together.”

“Again?”

“It’s a tremendous plan. So brilliant, I get goose bumps every time I think about it.”

“Why do I have this crazy feeling you’re about to tell me you’re involved in another fraud? Is the business legal or illegal?”

“Illegal, of course. Where’s the fun if

a su amigo, pero es a mí a quien quiere. Y yo también lo quiero.

-No quisiera entrometerme en tu vida privada, pero ¿qué hay de Rufus?

-Rufus es un amor, pero nuestras relaciones son estrictamente platónicas. En todos los años que lo conozco, no hemos pasado una sola noche juntos.

-Pero Gordon es diferente.

-Muy diferente. Ya no es joven, pero sigue siendo un hombre guapo. No te imaginas lo bien que se porta conmigo. No podemos vernos muy a menudo, ya sabes

cómo son estas aventuras clandestinas.

Tantas mentiras que decir, tantos apañíos que hacer. Pero siempre que lo conseguimos, salta la vieja chispa. Pensaba que se me habían acabado esas cosas, que ya estaba para el arrastre, pero Gordon me ha rejuvenecido. La piel desnuda, Nathan. Ésa es la única cosa por la que vale la pena vivir.

-Una de las cosas, en todo caso, te lo reconozco.

-Si se te ocurre algo mejor, dímelo.

-Creía que habíamos venido aquí para hablar de negocios.

-Y eso es precisamente lo que estamos haciendo.

Gordon forma parte de la operación, ¿sabes? Andamos juntos en esto.

-¿Otra vez?

-Es un plan fabuloso. Tan brillante, que cada vez que pienso en ello se me pone la piel de gallina.

-¿Por qué tengo la absurda impresión de que vas a decirme que andas metido en otra estafa?

¿El negocio es legal o ilegal?

-Ilegal, por supuesto. ¿Dónde está la gracia si no hay riesgo?

-Eres incorregible, Harry. Después de todo lo que te ha pasado, cualquiera pensaría que ibas a ir más derecho que una vela durante el resto de tu vida.

there's no risk?"

"You're incorrigible, Harry. After all that's happened to you, I'd think you'd want to toe the straight and narrow for the rest of your life."

"I've tried. For nine long years I've tried, but it's no use. There's an imp inside me, and if I don't let him out to make some mischief now and then, the world just gets too damned dull. I hate feeling grumpy and bored. I'm an enthusiast, and the more dangerous my life becomes, the happier I am. Some people gamble at cards. Other people climb mountains or jump out of airplanes. I like **tricking** people. I like seeing how much I can get away with. Even as a kid, one of my dreams was to publish an encyclopedia in which all the information was false. Wrong dates for every historical event, wrong locations for every river, biographies of people who never existed. What kind of person imagines doing a thing like that? A **crazy person**, I suppose, **but Christ**, how that idea used to make me laugh. When I was in the navy, I was almost court-martialed for mislabeling a set of nautical maps. I did it on purpose. I don't know why, but the urge came over me, and I couldn't stop myself. I talked my commanding officer into believing it was an honest mistake, but it wasn't. That's who I am, Nathan. I'm generous, I'm kind, I'm loyal, but I'm also a born prankster. A couple of months ago, Tom mentioned a theory some one had come up with about classical literature. It was all a **hoax**, he **said**. Aeschylus, Homer, Sophocles, Plato, the whole lot of them. Invented by some clever Italian poets during the Renaissance. Isn't that just the most wonderful thing you've ever heard?

-Lo he procurado. No he dejado de intentarlo durante nueve largos años, pero es inútil. Hay un diablillo en mi interior, y si no lo dejo salir para que haga alguna travesura de vez en cuando, el mundo se vuelve aburrido y rezongón. Soy un entusiasta, y cuantos más peligros hay en mi vida, más feliz me siento. Unos juegan a las cartas. Otros escalan montañas o saltan de a viones. A mí me gusta **embaucar** a la gente. Me encanta llevar el engaño lo más lejos posible y quedarme tan fresco. Ya de pequeño, uno de mis sueños consistía en publicar una enciclopedia en la que toda la información fuera falsa. Fechas erróneas para cada hecho histórico, situaciones equivocadas para cada río, biografías de personajes que nunca existieron. ¿A qué clase de persona se le ocurre hacer una cosa así? A un **chalado**, supongo, pero, **joder**, cuánto me reía con esa idea. Cuando estuve en la Marina, casi me hacen un consejo de guerra por catalogar erróneamente un juego de mapas. Lo hice a propósito. No sé por qué, pero me entraron unas ganas enormes, y no pude evitarlo. Hablé con mi oficial al mando y le convencí de que verdaderamente se trataba de un error, pero no lo era. Yo soy así, Nathan. Generoso, bueno, leal, pero también un embaucador nato. Hace un par de meses, Tom mencionó una teoría que alguien había elaborado sobre la literatura clásica. Todo era una **patraña**, me **dijo** él. Esquilo, Homero, Sófocles, Platón y todos los demás. Inventada por unos maliciosos poetas del Renacimiento italiano. ¿No te parece sencillamente lo más hermoso que has oído en la vida? Los grandes pilares de la civilización occidental, y puro cuento todos ellos. Ja. Cómo me habría gustado participar en esa pequeña broma.

-¿Y de qué se trata esta vez? ¿Más falsificaciones de cuadros?

-No, de un manuscrito falso. Ahora me dedico a los libros, ¿recuerdas?

The great pillars of Western civilization, and every one of them a fake. Ha! How I would have loved to have taken part in that little gag.”

“So what is it this time? More forged paintings?”

“No, a forged manuscript. I’m in the book business now, remember?”

“Gordon’s idea, no doubt.”

“Well, yes. He’s extremely smart, you know, and he understands my weaknesses.”

“Are you sure you want to tell me about it? How do you know I **can be trusted**?”

“Because you’re a man of honor and discretion.”

“How do you know that?”

“Because you’re Tom’s uncle. And he’s a man of honor and discretion as well.”

“Then why not tell Tom?”

“Because Tom is too pure. He’s too good, and he doesn’t have a head for business. You’ve been around the block, Nathan, and I’m relying on your experience for some intelligent counsel.”

“My advice would be to drop the whole thing.”

“I can’t do that. The venture is too far along for me to back out now. And besides, I don’t want to.”

“All right. But when this thing blows up in your face, don’t forget that I warned you.”

“*The Scarlet Letter*. You’re familiar with the title, yes?”

“I read it in English class my junior year. Miss O’Flaherty, fourth period.”

“We all had to read it in high school, didn’t we? An American classic. One of the most famous books ever written.”

“Are you telling me that you and Gordon are going to forge a manuscript

-Idea de Gordon, sin duda.

-Pues sí. Es muy listo, ya lo sabes, y conoce muy bien mis debilidades.

-¿Estás seguro de que quieres contármelo?

¿Cómo sabes que **soy de fiar**?

-Porque eres hombre de honor y persona discreta.

-¿Y cómo lo sabes?

-Porque eres tío de Tom. Y él también es hombre de honor y buen discernimiento.

-Entonces, ¿porqué no se lo cuentas a Tom?

-Porque Tom es demasiado puro. Es demasiado bueno, y no tiene cabeza para los negocios. Tú has vivido lo tuyo, Nathan, y confío en tu experiencia para que me des un consejo inteligente.

-Mi consejo sería que te olvidaras del asunto.

-No puedo hacer eso. La operación está demasiado avanzada como para que ahora dé marcha atrás. Y, además, no quiero.

-Muy bien. Pero cuando esto te reviente en las narices, no digas que no te avisé.

-*La letra escarlata*. ¿Te suena ese título?

-La leí en la clase de inglés de tercero de instituto. La señorita O’Flaherty, tercer trimestre.

-Todos la leímos en el instituto, ¿verdad? Un clásico norteamericano. Uno de los libros más famosos que se hayan escrito.

-¿Me estás diciendo que Gordon y tú vais a hacer un manuscrito falso de *La letra escarlata*? ¿Y el original de Hawthorne entonces?

-Eso es lo bueno del plan. El manuscrito de Hawthorne desapareció. Menos la página de guarda, que en este preciso momento se encuentra en una bóveda de la Biblioteca Morgan. Pero nadie sabe lo que pasó con el resto del libro. Unos creen que se quemó, por obra del propio Hawthorne o en el incendio de un almacén. Otros sostienen simplemente que los tipógrafos tiraron las hojas a la basura o que las utilizaron para encender la pipa. Ésa es mi

of *The Scarlet Letter*? What about Hawthorne's original?"

"That's the beauty of it. Hawthorne's manuscript disappeared. Except for the title page-which is sitting in a vault at the Morgan Library as we speak. But no one knows what happened to the rest of the book. Some people think it was burned, either by Hawthorne himself or in a warehouse fire. Others say the printers simply threw the sheets in the garbage-or else used them to light their pipes. That's my favorite version. A ragtag crew of Boston printers hop workers lighting their corks with *The Scarlet Letter*. But whatever the real story is, there's enough uncertainty to the business to imagine that the manuscript was never lost. Just misplaced, so to speak. What if Hawthorne's publisher, James T. Fields, took it home with him and put it in a box somewhere with a pile of other papers? Eventually, the box is moved to the attic. Years later, the box is inherited by one of Fields's children, or else it's left in the house, and when the house is sold, the box becomes the property of the new owners. Do you see what I'm talking about? There are enough doubts and mysteries to lay the groundwork for a miraculous discovery. It happened with a stash of Melville letters and manuscripts just a few years ago in a house in upstate New York. If Melville papers can be found, why not Hawthorne?"

"Who's forging the manuscript?"

Gordon isn't qualified to do something like that, is he?"

"No. He's going to be the person who finds it, but the actual work is being done by a man named Ian Metropolis. Gordon

versión favorita. Una chusma ignorante que se dedica a encender la pipa de maíz con *La letra escarlata* en una imprenta de Boston. Pero cualquiera que sea la verdadera historia, sobre este asunto planea la suficiente incertidumbre como para imaginar que el manuscrito no se perdió. Que sólo se traspapeló, por decirlo así. ¿Y si el editor de Hawthorne, James T. Fields, se lo llevó a casa y lo guardó en una caja con un montón de papeles? Con el tiempo, suben la caja al desván. Años después, la hereda uno de los hijos de Fields, o, si no, se queda en el desván, y cuando venden la casa, la dichosa caja pasa a ser propiedad de los nuevos dueños. ¿Entiendes lo que quiero decir? Existen suficientes dudas y misterios para justificar un hallazgo milagroso. Ya ocurrió hace unos años con aquellas cartas de Melville que aparecieron en una casa al norte del estado de Nueva York. Si se encuentran los papeles de Melville, ¿por qué no los de Hawthorne?

-¿Quién va a falsificar el manuscrito? Gordon no está capacitado para eso, supongo, ¿o me equivoco?

-No. Él va a ser quien realice el descubrimiento, pero el trabajo propiamente dicho lo va a hacer un tal Ian Metropolis. Gordon oyó hablar de él a uno que conoció en la cárcel; al parecer es el mejor que hay, un verdadero genio. Ha falsificado a Lincoln, Poe, Washington Irving, Henry James, Gertrude Stein y Dios sabe cuántos más, pero en todos los años que lleva dedicándose a eso, no lo han pillado ni una sola vez. Ni antecedentes ni la menor sospecha que se cierna sobre él. Un fantasma que se mueve en la oscuridad. Es un trabajo complejo y exigente Nathan. En primer lugar, está la cuestión de encontrar el papel adecuado: un papel de mediados del siglo diecinueve que pase el examen de los rayos X y ultravioleta. Luego hay que estudiar todos los manuscritos existentes de Hawthorne y aprender a imitar su

heard about him from some one he met in prison, and apparently he's the best there is, an out-and-out genius. He's forged Lincoln, Poe, Washington Irving, Henry James, Gertrude Stein, and God knows who else, but in all the years he's been at it, he hasn't been caught once. No record, no suspicions hovering around him. A shadow-man lurking in the dark. It's a complex and demanding job, Nathan. First of all, there's the matter of finding the right paper—mid-nineteenth-century paper that will hold up to X-rays and ultraviolet exams. Then you have to study all of Hawthorne's extant manuscripts and learn how to imitate his handwriting—which was quite sloppy, by the way, almost illegible at times. But mastering the physical technique is only a small part of it. It's not as if you just sit down with a printed version of *The Scarlet Letter* and copy it out by hand. You have to know every one of Hawthorne's private tics, the errors he made, his idiosyncratic use of hyphens, his inability to spell certain words correctly. *Ceiling* was always *cieling*; *steadfast* was always *stedfast*; *subtle* was always *subtil e*. Whenever Hawthorne wrote *Oh*, the typesetters would change it to *O*. And so on and so on. It takes a lot of preparation and hard work. But well worth it, my friend. A complete manuscript will probably go for three to four million dollars. Gordon's offered me twenty-five percent for my services, which means that we're looking at something close to a million bucks. Not too shabby, is it?"

"And what are you supposed to do for your twenty-five percent?"

"Sell the manuscript. I'm the humble

caligrafía, que era bastante descuidada, dicho sea de paso, a veces casi ilegible. Pero el dominio de la técnica material sólo es una pequeña parte del trabajo. No se trata simplemente de sentarse a una mesa con una versión impresa de *La letra escarlata* y empezar a copiarla a mano. Hay que conocer todas las peculiaridades de Hawthorne, las faltas que cometía, su particular utilización de los guiones, su incapacidad para escribir correctamente ciertas palabras. Suponte, por ejemplo, que en vez de *cielo* siempre pusiera *zielo*; *incólume* en lugar de *incólume*; *subtil* y no *sutil*. Cuando Hawthorne escribía *Oh* los tipógrafos ponían *O*. Y así sucesivamente. Todo eso requiere mucho trabajo y preparación. Pero vale la pena, amigo mío. Un manuscrito completo probablemente andará por los tres o cuatro millones de dólares. Gordon me ha ofrecido el veinticinco por ciento por mis servicios, lo que significa que estamos hablando de una cifra que rondará el millón de dólares. No está nada mal, ¿verdad?"

"¿Y qué tendrías que hacer para ganarte el veinticinco por ciento?"

"Vender el manuscrito. Soy un modesto pero respetado proveedor de libros raros, autógrafos y curiosidades literarias. Eso da legitimidad al proyecto."

"¿Ya has encontrado comprador?"

"Ésa es la parte que me preocupa. He sugerido venderlo directamente a una de las bibliotecas de la ciudad, la Colección Berg, la Morgan, la Universidad de Columbia, o, si no, sacarlo a subasta en Sotheby's. Pero las preferencias de Gordon se orientan hacia un coleccionista privado. Dice que es más prudente que el asunto no trascienda y llegue a ser de dominio público, y supongo que tiene razón. Sin embargo, eso me hace dudar de que tenga verdadera confianza en el trabajo de Metropolis."

"¿Y qué dice Metropolis?"

but respected purveyor of rare books, autographs, and literary curios. It lends legitimacy to the project.”

“Have you come up with a buyer yet?”

“That’s the part that worries me. I suggested that we sell it directly to one of the libraries in town- the Berg Collection, the Morgan, Columbia University- or else put it up for auction at Sotheby’s. But Gordon has his heart set on a private collector. He says it’s safer to keep the business from going public, and I suppose I see his point. Still, it makes me wonder if he has real confidence in Metropolis’s work.”

“What does Metropolis say?”

“I don’t know. I’ve never met him.”

“You’re involved in a four-million-dollar swindle with a man you’ve never met?”

“He doesn’t allow anyone to see his face. Not even Gordon. All their contacts have been by phone: ‘

“ I don’t like the sound of this, Harry.”

“Yes, I know. A little too cloak-and-dagger for my taste as well. Nevertheless, things seem to be moving forward now. We’ve found our buyer, and two weeks ago we let him have a sample page. Believe it or not, he’s taken it around to a number of experts, and they’ve all confirmed that it’s genuine. I just got a check from him for ten thousand dollars. As a down payment, so we won’t offer the manuscript to anyone else. We’re supposed to conclude the sale after he comes back from Europe next Friday.”

“Who is he?”

“A stocks-and-bonds man named Myron Trumbell. I’ve looked him up. A Park Avenue blue blood, positively rolling in money.”

-No sé. No lo conozco.

-¿Estás mezclado en una estafa de cuatro millones de dólares con una persona que no conoces?

-No deja que nadie le vea la cara. Ni siquiera Gordon. Sólo se comunican por teléfono.

-No me gusta el cariz que está cobrando esto, Harry.

-Sí, lo sé. También es un poco misterioso para mi gusto. Sin embargo, parece que empiezan a avanzar las cosas. Hemos encontrado un comprador, y hace dos semanas le hemos dado una página de muestra. Lo creas o no, se la ha llevado a varios expertos, y todos han confirmado su autenticidad. Acaba de remitirme un cheque de diez mil dólares. Como garantía, para que no ofrezcamos el manuscrito a nadie más. Tenemos que cerrar la venta el viernes próximo, a su vuelta de Europa.

-¿Quién es?

-Un financiero, se llama Myron Trumbell. He hecho mis averiguaciones. Aristócrata de Park Avenue, verdaderamente forrado de dinero.

-¿Dónde lo ha encontrado Gordon?

-Es un amigo de su amigo, del hombre con quien está viviendo.

-A quien tampoco conoces.

-No. Y no quiero conocerlo. Gordon y yo nos amamos en secreto. ¿Por qué querría yo conocer a mi rival?

-Me parece que vas a caer en una trampa, amigo. Te están haciendo la cama.

-¿Haciéndome la cama? Pero ¿qué estás diciendo?

-¿Cuántas páginas has visto del manuscrito?

-Sólo una. La que entregué a Trumbell hace dos semanas.

-¿Y si sólo hubiera ésa, Harry? ¿Y si no existiera Ian Metropolis? ¿Y si resultara que el nuevo amigo de Gordon no es otro que Myron Trumbell en persona?

-Imposible. ¿Por qué llegaría alguien a

<p>“Where did Gordon find him?”</p> <p>“He’s a friend of his friend, the man he’s living with now.”</p> <p>“Whom you haven’t met either.”</p> <p>“No. Nor do I want to. Gordon and I are secret lovers. Why would I want to meet my rival?”</p> <p>“I think you’re walking into a trap, old man. They’re setting you up”</p> <p>“Setting me up? What are you talking about?”</p> <p>“How many pages of the manuscript have you seen?”</p> <p>“Just the one. The page I handed over to Trumbell two weeks ago.”</p> <p>“What if it’s the only one, Harry? What if there is no Ian Metropolis? What if Gordon’s new friend turns out to be none other than Myron Trumbell himself?”</p> <p>“Impossible. Why would anyone go to such lengths . . .?”</p> <p>“Revenge. One bad turn deserves another. Tit for tat . All those wonderful qualities human beings are so renowned for. I’m afraid your Gordon isn’t what you think he is:’</p> <p>“That’s too dark, Nathan. I refuse to believe it “</p> <p>“Have you deposited Trumbell’s check?”</p> <p>“I put it in the bank three days ago. As a matter of fact, I’ve already spent half of it on a pile of new clothes.”</p> <p>“Send the money back.”</p> <p>“I don’t want to:’</p> <p>“If you don’t have enough in your account, you can borrow the rest from me to make up the difference: ‘</p> <p>“Thank you, Nathan, but I don’t need your charity.”</p> <p>““They’ve got you by the balls, Harry, and you don’t even know it.”</p> <p>“Think what you like, but I’m not</p>	<p>tales extremos...?</p> <p>-Venganza. Faena con faena se paga. Donde las dan las toman . Todas esas cualidades maravillosas tan distintivas de los seres humanos. Me temo que tu Gordon no es lo que tú crees.</p> <p>-Eso es infame, Nathan. Me resisto a creerlo.</p> <p>- ¿ Has cobrado el cheque de Trumbell?</p> <p>-Lo llevé al banco hace tres días. En realidad ya me he gastado la mitad en un montón de ropa.</p> <p>-Devuelve el dinero.</p> <p>-No quiero.</p> <p>- Si no tienes bastante en tu cuenta, puedo prestarte lo que te falte.</p> <p>-Gracias, Nathan, pero no necesito tu caridad.</p> <p>-Te tienen cogido por las pelotas, Harry, y tú ni siquiera te has enterado.</p> <p>-Piensa lo que quieras, pero no vaya retirarme ahora. Voy a seguir adelante contra viento y marea. Si tienes razón sobre Gordon, mi vida está acabada de todos modos. Y en ese caso qué más da. Pero si te equivocas, y de eso estoy seguro, entonces te invitaré a cenar otra vez y podrás brindar por mi éxito.</p>
--	--

<p>bowing out now. I'm marching ahead, come hail, sleet, or flood. If you're right about Gordon, then my life's finished anyway. So what difference does it make? And if you're wrong-which I know you are-then I'll invite you to another dinner and you can toast my success.'</p>	
<p>"Have you forgot ten how to talk, Lucy?" Tom asked. A shake of the head. "What about the T-shirt? Does it mean you came here from Kansas City?" No response. "What do you want me to do with you? I can't send you back to your mother if you don't tell me where she lives." No response. "Would you like me to give you a pencil and a pad of paper? If you don't want to talk, then maybe you could write down your answers for me." A shake of the head. "Have you stopped talking forever?" Another shake of the head. "Good. I'm glad to hear it. And when are you allowed to start talking again?" Lucy thought for a moment, then held two fingers up to Tom. "Two. But two what? Two hours? Two days? Two months? Tell me, Lucy." No response. "Is your mother all right?" A nod. "Is she still married to David Minor?" Another nod. "Why did you run away, then? Don't they treat you well?" No response. "How did you get to New York? By bus?" A nod. "Do you still have your ticket receipt?"</p>	<p>-¿Se te ha olvidado hablar, Lucy? -le preguntó Tom. Negación con la cabeza. -¿Y es a camiseta? ¿Significa que vienes de Kansas City? Sin respuesta. -¿Qué quieres que haga contigo? No puedo mandarte de vuelta con tu madre si no me dices dónde vive. Sin respuesta. -¿Quieres que te dé un lápiz y un cuaderno? Si no vas a hablar, quizá no te importe contestarme por escrito. Negación con la cabeza. -¿Es que has dejado de hablar para siempre? Otra negación con la cabeza. -Bueno. Me alegro de saberlo. ¿Y cuándo podrás hablar otra vez? Lucy pensó un momento, luego alzó dos dedos y miró a Tom. -Dos. Pero ¿dos qué? ¿Dos horas? ¿Dos días? ¿Dos meses? Dímelo, Lucy. Sin respuesta. -¿Tu madre está bien? Asentimiento con la cabeza. -¿Sigue casada con David Minor? Otro asentimiento. -¿Por qué te has escapado, entonces? ¿Es que no te tratan bien? Sin respuesta. -¿Cómo has venido a Nueva York? ¿En autobús? Asentimiento con la cabeza. -¿Tienes todavía el resguardo del billete? Sin respuesta.</p>

<p>No response. “Let’s see what’s in your poc kets. May be we’ll find some answers there. ”</p>	<p>-Vamos a ver lo que llevas en los bolsillos. A lo mejor encontramos alguna pista.</p>
<p>“All right, Lucy,” Tom said. “Now that you’re here, what are you planning to do? Where are you going to live?”</p>	<p>-Muy bien, Lucy -dijo Tom-. Ahora que ya estás aquí, ¿qué es lo que piensas hacer? ¿Dónde vas a vivir?</p>
<p>“ Take a good look at where you are,” he said. “There’s barely enough room for one person here. Where do you think you’r e going to sleep, little girl ?”</p>	<p>-Fíjate bien en este sitio -recomendó-. Aquí apenas hay espacio para una persona. ¿Dónde crees que vas a dormir, pequeña?</p>
<p>“ Time will tell,” I said at last, not wanting to prolong the agony. “But first things first. We have to find a place for her to live. You can’t keep her, and neither can I. So what do we do?” “I’m not putting her in foster care, if that’s what you mean,” Tom said. “No, of course not. But there must be someone we know who’d be willing to take her in. Temporarily, I mean. Until we manage to track down Aurora.” “ That’s asking a lot, Nathan. It could go on for months. Maybe forever.” “What about your stepsister?” “You mean Pamela?” “You said she’s pretty well off. Big house in Vermont, two kids, lawyer husband. If you told her it’s just for the summer, maybe she ’d go along with it .” “She detests Rory. All the Zorns do. Why would she want to put herself out for Rory’s kid?” “Compassion. Generosity. You said she’s improved over the years, didn’t you? We ll, if I promis e to c ove r Lucy’s expenses, maybe she’d see it as a joint family venture. All of us pulling together for the common good.” “You’re a persuasive old coot, aren’t you?” “Just trying to get us out of a tight squeeze, Tom. Nothing more than that.”</p>	<p>-El tiempo lo dirá -concluí al fin, sin querer prolongar aquella agonía-. Pero lo primero es lo primero. Tenemos que encontrarle un sitio para vivir. Tú no puedes quedarte con ella, y yo tampoco. ¿Qué hacemos, entonces? -No voy a colocarla con una familia, si es que te refieres a eso -declaró Tom. -No, claro que no. Pero tiene que haber alguien conocido que esté dispuesto a quedarse con ella. Temporalmente, me refiero. Hasta que logremos localizar a Aurora. -Eso es mucho pedir, Nathan. La cosa podría prolongarse durante meses. Eternamente,quizá. -¿Qué me dices de tu hermanastra? -¿Te refieres a Pamela? -Dijiste que disfruta de una posición acomodada. Una mansión en Vermont, dos críos, el marido abogado. Si le dices que sólo será este verano, a lo mejor está de acuerdo. -Detesta a Rory. Todos los Zorn la odian. ¿Por qué iba a complicarse la vida por su hija? -Compasión. Generosidad. Dijiste que ha mejorado con los años, ¿no? Bueno, si yo me comprometo a sufragar los gastos de Lucy, a lo mejor lo considera como una verdadera empresa familiar. Todos arrimando el hombro por el bien común. -Eres perro viejo, ¿eh? Resultas muy convincente. -Sólo intento que salgamos del apuro, Tom. Nada más que eso. -De acuerdo, llamaré a Pamela. Me dirá que no, pe ro por lo me nos lo h a br é i nt en t ad o .</p>

<p>“All right , I’ll get in touch with Pamela. She’ll turn me down, but I might as well give it a shot.”</p> <p>“That’s the spirit, son. Lay it on good and thi ck. A double grea se job with syrup and molasses.”</p> <p>“You saw what the kid is wearing,” I said. “Those ratty jeans and worn-out sneakers. It just won’t do, will it? You call Vermont, and I’ll take her out to buy some new clothes.”</p>	<p>-Así me gusta, hijo. Tienes que exponerle el caso con suavidad y sin cargar mucho las tintas. Dorándole la píldora.</p> <p>-Ya has visto lo que lleva la niña -añadí-. Esos vaqueros raídos, las playeras gastadas. Así no puede ir a ninguna parte, ¿verdad? Tú llama a Vermont, que yo saldré con ella a comprarle ropa nueva.</p>
<p>Dear Nathan:</p> <p>Pamela said yes. Don’t ask me how I did it, but I had to work on her for over an hour before she finally gave in. One of the most gruel in g, puni shing conversations I’ve ever had. For now, it’s only on a “trial basis,” but the good news is that she wants us to get Lucy up there <i>tomorrow</i>. Something to do with Ted’s schedule and some shindig at the local country club. I assume we can use your car, yes? I’ll drive if you don’t feel up to it. I’m off to the bookstore now to talk to Harry about taking some time off. I’ll wait for you there. A presto. Tom</p>	<p>Querido Nathan:</p> <p>Pamela ha dicho que sí. No me preguntes cómo lo he conseguido, pero he tenido que insistir más de una hora antes de que acabara cediendo. Ha sido unade las conversaciones más duras y agotadoras de mi vida. De momento es sólo «de prueba», pero la buena noticia es que quiere que le llevemos a Lucy <i>mañana</i>. Algo que ver con los planes de Ted y una fiesta en su club de campo. Supongo que podemos ir en tu coche, ¿no? Si a ti no te apetece, conduciré yo. Ahora voy a la librería a decirle a Harry que me tomo unos días libres. Te espero allí. <i>A presto.</i> Tom</p>
<p>I’m sorry,” I said. “Shopping took longer than expected, and then I decided Lucy could use a bath. Say good- bye to the little r a gamuffin, Tom. Our girl looks likes he’s aboutto go to a birthda y party at Windsor Castle.”</p>	<p>-Lo siento -me disculpé-. Hemos tardado más de lo previsto en comprar, y luego pensé que a Lucy no le vendría mal un baño. Olvídate de aquella granujilla, Tom. Nuestra niña está preparada para ir a una fiesta de cumpleaños en el Castillo de Windsor.</p>
<p>“How did you sleep?” I asked.</p> <p>“Real good, Uncle Nat,” she answered, pr onounc ing the words with what sounded like a southern accent. “Like a big old stone at the bottom of a well.”</p>	<p>-¿Qué tal has dormido? -le pregunté.</p> <p>-Muy bien, tío Nat- contestó ella, con un ligero acento sureño- .Como una piedrota vieja en el fondo de un pozo.</p>
<p>“ I’m glad,” I said, not wanting to jinx things by mentioning what had just happened.</p> <p>‘Are we still going to stinky Vermont today?’ she asked.</p>	<p>-Me alegro -repuse, guardándome de aludir a lo que acababa de pasar para no estropear las cosas.</p> <p>-¿Nos vamos hoy al asqueroso Vermont? - preguntó.</p>
<p>“In about an hour,” I said. “Look, Lucy,</p>	<p>-Dentro de una hora, más o menos. Fíjate,</p>

<p>juice and toast and eggs.” “Here, Lucy,” I said, handing her the glass of orange juice. “Time to eat your breakfast.”</p>	<p>Lucy, zumo, tostadas y huevos. -Vamos, Lucy -le dije, haciéndole coger el zumo-. Es hora de que te tomes el desayuno.</p>
<p>“You’ re a wri ter, Nathan. You’ re becoming a real writer.” “No I’ m not,” I said. “I’ m just a retired life insurance salesman who has nothing better to do with himself. It helps pass the time, that’ s all.” “You’ re wrong, Nathan. After years of wandering in the desert, you’ ve finally found your true calling. Now that you don’ t have to work for money anymore, you’ re doing the work you were meant to do all along.” “Ridiculous. No one becomes a writer at sixty.”</p>	<p>-Tú sabes escribir, Nathan. Te estás convirtiendo en un verdadero escritor. -No, no es verdad -objeté-. Sólo soy un agente de seguros jubilado que no tiene nada mejor que hacer. Eso me ayuda a pasar el tiempo, nada más. -Te equivocas, Nathan. Al cabo de años de vagar por el desierto, finalmente has encontrado tu verdadera vocación. Ahora que ya no tienes que trabajar para ganarte la vida, estás haciendo lo que siempre deberías haber hecho. -Ridículo. Nadie se hace escritor a los sesenta años.</p>
<p>“Joyce wrote three novels,” Tom said. “Balzac wrote ninety. Does it make a difference to us now?” “Not to me,” I said. “Kafka wrote his first story in one night. Stendhal wrote <i>The Charterhouse of Parma</i> in forty-nine days. Melville wrote <i>Moby-Dic k</i> in sixtee n months. Flaubert spent five years on <i>Madame Bovary</i>. Musil worked for eighteen years on <i>The Man Without Qualities</i> and died before he could finish. Do we care about any of that now?” The question didn’ t seem to call for a response. “Milton was blind. Cervantes had one arm. Christopher Marlowe was stabbed to death in a barroom brawl before he was thirty. Apparently, the knife went straight through his eye. What are we supposed to think of that?” “I don’ t know, Tom. You tell me. “ “Nothing. A big fat nothing.” “I tend to agree with you.” “Thomas Wentworth Higgins on</p>	<p>-Joyce fue autor de tres novelas -explicó Tom-. Balzac escribió noventa. ¿Supone eso una gran diferencia para nosotros? -Para mí, no. -Kafka escribió su primer relato en una noche. Stendhal escribió <i>La cartuja de Parma</i> en cuarenta y cinco día s. Melville escribió <i>Moby Dick</i> en dieciséis meses. Flaubert dedicó cinco años a <i>Madame Bovary</i>. Musil trabajó dieciocho años en <i>El hombre sin atributos</i> y murió antes de acabarlo. ¿Nos importa algo de eso ahora? La pregunta no parecía exigir respuesta. -Milton era ciego. Cervantes sólo tenía un brazo. A Chrisopher Marlowe lo mataron de una puñalada en un reyerta de taberna antes de que cumpliera los treinta. Al parecer, el puñal le atravesó limpiamente un ojo. ¿Qué debemos pensar de eso? -No sé, Tom. Dímelo tú. -Nada. Absolutamente nada. -Me inclino a compartir tu opinión. -Thomas Wentworth Higginson «corrigió » los poemas de Emily Dickinson. Un engreído analfabeto que calificó <i>Hojas de hierba</i> de libro</p>

'corrected' Emily Dickinson's poems. A puffed-up ignoramus who called *Leaves of Grass* an immoral book dared to touch the work of the divine Emily. And poor Poe, who died crazy and drunk in a Baltimore gutter, had the misfortune to select Rufus Griswold as his literary executor. Little knowing that Griswold despised him, that this so-called friend and supporter would spend years trying to destroy his reputation."

"Poor Poe. "

"Eddie had no luck. Not while he lived, and not even after he died. They buried him in a Baltimore cemetery in 1849, but it took twenty-six years before a stone was erected over his grave. A relative commissioned one immediately after his death, but the job ended in one of those black humor fuckups that leave you wondering who's in charge of the world. Talk about human folly, Nathan. The marble yard happened to be situated directly below a section of elevated railroad tracks. Just as the carving of the stone was about to be finished, there was a derailment. The train toppled into the yard and crushed the stone, and because the relative didn't have enough money to order another one, Poe spent the next quarter century lying in an unmarked grave."

"How do you know all this stuff, Tom?"

"Common knowledge."

"Not to me it isn't."

"You never went to graduate school. While you were out there making the world safe for democracy, I was sitting in a library carrel, cramming my head full of useless information."

"Who finally paid for the stone?"

"A bunch of local teachers formed a committee to raise the funds. It took

immoral se atrevió a tocar la obra de la divina Emily. Y el pobre Poe, que murió loco y borracho en una alcantarilla de Baltimore, tuvo la desgracia de elegir a Rufus Griswold como albacea literario. Sin sospechar siquiera que Griswold lo despreciaba, que su presunto amigo y defensor pasaría años tratando de destrozarse su reputación.

-Pobre Poe.

-Eddy no tuvo suerte. No la tuvo en vida, ni tampoco después de muerto. Lo enterraron en un cementerio de Baltimore en 1849, pero pasaron veintiséis años antes de que erigieran una lápida sobre su tumba. Un pariente suyo encargó una inmediatamente después de su muerte, pero el asunto terminó en uno de esos follones cargados de humor negro que le hacen a uno preguntarse quién rige los destinos del mundo. A propósito del desvarío humano, Nathan. Daba la casualidad de que el taller del marmolista se encontraba justo debajo de un terraplén por donde pasaba la vía férrea. En el preciso momento en que daban los últimos toques a la lápida, se produjo un descarrilamiento. El tren cayó al taller y aplastó la lápida, y como aquel pariente no tenía bastante dinero para encargarse otra, Poe pasó un cuarto de siglo enterrado en una tumba sin nombre.

-¿Cómo sabes todo eso, Tom?

-Todo el mundo lo sabe.

-No, yo no.

-Tú no has hecho un curso de doctorado.

A la edad en que tú andabas por ahí luchando por la democracia en el mundo, yo estaba sentado frente al pupitre de una biblioteca, llenándome la cabeza de datos inútiles.

-¿Quién pagó la lápida al final?

-Un grupo de maestros creó una comisión para recabar fondos. Parece increíble, pero tardaron diez años. Cuando el monumento estuvo terminado, exhumaron los restos de Poe,

<p>them ten years, if you can believe it. When the monument was finished, Poe's remains were exhumed, carted across town, and reburied in a Baltimore churchyard. On the morning of the unveiling, there was a special ceremony held at something called the Western Female High School. A terrific name, don't you think? <i>The Western Female High School</i>. Every important American poet was invited, but Whittier, Longfellow, and Oliver Wendell Holmes all found excuses not to come. Only Walt Whitman bothered to make the trip. Since his work is worth more than all the others' put together, I look at it as an act of sublime poetic justice. Interestingly enough, Stéphane Mallarmé was also there that morning. Not in the flesh- but his famous sonnet "Le Tombeau d'Edgar Poe" was written for the occasion, and even if he didn't manage to finish it in time for the ceremony, he was nevertheless there in spirit. I love that, Nathan. Whitman and Mallarmé, the twin fathers of modern poetry, standing together in the Western Female High School to honor their mutual forebear, the disgraced and disreputable Edgar Allan Poe, the first true writer America gave to the world."</p>	<p>los cargaron en una carreta y los volvieron a enterrar en un camposanto, al otro extremo de Baltimore. En la mañana de la ceremonia inaugural, se celebró un acto conmemorativo en un sitio llamado Instituto de Mujeres del Oeste. Qué nombre tan espléndido, ¿no te parece? <i>Instituto de Mujeres del Oeste</i>. Invitaron hasta el último poeta norteamericano de importancia, pero Whittier, Longfellow y Oliver Wendell Holmes encontraron excusas para no acudir. Sólo Walt Whitman se molestó en hacer el viaje. Como su obra vale más que la de todos los demás juntos, suelo considerarlo como un sublime acto de justicia poética. Y lo que no deja de ser bastante interesante, aquella mañana también estaba allí Stéphane Mallarmé. No en carne y hueso; pero su famoso soneto, «Le tombeau d'Edgar Poe» fue escrito para la ocasión, y aunque no le dio tiempo a concluirlo para la ceremonia, estuvo allí presente en espíritu. Me encanta eso, Nathan. Whitman y Mallarmé, los dos padres de la poesía moderna, juntos en el Instituto de Mujeres del Oeste para rendir homenaje a su mutuo predecesor, el infame y bochornoso Edgar Allan Poe, el primer escritor verdadero que Estados Unidos ha dado al mundo.</p>
<p>"Too young," I said. "If they'd been around today, there's a good chance that drugs and antibiotics would have saved them. Look at me. If I'd had my cancer thirty or forty years ago, I probably wouldn't be sitting in this car now." "Yes," Tom said. "Forty is too young. But think of how many writers didn't even make it that far." "Christopher Marlowe." "Dead at twenty-nine. Keats at twenty-five. Georg Michner at twenty-three.</p>	<p>-Demasiado jóvenes -observé-. De haber vivido en nuestra época, lo más probable es que se hubieran salvado con medicinas y antibióticos. Fíjate en mí. Si hubiera tenido el cáncer hace treinta o cuarenta años, seguro que ahora no iría sentado en este coche. -Sí -convino Tom-. Los cuarenta es muy pronto. Pero piensa en cuántos escritores no han llegado a esa edad. -Christopher Marlowe. -Muerto a los veintinueve. Keats, a los veinticinco. Georg Büchner, a los veintitrés.</p>

Imagine. The greatest German playwright of the nineteenth century, dead at twenty-three. Lord Byron at thirty-six. Emily Bronte at thirty. Charlotte Bronte at thirty-nine. Shelley, just one month before he would have turned thirty. Sir Philip Sidney at thirty-one. Nathaniel West at thirty-seven. Wilfred Owen at twenty-five. Georg Trakl at twenty-seven. Leopardi, García Lorca, and Apollinaire all at thirty-eight. Pascal at thirty-nine. Flannery O'Connor at thirty-nine. Rimbaud at thirty-seven. The two Cranes, Stephen and Hart, at twenty-eight and thirty-two. And Heinrich von Kleist-Kafka's favorite writer-dead at thirty-four in a double suicide with his lover."

"And Kafka is your favorite writer."

"I think so. From the twentieth century, anyway."

"Why didn't you do your dissertation on him?"

"Because I was stupid. And because I was supposed to be an Americanist."

"He wrote *Amerika*, didn't he?"

"Ha ha. Good point. Why didn't I think of that?"

"I remember his description of the Statue of Liberty. Instead of a torch, the old girl is holding an upraised sword in her hand. An incredible image. It makes you laugh, but at the same time it **scares the shit out of you**. Like something from a bad dream."

"So you've read Kafka."

"Some. The novels and maybe a dozen stories. A long time ago now, back when I was your age. But the thing about Kafka is that he stays with you. Once you've dipped into his work, you don't forget it."

"Have you looked at the diaries and

Imagínate. El mayor dramaturgo alemán del siglo diecinueve, desaparecido a los veintitrés años. Lord Byron, a los treinta y seis. Emily Bronte, a los treinta. Charlotte Bronte, a los treinta y nueve. Shelley, sólo un mes antes de cumplir los treinta. Sir Philip Sidney, a los treinta y uno. Nathanael West, a los treinta y siete. Wilfred Owen, a los veinticinco. Georg Trakl, a los veintisiete. Leopardi, García Lorca y Apollinaire, a los treinta y ocho. Pascal, a los treinta y nueve. Flannery O'Connor, a los treinta y nueve. Rimbaud a los treinta y siete. Los dos Crane, Stephen y Hart, a los veintiocho y treinta y dos. Y Heinrich van Kleist, el autor favorito de Kafka, muerto a los treinta y cuatro en un doble suicidio con su amante.

-Y Kafka es tu autor favorito.

-Creo que sí. Del siglo veinte, en cualquier caso.

-¿Por qué no hiciste la tesis sobre él?

-Por que fui tonto. Y por que se suponía que era americanista.

-Kafka escribió *Amerika*, ¿no?

-Ja, ja. Buena observación. ¿Por qué no pensé en eso?

-Recuerdo su descripción de la Estatua de la Libertad. En vez de la antorcha, la buena mujer lleva una espada levantada en la mano. Una imagen increíble. Da risa, pero al mismo tiempo te **acojona**. Como algo salido de una pesadilla.

-Así que has leído a Kafka.

-Un poco. Las novelas, y quizá una docena de relatos. Hace mucho tiempo, cuando tenía tu edad. Pero lo que pasa con Kafka es que lo asimilas

. Aunque lo leas por encima, nunca se te olvida.

-¿Has echado un vistazo a los diarios y las cartas? ¿Has leído alguna biografía suya?

-Ya me conoces, Tom. No soy una persona seria.

-Lástima. Cuanto más sabes de su vida, más interesante resulta su obra. Kafka no es sólo un gran escritor, ¿sabes?, también fue un hombre

letters? Have you read any biographies?"

"You know me, Tom. I'm not a very serious person."

"A pity. The more you learn about his life, the more interesting his work becomes. Kafka wasn't just a great writer, you see, he was a remarkable man as well. Did you ever hear the story about the doll?"

"Not that I can remember."

"Ah. Then listen carefully. I offer it to you as the first piece of evidence in support of my case."

"I'm not sure I follow."

"It's very simple. The object is to prove that Kafka was indeed an extraordinary person. Why begin with this particular story? I don't know. But ever since Lucy turned up yesterday morning, I haven't been able to get it out of my head. There must be a connection somewhere. I still haven't figured out exactly how, but I think there's a message in it for us, some kind of warning about how we're supposed to act."

"Too much preamble, Tom. Just get down to it and tell the story."

"I'm blathering again, aren't I? All this sunshine, all these cars, all this rushing along at sixty and seventy miles an hour. My brain's exploding, Nathan. I feel pumped up, ready for anything."

"Good. Now tell me the story."

"All right. The story. The story of the doll . . . It's the last year of Kafka's life, and he's fallen in love with Dora Diamant, a young girl of nineteen or twenty who ran away from her Hasidic family in Poland and now lives in Berlin. She's half his age, but she's the one who gives him the courage to leave Prague—something he's been wanting to do for

extraordinario. ¿Has oído alguna vez la historia de la muñeca?

-No, que yo recuerde.

-Ah. Entonces escucha con atención. Te la brindo como primer argumento a favor de mi hipótesis.

-Me parece que no te sigo.

-Es muy sencillo. Se trata de demostrar que Kafka era efectivamente una persona fuera de lo común. ¿Por qué empezamos con esta historia en concreto? Pues no sé. Pero desde que apareció Lucy ayer por la mañana, no he podido quitármela de la cabeza. Tiene que haber alguna conexión por algún sitio. Todavía no sé exactamente cómo, pero creo que contiene un mensaje para nosotros, una especie de advertencia sobre cómo debemos actuar.

-Demasiados preámbulos, Tom. Ve al grano y cuenta la historia.

-Ya, estoy hablando demasiado otra vez, ¿verdad? Todo este sol, todos esos coches, el circular a esta velocidad, entre cien y ciento veinte kilómetros por hora. La cabeza me va a estallar, Nathan. Me siento repleto de energía, dispuesto a cualquier cosa.

-Vale. Cuéntame ya esa historia.

-De acuerdo. Esa historia. La historia de la muñeca... Estamos en el último año de la vida de Kafka, que se ha enamorado de Dora Diamant, una chica polaca de diecinueve o veinte años de familia hasídica que se ha fugado de casa y ahora vive en Berlín. Tiene la mitad de años que él, pero es quien le infunde valor para salir de Praga, algo que Kafka desea hacer desde hace mucho, y se convierte en la primera y única mujer con quien Kafka vivirá jamás. Llega a Berlín en el otoño de 1923 y muere la primavera siguiente, pero esos últimos meses son probablemente los más felices de su vida. A pesar de su deteriorada salud. A pesar de las condiciones sociales de Berlín: escasez de alimentos, disturbios políticos, la peor

<p>years-and she becomes the first and only woman he lives with. He gets to Berlin in the fall of 1923 and dies the following spring, but those last months are probably the happiest months of his life. In spite of his deteriorating health. In spite of the social conditions in Berlin: food shortages, political riots, the worst inflation in German history. In spite of the certain knowledge that he is not long for this world.</p> <p>“Get off at Exit Three,” I said to Tom. “We’re looking for Route Thirty, which squiggles up diagonally to the northwest. After about forty miles, we’ll start bobbing and weaving until we get to Rutland, find Route Se ven, and take that straight to Burlington.”</p>	<p>inflación en la historia de Alemania. Pese a ser plenamente consciente de que tiene los días contados.</p> <p>-Coge la salida tres -dije a Tom-. Tenemos que salir a la Route 30, que va en diagonal hacia el noroeste describiendo una línea ondulada. A unos sesenta kilómetros, empezarán las curvas y seguiremos haciendo eses hasta llegar a Rudand, donde habrá que buscar la Route 7, que nos conducirá derechos a Burlingron.</p>
<p>“ I think we’re out of gas,” Tom said . “Not according to this,” I said. Tom shrugged. “It must be broken. Lucky for us there’s a gas station across the road.”</p>	<p>-Me parece que nos hemos quedado sin gasolina -anunció Tom. -Según esto, no -objeté. -Se habrá roto -sugirió Tom, encogiéndose de hombros-. Por suerte tenemos una estación de servicio al otro lado de la carretera.</p>
<p>“Are you still with us, Lucy?” I asked. She gave me a long, impassive stare, and then she nodded her head. “Don’ t be upset,” I continue d. “We’ll ha ve the car running again in no time. ”</p>	<p>-¿Sigues con nosotros, Lucy? -le pregunté. Me respondió con una larga e impasible mirada, y luego asintió con la cabeza. -No te preocupes -proseguí-. Dentro de nada tendremos otra vez el coche en marcha.</p>
<p>“ I’m going to have to take this baby apart,” he said. “It’s that bad, huh?” I replied. “I’m not saying it’s bad. But it’s not too good either. No sir, not too good at all.” “How long will it take to fix it?” “That depends. Maybe a day, maybe a week. First thing, I got to locate the problem. If it’s something simple, no sweat. If it’s not, we might have to order you some new parts from the dealer, and that could drag on for a while.”</p>	<p>-Voy a tener que desmontarlo pieza por pieza -anunció. -¿Tan grave es? -repuse. -No digo que sea grave. Pero tampoco es una tontería. No señor, no es ninguna tontería. -¿Cuánto tiempo tardará en arreglarlo? -Eso depende. Puede que un día, o una semana. Lo primero es localizar la avería. Si se trata de algo sencillo, ningún problema. Si no lo es, a lo mejor tenemos que pedir alguna pieza de repuesto a la fábrica, con lo que la cosa podría prolongarse un poco.</p>
<p>“ I’ve had enough driving f or</p>	<p>-Ya he conducido bastante por hoy -sentenció</p>

<p>today,” Tom said. “I vote for staying put. At least until tomorrow.”</p>	<p>Tom-. Voto que nos quedemos. Por lo menos hasta mañana.</p>
<p>“Cruddy tourists,” he said. “It’s only the first week of June, and summer’s already in full swing.”</p>	<p>-Qué asco de turistas -exclamó-. Sólo estamos en la primera semana de junio, pero cualquiera diría que es pleno verano.</p>
<p>“What about Stanley, Dad?” “Hmm,” his father said. “I don’t know. What makes you think he’s back in business?” “I heard he’s planning to open up this year,” the youngman answered. “That’s what Mary Ellen told me. She bumped into Stanley at the post office last week.” “Who’s Stanley?” I asked. “Stanley Chowder,” Al Senior said, lifting his arm and pointing west. “He used to have an inn about three miles up that hill there.” “Stanley Chowder,” I repeated. “That’s one hell of a funny name.” “Yeah,” big Al said. “But Stanley doesn’t care. I think he kind of likes it.” “I once knew a man named Elmer Doodlebaum,” I said, suddenly realizing that I enjoyed talking to the two Als. “How’d you like to be saddled with that moniker all your life?” Al Senior grinned. “Not much, mister. Not much at all. But at least people would remember it. I’ve been Al Wilson since the day I was born, which is maybe half a step up from being called John Doe. There’s nothing to sink your teeth into with a name like that. Al Wilson. There must be a thousand Al Wilsons in Vermont alone.” “I think I’ll give Stanley a try,” Al Junior said. “You never can tell. If he isn’t outside mowing that lawn of his, maybe he’ll pick up . . .” “That’s what Stanley does now,” he said. “He mows his lawn. From early in the morning until late in the afternoon,</p>	<p>-¿Qué me dices de Stanley, papá? -Hmmm -repuso el padre-. No sé. ¿Crees que piensa abrir de nuevo el establecimiento? -He oído que va a hacerlo ya -respondió el joven-. Eso es lo que me ha dicho Mary Ellen. Se encontró con Stanley en la oficina de correos la semana pasada. -¿Quién es Stanley? -intervine yo. -Stanley Chowder -contestó Al Padre, alzando el brazo y señalando en dirección oeste-. Hace tiempo tuvo un hostal a unos cuatro kilómetros de aquí, en lo alto de esa colina. -Stanley Chowder- repetí-. Qué nombre tan raro. -Sí -convino el corpulento Al-. Pero a Stanley no le importa. Creo que hasta le gusta. -Una vez conocí a uno que se llamaba Elmer Doodlebaum -dije de pronto, dándome cuenta de que me gustaba hablar con los dos Al-. ¿Cómo les sentaría cargar con ese nombrecito toda la vida? -Nada bien, señor. Pero que nada bien. Aunque al menos la gente lo recordaría. Yo me llamo Al Wilson desde el día en que nací, lo que tal vez sea mejor que llamarse John Doe. No se puede hincar el diente a un nombre como ése. Al Wilson. Sólo en Vermont, debemos de ser mil los Al Wilson. -Me parece que voy a llamar a Stanley -anunció Al Hijo-. Nunca se sabe. Si no está fuera cortando el césped, puede que lo coja... -A eso es a lo que se dedica ahora Stanley -dijo-, a cortar el césped. Desde primera hora de la mañana hasta última hora de la tarde se pasa el día montado en su John Deere rojo, cortando el césped. Empieza en abril, cuando se derrite la nieve, y ya no para</p>

he rides around on his red John Deere and mows his lawn. It starts when the snow melts in April, and it doesn't stop until the snow starts falling again in November. Every day, rain or shine, he's out there riding around his property, mowing the lawn for hours on end.

When winter comes, he stays inside and watches television. And when he can't stand watching television anymore, he gets into his car and drives down to Atlantic City. He checks into one of the casino hotels and plays blackjack for ten straight days. Sometimes he wins, sometimes he loses, but Stanley doesn't care. He has enough money to live on, and if he squanders a few bucks every now and then, so what?

"I've known him a long time—more than thirty years now, I think. He used to be a CPA down in Springfield, Mass. Back around sixty-eight or sixty-nine, he and his wife Peg bought that big white house up on the hill, and after that they'd come for the weekends, for summer vacations, for the Christmas holidays, whenever they could. Their big dream was to turn the place into an inn and live there full-time after Stanley retired. So four years ago, Stanley quits his job as a CPA, he and Peg sell their house in Springfield, and they move up here to open the Chowder Inn. I'll never forget how hard they worked that first spring, rushing to get things ready for the Memorial Day weekend. Everything goes as planned. They pretty up the place until it sparkles like a jewel. They hire a chef and two housemaids, and then, just when they're about to book their first reservations, Peg has a stroke and dies. Right there in the kitchen in the middle of the day. One

hasta noviembre, cuando se pone a nevar otra vez. Todos los días, llueva o haga sol, ahí está, subido en su tractor, segando la hierba de su finca durante horas y horas. Cuando llega el invierno, se queda dentro y se dedica a ver la televisión. Y cuando ya no aguanta más la tele, se sube al coche y se va a Atlantic City. Se aloja en uno de esos hoteles con casino y se queda diez días seguidos jugando al *blackjack*. Unas veces gana, y otras pierde, pero a Stanley no le importa. Le sobra dinero para vivir, ¿qué más le da derrochar unos cuantos dólares de vez en cuando?

»Lo conozco desde hace mucho; más de treinta años, calculo. Era censor jurado de cuentas en Springfield, en Massachusetts. Hacia el sesenta y ocho o sesenta y nueve, su mujer, Peg, y él compraron una enorme mansión blanca en lo alto de esa colina, y empezaron a venir los fines de semana, en las vacaciones de verano, en navidades, siempre que podían. Su gran sueño era convertir la casa en un hotel rural y vivir allí cuando Stanley se jubilara. Así que hace cuatro años, Stanley deja su trabajo de censor de cuentas, Peg y él venden su casa de Springfield, y se mudan aquí para abrir el Chowder Inn. Nunca se me olvidará lo mucho que trabajaron aquella primavera, dándose prisa para que todo estuviera listo el fin de semana del Día de los Caídos. Todo marcha según los planes. Se ponen a dar lustre al local hasta que reluce como una patena. Contratan a un jefe de cocina y dos doncellas, y entonces, justo cuando están a punto de hacer las primeras reservas, a Peg le da un ataque y se muere. Allí mismo, en la cocina, en pleno día. De pronto está viva, hablando con Stanley y el cocinero, y al poco rato se cae redonda al suelo y exhala el último aliento. Ocurrió tan rápido, que se murió antes de que la ambulancia saliera del hospital.

»Por eso se dedica Stanley a cortar el césped. Algunos creen que se ha vuelto un poco loco,

<p>minute she's alive, talking to Stanley and the chef, and the next minute she's crumpled up on the floor, breathing her last. It happened so quick, she died before the ambulance ever left the hospital.</p> <p>"That's why Stanley mows his lawn. Some people think he's gone a little crazy, but whenever I talk to him, he's the same old Stanley I met thirty years ago, the same guy he's always been. He's grieving for his Peg, that's all. Some men take to drink. Some men look for a new wife. Stanley mows his lawn. There's no harm in that, is there?"</p> <p>"I haven't seen him in a while, but if Mary Ellen got the story right-and I've never known her not to-then that's good news. It means that Stanley's getting better, that he wants to start living again. Al Junior's been gone for a couple of minutes now. I could be wrong, but I'll bet Stanley picked up the phone, and they're working out the arrangements for getting you three up the hill. That would be something, wouldn't it? If Stanley's open for business, you'll be the first paying customers in the history of the Chowder Inn. My oh my. That would really be something, wouldn't it?"</p>	<p>pero siempre que hablo con él veo al mismo tío que conocí hace treinta años, el mismo Stanley de siempre. Está triste porque ha perdido a su Peg, eso es todo. A unos les da por beber. A otros por buscar otra mujer. Stanley se dedica a cortar el césped. Eso no tiene nada de malo, ¿verdad?</p> <p>»Hace tiempo que no lo veo, pero si Mary Ellen está bien enterada, y siempre lo ha estado que yo sepa, entonces es una buena noticia. Significa que Stanley va mejor, que quiere empezar a vivir otra vez. Hace ya unos minutos que Al Hijo ha ido a llamarlo. A lo mejor me equivoco, pero seguro que Stanley ha cogido el teléfono y están haciendo los preparativos para que ustedes tres se alojen allí. No estaría mal, ¿eh? Si Stanley ha abierto el establecimiento, ustedes serían los primeros huéspedes de pago en la historia del Chowder Inn. Vaya, vaya. Sería algo extraordinario, ¿no les parece?</p>
<p>Tom hangs up the phone and shakes his head. "That's one pissed-off lady," he says.</p> <p>"Forget Pamela," I answer.</p> <p>"What do you mean?"</p> <p>"I mean we're not going to Burlington."</p> <p>"Oh? Since when?"</p> <p>"Since now. We'll stay here until the car is fixed, and then we'll all go back to Brooklyn together."</p> <p>"And what are you planning to do with Lucy?"</p>	<p>Tom cuelga y sacude la cabeza.</p> <p>-Vaya cabreo que ha cogido la señora -observa.</p> <p>-Olvídate de Pamela -le sugiero.</p> <p>-¿Qué quieres decir?</p> <p>-Quiero decir que no vamos a Burlington.</p> <p>-Ah. ¿Desde cuándo?</p> <p>-Desde ahora mismo. Nos quedaremos aquí hasta que arreglen el coche, y luego volveremos a Brooklyn todos juntos.</p> <p>- ¿ Y qué piensas hacer con Lucy?</p> <p>-Se viene a vivir conmigo, a mi apartamento.</p> <p>-Cuando lo hablamos ayer, me dijiste que no</p>

<p>“She’ll live with me in my apartment” “When we talked about it yesterday, you said you weren’t interested.” “I’ve changed my mind.” “So we’ve driven all the way up here for nothing.” “Not really. Look around you, Tom. We’ve landed in paradise. A couple of days of rest and relaxation, and we’ll go home feeling like new men.”</p>	<p>tenías interés alguno. -He cambiado de idea. -Así que hemos venido hasta aquí para nada. -En realidad, no. Mira a tu alrededor, Tom. Hemos aterrizado en el paraíso. Un par de días de descanso y sosiego, y volveremos a casa como nuevos.</p>
<p>“What’s wrong with her?” she says. “Doesn’t she know how to talk?” “Of course she does,” I reply. “She just doesn’t want to.” “Doesn’t want to?” Honey says. “What does that mean?” “It’s a test,” I explain, blurting out the first lie that pops into my head. “Lucy and I were talking the other day about hard things, and we decided that not talking is about the hardest thing a person can do. So we made a pact. Lucy agreed not to say a word for three days. If she can hold up her end of the bargain, I’ve promised to give her fifty dollars. Isn’t that right, Lucy?” Lucy nods. “And how many days are left?” I continue.</p>	<p>- ¿Qué le pasa a esta niña? ¿ Es que no sabe hablar? -Claro que sabe -contesto-. Lo que pasa es que no quiere. -¿Que no quiere hablar? -se extraña Honey-. ¿Qué significa eso? -Es una prueba -explico, soltando la primera mentira que se me pasa por la cabeza-. Lucy y yo estábamos hablando el otro día sobre cosas difíciles, y llegamos a la conclusión de que no hablar es de las cosas más difíciles que se pueden hacer. Lucy acordó no decir una palabra en tres días. Si cumple su palabra, le he prometido que le daré cincuenta dólares. ¿No es así, Lucy? Lucy asiente con la cabeza. -¿Y cuántos días te quedan? -continúo.</p>
<p>“Why isn’t the child in school ?” she asks . “It’s Monday, June fifth. Summer vacation doesn’t begin for another three weeks. ” “Because. . .” I say, scrambling to concoct another fib, “Lucy goes to a private school . . . and the academic year is shorter there than at public schools. She had her last class on Friday.”</p>	<p>-¿Por qué no está en el colegio esta niña? -pregunta-. Estamos a lunes, cinco de junio. Hasta dentro de tres semanas no empiezan las vacaciones de verano. -Porque... -empiezo a decir, tratando apresuradamente de inventar otra bola-.. Lucy va a un colegio privado... y el curso es más corto que en los colegios públicos. El viernes fue su último día de clase.</p>
<p>“Don’t do that,” Tom says. “A vote for Nader is a vote for Bush.” “No it’s not,” Honey says. “It’s a vote for Nader. Besides, Gore will win Vermont. If I wasn’t sure of that, I’d vote</p>	<p>-No hagas eso -la previene Tom-. Un voto a Nader es un voto para Bush. -De eso nada -objeta Honey-. Es un voto para Nader. Además, Gore ganará en Vermont. Si no estuviera segura de eso, votaría por él. De ese</p>

<p>for him: This way I can make my little protest and still keep Bush out of office:’ “ I don’ t know a bout Vermont , ” Tom says, “but I do know it’s going to be a close election. If enough people think like you in the swing states, Bush will win.” Honey struggles to suppress a smile. Tom is so damned earnest, she’s itching to knock him from his high horse with some loopy, off-the-wall remark. I can see the joke coming, and I cross my fingers that it’s a good one. “Do you know what happene d the last time a nation listened to a bush?” Honey asks.</p>	<p>modo puedo manifestar mi humilde protesta y evitar que Bush llegue a la presidencia. -De Vermont no tengo idea –replica Tom-, pero sí sé que va a ser una elección reñida. Si en los estados decisivos hay mucha gente que piensa como tú, ganará Bush. Honey se esfuerza por reprimir una sonrisa. Tom es tan puñeteramente serio que se muere por darle un corte con alguna observación descabellada y estrambótica para que deje de pontificar. Ya veo venir el chiste, y cruzo los dedos para que sea bueno. -¿Sabes lo que pasó la última vez que el pueblo escuchó a un <i>bush</i>-pregunta Honey.</p>
<p>“Do you think Al Junior will ever fix the car?” “Probably;” I answer. “But I’m in no rush to get out of here. Are you?” “No, not r eal ly. I ’m be ginning to like this place .” “Do you remember our dinner with Harry last week?” “When you spilled the red wine on your pants? How could I forget it?” “I’ ve been thinking about some of the things you said that night. “As I remember it, I said a lot of things. Most of them stupid things. Monumentally stupid things.” “You were out of sorts. But you didn’t say anything stupid.” “You must have been too drunk to notice.” “Drunk or not, there’s one thing I have to know. Did you mean it about wanting to get out of the city-or was it just talk?” “ I meant it, but it was also just talk” “ It can’t be both. It has to be one or the other.” “ I m e a n t i t , b u t I a l s o k n o w i t w i l l n e v e r h a p p e n .</p>	<p>-¿Crees que Al Hijo arreglará el coche algún día? -Probablemente -contesto-. Pero yo no tengo prisa por salir de aquí. ¿Y tú? -No, no mucha. Me empieza a gustar este sitio. -¿Te acuerdas de la cena con Harry la semana pasada? -¿Cuando te derramaste el vino tinto en los pantalones? ¿Cómo se me podría olvidar? -He estado pensando en algunas de las cosas que diji ste aquella noche. -Que yo recuerde, dije muchas cosas. Tonterías, en su mayor parte.Chorradas monumentales. -No te encontrabas en tu mejor momento. Pero no dijiste ninguna estupidez. -O tú estabas muy borracho para darte cuenta. -Lo estuviera o no, tengo que saber una cosa. ¿Decías en serio eso de marcharte de la ciudad, o no eran más que palabras? -Lo dije en serio, aunque no dejaba de ser mera palabrería. -Eso es imposible. O una cosa u otra. -Lo dije en serio, pero por otra parte soy consciente de que ese sueño nunca se hará realidad. Por tanto, no era más que hablar por hablar. -¿Y qué me dices del plan de Harry?</p>

<p>The r e f o r e , i t w a s j u s t t a l k . ”</p> <p>“And what about Harry’s deal?”</p> <p>“ J u s t t a l k . Y o u s h o u l d k n o w t h a t a b o u t H a r r y b y n o w . I f a n y o n e i s ` j u s t t a l k , ’ i t ’ s o u r o l d f r i e n d H a r r y B r i g h t m a n . ”</p> <p>“I’m not going to disagree with you. But just for the sake of argument, imagine he was telling the truth. Imagine he’s about to come into big money and would be willing to dump it into a country house. What would you say then?”</p> <p>“I’d say: `Let’s go ahead and do it.’”</p> <p>“Good. Now think carefully. If you could buy any place in the world, where would you want it to be?”</p> <p>“I haven’t thought that far ahead. Somewhere isolated, though. A place where other people wouldn’t be right on top of us.”</p> <p>“Somewhere like the Chowder Inn?”</p> <p>“Yeah. Now that you mention it, this spot would work just fine.”</p> <p>“Why don’t we ask Stanley if he’s willing to sell?”</p> <p>“What for? We don’t have enough money to buy.”</p> <p>“You’re forgetting Harry.”</p> <p>“No I’m not. Harry has his good points, but he’s the last man I’d count on for something like this.”</p> <p>“I admit it’s a million-to-one shot, but just in case Harry’s horse comes in, why not talk to Stanley? Just for the fun of it: If he says he’s interested, at least we’ll know what the Hotel Existence looks like.”</p> <p>“Even if we never live here.”</p> <p>“Exactly. Even if we never come back for the rest of our days.”</p>	<p>-Palabras, nada más. A estas alturas debías saber eso de Harry. Si hay alguien que siempre habla por hablar, ése es nuestro buen amigo Harry Brightman.</p> <p>-No te lo discuto. Pero pongamos por caso que decía la verdad, imagínatelo. Figúrate que va a ganar mucho dinero y que estaría dispuesto a invertido en una casa de campo. ¿Qué dirías entonces?</p> <p>-Diría: «Venga, vamos a hacerlo.»</p> <p>-Bien. Ahora piénsalo detenidamente. Si pudieras comprar un sitio en cualquier parte del mundo, ¿dónde querrías que fuese?</p> <p>-Todavía no he llegado a pensar en eso. Pero tendría que ser algún sitio aislado. Donde no hubie ra gente alrededor.</p> <p>-¿Un sitio parecido al Chowder Inn?</p> <p>-Sí. Ahora que lo dices, esto nos iría de maravilla.</p> <p>-¿Por qué no preguntamos a Stanley si quiere venderlo?</p> <p>-¿Para qué? No tenemos suficiente dinero para comprado.</p> <p>-Te olvidas de Harry.</p> <p>-No, no me olvido de él. Harry tiene sus cualidades, pero es la última persona a quien recurriría para algo así.</p> <p>-Reconozco que hay una probabilidad entre un millón, pero sólo en el supuesto de que salga lo de Harry, ¿por qué no hablar con Stanley? Sólo por gusto. Si dice que le interesa, al menos sabremos el aspecto que tiene el Hotel Existencia.</p> <p>-Aunque nunca vivamos aquí.</p> <p>-Exacto. Aunque jamás volvamos en lo que nos queda de vida.</p>
<p>“This is the spot,” I continue.</p> <p>“Tom’s idea might have sounded a little</p>	<p>-Éste es el sitio -prosigue-. La idea de Tom quizá resultaba un poco extraña en</p>

strange when we were sitting in that restaurant in the city, but once you get up here the whole thing looks eminently reasonable. That's why he called. To find out if **you're still in.**"

"In?" Harry booms, sounding like some half-mad nineteenth-century actor. "Of course I'm in. We shook hands on it, didn't we?"

"Not that I remember."

"Well, may be it wasn't an actual physical hand shake. But we all agreed. I distinctly remember that."

"A mental handshake."

"That's it. A mental handshake. A true meeting of minds."

"All contingent on the outcome of your little deal, of course."

"Of course. That goes without saying."

"So you're still planning to go ahead with it."

"I know you're skeptical, but all the pieces are suddenly falling into place."

"Oh?"

"Yes. And I'm happy to report an excellent bit of news. Don't think I didn't take your advice to heart, Nathan. I told Gordon I was having second thoughts, and if he didn't arrange a meeting for me with the elusive Mr. Metropolis, I was backing out."

"And?"

"I met him. Gordon brought him to the store, and I met him. A most interesting man. Barely said a word, but I knew that I was in the presence of a real pro."

"Did he bring samples of his work?"

"A love letter from Charles Dickens to his mistress. A beautiful specimen."

"I wish you luck, Harry. If not for your sake, then at least for Tom's."

"You'll be proud of me, Nathan.

aquel restaurante de la ciudad, pero cuando estás aquí todo parece bastante razonable. Por eso te ha llamado. Para saber si todavía te **apuntas.**

-¿Que si me apunto? –brama enfadadísimo Harry, en tono de actor decimonónico-

Cerramos el trato con un apretón de manos, ¿no?

-No, que yo recuerde.

-Bueno, a lo mejor no fue un verdadero apretón de manos, físicamente hablando. Pero a los tres nos pareció bien. Eso sí lo recuerdo perfectamente.

-Un apretón de manos imaginario.

-Eso es. Un apretón de manos imaginario. Un acuerdo mental.

-Todo dependiendo de tu pequeña operación, claro está.

-Pues claro. Ni que decir tiene.

-De manera que estás decidido a seguir adelante.

-Ya sé que tienes tus dudas, pero las cosas se están empezando a aclarar.

-¿De veras?

-Sí. Y me complace comunicarte una excelente noticia. No creas que no me he tomado en serio tu consejo, Nathan. Le dije a Gordon que lo estaba pensando mejor, y que si no me organizaba un encuentro con el esquivo señor Metropolis, me retiraba del asunto.

-¿Y?

-Y lo he conocido. Gordon lo trajo a la tienda y me lo presentó. Un individuo de lo más interesante. Apenas dijo una palabra, pero me di cuenta de que estaba en presencia de un verdadero profesional.

-¿Te llevó alguna muestra de su trabajo?

-Una carta de amor de Charles Dickens a su amante. Espléndida demostración.

-Te deseo suerte, Harry. Si no por ti, al menos por Tom.

-Vas a estar orgulloso de mí, Nathan. Después

<p>After our talk the other night, I decided I needed to take some precautions. Just in case things go wrong. Not that they will but when you've been around as many years as I have, you'd be a fool not to consider all the possibilities."</p> <p>"I don't think I follow."</p> <p>"You don't have to. Not now, in any case. If and when the time comes, you'll understand everything. It's probably the smartest move I've made in my life. A grand gesture, Nathan. The splurge of splurges. A vast swan dive into eternal greatness."</p>	<p>de nuestra conversación del otro día, he pensado que necesito adoptar ciertas precauciones. Sólo por si se tuercen las cosas. No es que vayan a salir mal, pero cuando se ha vivido tanto como yo, sería una estupidez no considerar todas las posibilidades.</p> <p>-Me parece que no te comprendo.</p> <p>-No tienes por qué. Ahora no, en cualquier caso. Cuando llegue el momento, si es que llega, lo entenderás todo. Probablemente sea el paso más inteligente que he dado en la vida. Un espléndido gesto, Nathan. El derroche de los derroches. Un prodigioso salto del ángel hacia la grandeza eterna.</p>
<p>"Carolina," she says, drawing out the syllables with the same backwoods southern accent I heard on Monday morning.</p> <p>"North Carolina or South Carolina?"</p> <p>"Carolina Carolina."</p> <p>"There's no such place, Lucy. You know that. You're a big girl. It's either North Carolina or South Carolina."</p> <p>"Don't be mad, Uncle Nat. Mama said not to tell."</p> <p>"Was it your mother's idea for you to go to Uncle Tom in Brooklyn?"</p> <p>"Mama said go, and so I went."</p> <p>"Were you sad to leave her?"</p> <p>"Real sad. I love my mama, but she knows what's right."</p> <p>"And what about your father? Does he know what's right?"</p> <p>"Definitely. He's about the rightest man under the sun."</p> <p>"Why didn't you talk, Lucy? What made you keep quiet for so many days?"</p> <p>"I did it for Mama. So she'd know I was thinking about her. That's how we do things back home. Daddy says silence purifies the spirit, that it prepares us to receive the word of God."</p> <p>"Do you love your father as much as</p>	<p>-En Carolina -responde, arrastrando las sílabas con el mismo acento provinciano del Sur que advertí en su voz el lunes por la mañana.</p> <p>-¿Carolina del Norte o Carolina del Sur?</p> <p>-Carolina Carolina.</p> <p>-Eso no existe, Lucy. Lo sabes perfectamente. Ya eres una niña mayor. Una de dos, Carolina del Norte o Carolina del Sur.</p> <p>-No te enfades, tío Nat. Mamá me dijo que no lo dijera.</p> <p>-¿Fue idea de tu madre lo de que fueras a Brooklyn, a casa de tu tío Tom?</p> <p>-Mamá dijo que me fuera, así que me fui.</p> <p>-¿Te dio pena dejarla?</p> <p>-Mucha pena. Yo quiero a mi mamá, pero ella sabe lo que está bien.</p> <p>-¿Y qué me dices de tu padre? ¿Él también sabe lo que está bien?</p> <p>-Pues claro. Es el hombre más justo del mundo.</p> <p>-¿Por qué no hablabas, Lucy? ¿Qué te ha hecho guardar silencio durante tantos días?</p> <p>-Ha sido por mamá. Para que sepa que pienso en ella. Así es como hacemos las cosas en casa. Papá dice que el silencio purifica el espíritu, que nos prepara para recibir la palabra de Dios.</p> <p>-¿Quieres a tu padre tanto como a tu madre?</p> <p>-No es mi verdadero padre. Soy adoptada. Pero he salido de la tripa de mamá.</p>

<p>your mother?”</p> <p>“He’s not my real father. I’m adopted. But I came out of Mama’s womb. She carried me inside her for nine months, so she’s the one I belong to.”</p> <p>“Did she tell you why she wanted you to come north?”</p> <p>“She said go, and so I went.”</p> <p>“Don’t you think Tom and I should talk to her? He’s her brother, you know, and I’m her uncle. My sister was her mother.”</p> <p>“I know. Grandma June. I used to live with her, but now she’s dead.”</p> <p>“If you give me your phone number, it will make things a lot simpler for all of us. I won’t send you back if you don’t want to go. I just want to talk to your mother.”</p> <p>“We don’t have a phone.”</p> <p>“What?”</p> <p>“Daddy doesn’t like phones. We used to have one, but then he gave it back to the store.”</p> <p>“All right , then. What about your address? You must know that.”</p> <p>“Yeah, I know it. But Mama said not to tell, and when Mama tells me something, that’s what I do.”</p>	<p>Me llevó nueve meses dentro de ella, así que soy sólo de ella.</p> <p>-¿Te dijo por qué quería que vinieras al Norte?</p> <p>-Me dijo vete, así que me fui.</p> <p>-¿No te parece que Tom y yo deberíamos hablar con ella? Es su hermano, ya lo sabes, y yo soy su tío. Mi hermana era su madre.</p> <p>-Lo sé. La abuela June. Viví con ella, pero ya se ha muerto.</p> <p>-Si me das el teléfono de tu casa, las cosas serán mucho más sencillas para todos. No te mandaré de vuelta si no quieres ir. Sólo me interesa hablar con tu madre.</p> <p>-No tenemos teléfono.</p> <p>-¿Cómo?</p> <p>-A papá no le gustan los teléfonos. Una vez tuvimos uno, pero acabó devolviéndolo a la tienda.</p> <p>-Muy bien, vale. ¿Me das tu dirección, entonces? Debes saberla.</p> <p>-Sí, la sé . Pero mamá me dijo que no la dijera, y cuando mamá me dice algo, yo lo hago.</p>
<p>“I never said that,” I tell her.</p> <p>“Yes you did,” she answers. “The other night at dinner. When Honey asked you why I didn’t speak.”</p> <p>“I was trying to protect you. I didn’t really mean it.”</p> <p>“ That makes you a liar, then. Daddy says liars are the lowest worms in the universe. Is that what you are, Uncle Nat? A no- good, lowly worm?”</p> <p>Tom, who just a moment before was on the point of wringing her neck, suddenly bursts out laughing.</p> <p>“You better cough up,” he says. “You</p>	<p>-Yo nunca he dicho eso -protesto.</p> <p>-Sí que lo has dicho -contesta ella-. La otra noche, cenando. Cuando Honey te preguntó por qué no hablaba yo.</p> <p>-Intentaba protegerte. No lo decía en serio.</p> <p>-Entonces, es que eres un mentiroso.</p> <p>Papá dice que los mentirosos son los gusanos más repugnantes del mundo. ¿Es eso lo que eres, tío Nat? ¿Un maldito y asqueroso gusano? Tom, que justo un momento antes ha estado a punto de retorcerle el cuello, suelta de pronto una carcajada.</p> <p>-Será mejor que apoquines -me recomienda-. No querrás que te pierda el respeto, ¿verdad,</p>

<p>don't want her to lose respect for you, do you, Nathan?"</p> <p>"Yeah," Lucy chimes in. "You want me to love you, don't you, Uncle Nat?"</p> <p>Reluctantly, I take out my wallet and hand over the fifty dollars.</p> <p>"You're some operator, Lucy," I mumble.</p> <p>"I know I am," she says, tucking the bills into her pocket and gracing me with one of her gigantic smiles. "Mama told me always to stick up for myself. A bargain's a bargain, right? If I let you welsh on the deal, you wouldn't like me anymore. You'd think I was a softy."</p> <p>"What makes you think I like you?" I ask.</p> <p>"Because I'm so cute," she says. "And because you changed your mind about Pamela."</p> <p>It's all very funny, perhaps, but once she runs off to play with the dog, I turn to Tom and ask, "How the hell are we going to get her to talk?"</p> <p>"She's talking," he says. "She's just not saying the right words."</p> <p>"Maybe I should threaten her."</p> <p>"That's not your style, Nathan."</p> <p>"I don't know. What if I tell her I've changed my mind again? If she doesn't answer our questions, we'll drive her up to Pamela and dump her there. No ifs, ands, or buts."</p> <p>"Fat chance."</p> <p>"I'm worried about Rory, Tom. If the kid doesn't open up, we'll never know what's going on."</p> <p>"I'm worried, too. For the past three years, the only thing I've done is worry. But frightening Lucy isn't going to help anyone. She's already been through enough."</p>	<p>Nathan?</p> <p>-Eso -insiste Lucy-. Tú quieres que te quiera, ¿no es cierto tío Nat?</p> <p>De mala gana, saco la cartera y le doy los cincuenta dólares.</p> <p>-Menuda granuja estás hecha , Lucy.</p> <p>-Ya lo sé -responde ella, guardándose los billetes en el bolsillo y honrándome con una de sus inmensas sonrisas-.Mamá siempre me dice que tengo que hacerme valer. Un trato es un trato, ¿no? Si dejara que no cumplieras lo prometido, ya no te caería bien. Me tomarías por una blandengue.</p> <p>-¿Por qué piensas que me caes bien? - le pregunto.</p> <p>-Porque soy muy rica -afirma ella-. Y porque cambiaste de opinión con lo de Pamela. Puede que todo tenga mucha gracia, pero cuando se va corriendo a jugar con el perro, me vuelvo hacia Tom y le pregunto:</p> <p>-¿Cómo coño vamos a hacer que hable?</p> <p>-Ya habla -me recuerda él-. Sólo que no dice lo que tiene que decir.</p> <p>-Quizá deba amenazarla.</p> <p>-Ése no es tu estilo, Nathan.</p> <p>-No sé. ¿Y si le digo que te vuelvo a cambiar de opinión? Si no contesta a nuestras preguntas , la llevamos donde Pamela y la dejamos allí. Y nada de peros.</p> <p>-Lo tienes difícil.</p> <p>-Estoy preocupado por Rory, Tom. Si la niña no cede, nunca vamos a enterarnos de lo que pasa.</p> <p>-Yo también estoy preocupado. Durante estos tres últimos años, no he hecho otra cosa que preocuparme. Pero asustando a Lucy no conseguiremos nada. La niña ya ha pasado lo suyo.</p>
<p>"Sugar," he repeats. "It looks like</p>	<p>-Azúcar -repite-. Parece que alguien ha echado</p>

someone poured about fifty cans of Coke into the tank. You want to mess up a person's car, there's no faster or simpler way to do it."

"Good God," I say. "Are you telling me someone did it on purpose?"

"That's what I'm saying. Coke cans don't have legs, do they? They don't have hands and fingers to flick themselves open with. The only explanation is that someone got it into his head to do a number on your car."

"It had to have happened while we were eating lunch. The car was working fine until we parked in front of the restaurant. The question is: why would anyone do a shitty thing like that?"

"A hundred reasons, Mr. Glass. Some rowdy kids, maybe. You know, a bunch of bored teenagers out to play a prank. That kind of vandalism goes on around here all the time. Or else it was someone who doesn't like people from New York. He sees the license plates on your car and decides to teach you a lesson."

"That's ridiculous."

"You'd be surprised. There's a lot of resentment against out-of-staters in this part of Vermont. The New York and Boston folks most of all, but I've even seen some morons pick fights with people from New Hampshire. It happened just the other day at Rick's Bar on Route Thirty. A guy walks in from Keene, New Hampshire, which is about one inch from the Vermont border, and some drunken local-I won't mention any names-smashes a chair over his head. 'Vermont for Vermonters!' he's yelling. 'Get your New Hampshire ass out of here!' It turned into a real slugfest. From what they tell me, it probably would

unas cincuenta latas de Coca-Cola en el depósito. Si se quiere estropear el coche a alguien, no hay manera más rápida y sencilla de hacerlo.

-¡Santo Dios! -exclamo-. ¿Me está diciendo que lo han hecho a propósito?

-Eso es lo que le estoy diciendo. Las latas de Coca-Cola no tienen piernas, ¿verdad? No tienen manos ni dedos para abrirse ellas solas. La única explicación es que a alguien se le metió en la cabeza hacerle una buena a su coche.

-Tuvo que ser cuando estábamos comiendo. El coche funcionó bien hasta que lo dejamos aparcado frente al restaurante, la pregunta es: ¿por qué querría alguien hacemos algo así?

-Centenares de razones, señor Glass, Unos críos con ganas de alborotar, quizá. Ya sabe, una pandilla de adolescentes aburridos a los que les da por hacer una diablura. Esa especie de vandalismo se da mucho por aquí. O a lo mejor ha sido a lgui en que odia a los de Nueva York. Ve la matrícula del coche y decide darle una lección.

-Eso es ridículo.

-No le sorprenda. En esta parte de Vermont hay mucho resentimiento contra gente de otros estados. Sobre todo de Nueva York y Boston, pero he visto cómo algunos tarados la emprendían con gente de New Hampshire. Ocurrió justo el otro día, en el bar de Rick, junto a la Route 30. Entra un tío de Keene, de New Hampshire,

que está a un paso de la frontera de Vermont, y uno de los borrachos de por aquí, no voy a mencionar nombres, le rompe una silla en la cabeza. «¡Vermont para los de Vermont!», grita. «¡Vete a tomar por culo a New Hampshire!» y empiezan a darse tortazos. Por lo que me han contado, el lío podría haber durado toda la noche si la poli no hubiera intervenido.

-Cualquiera que le oiga, diría que estamos

<p>have gone on all night if the cops hadn't broken it up.”</p> <p>“You make it sound like we're living in Yugoslavia.”</p> <p>“Yeah, I know what you mean. Every idiot's got his turf to defend, and damn the poor stranger who doesn't belong to your tribe.”</p>	<p>viviendo en Yugoslavia.</p> <p>-Ya, sé a lo que se refiere. A cualquier imbécil le da por defender un territorio, y que se vaya preparando todo el que no sea de su tribu.</p>
<p>“Don't go back to Brattleboro,” he said to Honey. “It's after midnight, and you've had too much to drink.”</p> <p>Simple good manners-or a devious ploy to woo her into bed?</p> <p>“I can drive that road with my eyes shut,” Honey answered. “Don't worry about me, kiddo.”</p>	<p>-No vuelvas a Brattleboro -recomendó a Honey-. Es más de medianoche y has bebido demasiado.</p> <p>¿Nada más que buena educación, o un taimado plan para llevársela a la cama?</p> <p>-Puedo conducir por esa carretera con los ojos cerrados -contestó Honey-. No te preocupes por mí.</p>
<p>“Don't get any ideas,” Honey says. “It's not that I do this sort of thing every day.”</p> <p>“I know,” Tom answers.</p> <p>“It's just that it's been a long time .”</p> <p>“For me, too. A very long time.”</p>	<p>-No pienses cosas raras- advierte Honey-. Esto no lo hago todos los días.</p> <p>-Lo sé -contesta Tom.</p> <p>-Sólo que hace mucho tiempo desde la última vez.</p> <p>-Lo mismo digo. Pero que mucho.</p>
<p>“The kicker is, Mr. Glass,” he says, patting the roof of my car, “it's a good thing that dope messed with your gas tank.”</p> <p>“What do you mean?” I say, not knowing how to interpret this peculiar statement.</p> <p>“After we talked yesterday morning, I thought I'd have the job finished in a couple of hours. That's why I said we'd be able to deliver the car to you last night. Remember?”</p> <p>“Yes, I remember. But you also said it might not happen until today.”</p> <p>“Yeah, I did say that, but the reason I gave you then isn't the reason why we couldn't get here till now.”</p> <p>“No? What happened in the meantime?”</p> <p>“I took your Olds out for a spin. Just to make sure everything was back to normal. It wasn't.”</p>	<p>-El caso es, señor Glass -dice, dando unas palmaditas al techo de mi coche-, que fue una suerte que aquel imbécil le estropeará el depósito.</p> <p>-¿Qué quiere decir? -pregunté, sin saber cómo interpretar aquella extraña afirmación.</p> <p>-Cuando hablamos ayer por la mañana, pensaba acabar el trabajo en un par de horas. Por eso le dije que estaríamos en condiciones de entregarle el coche por la noche. ¿Recuerda?</p> <p>-Sí, me acuerdo. Pero también me dijo que lo mismo me lo podían traer hoy.</p> <p>-Sí, eso le dije, pero la explicación que le di entonces no tiene nada que ver con lo que nos ha impedido traérselo hasta ahora.</p> <p>-¿No? ¿Pues qué ha pasado?</p> <p>-Fui a dar una vuelta con su Olds. Sólo para asegurarme de que todo marchaba bien. Pero no era así.</p> <p>-Ah.</p> <p>-Puse el coche a cien, ciento veinte, y luego</p>

<p>“Oh?”</p> <p>“I pushed the car up to sixty-five, seventy, and then I tried to slow down. Mighty hard to do when the brakes are shot.</p> <p>Lucky I didn’t get myself killed.”</p> <p>“The brakes . . .”</p> <p>“Yeah, the brakes. I got the car back to the garage and had a look. The lining was worn thin, Mr. Glass, just about to go.</p> <p>“What are you saying?”</p> <p>“I’m saying that if you hadn’t had that other problem with the gas tank, you never would have found out about this problem with the brakes. If you’d gone on driving much longer, you would have run into some pretty bad trouble. Accident trouble. Death trouble. All kinds of trouble.”</p> <p>“ So the shithead who poured Coke into the gas tank actually saved our lives.”</p> <p>“That’s what it looks like . Pretty weird, huh?”</p>	<p>traté de aflojar la marcha. Cosa muy difícil cuando fallan los frenos. Suerte que no me maté.</p> <p>-Los frenos...</p> <p>-Sí, los frenos. Volví a llevar el coche al garaje y eché una mirada. Los forros estaban muy desgastados, señor Glass, casi deshechos.</p> <p>-Pero ¿qué me dice usted?</p> <p>-Le digo que si no hubiera tenido esa otra avería con el depósito, nunca se habría enterado del problema de los frenos. Si hubiera seguido conduciendo mucho tiempo más, tarde o temprano habría tenido algún contratiempo. Un percance. Un accidente de cualquier clase. Incluso podría haberse matado.</p> <p>-Así que el gilipollas que echó Coca-Cola en el depósito de gasolina en realidad nos salvó la vida.</p> <p>- Eso parece. Qué increíble, ¿verdad?</p>
<p>“It was n’t no S-head that did it, Uncle Nat;” she says.</p> <p>“S-head?” I answer. “What are you talking about?”</p> <p>“You said a naughty word. I’m not allowed to talk like that.”</p> <p>“Oh, I see . S. Short for you-know-what.”</p> <p>“Yeah. The S-word. “</p> <p>“You’re right, Lucy. I shouldn’t use that kind of language when you’re around.”</p> <p>“You shouldn’t use it, period. Whether I’m around or not.”</p> <p>“You’re probably right. But I was angry, and when a person’s angry, he can’t always control what he says . A bad man tried to wreck our car. For no reason. Just to be cruel, to hurt us. I’m sorry I used that word, but you can’t really</p>	<p>-No fue ningún giloquesigue quien lo hizo, tío Nat -anuncia.</p> <p>-¿Giloquesigue? -contesto-. ¿De qué estás hablando?</p> <p>-Has dicho una palabrota. Yo no debo decir esas cosas.</p> <p>-Ah, ya veo. Gili . Apócope de ya sabes qué .</p> <p>-Sí, esa palabra que empieza con gili.</p> <p>-Tienes razón, Lucy. No debería decir palabrotas en tu presencia.</p> <p>-No debes decirlas, y punto. Aunque no esté yo delante.</p> <p>-Quizá tengas razón. Pero estaba enfadado, y cuando una persona se enfada, no siempre es dueña de lo que dice. Un hombre malo intentó destrozarnos el coche. Sin motivo alguno. Por pura crueldad, para hacernos daño. Lamento haber utilizado esa palabra, pero es normal que me enfadara, ¿no te parece?</p>

<p>blame me for being upset ”</p> <p>“It wasn’t a bad man. It was a bad girl.”</p> <p>“A girl? How do you know that? Did you see it happen?” For a brief moment, she relapses into her old silence, nodding her head in answer to my question. Already, tears have begun to well up in her eyes.</p> <p>“Why didn’ t you tell me? ” I ask.</p> <p>“ If you s aw i t happen, you should have told me, Lucy. We could have caught the girl and put her in jail. And if the men at the garage had known what the problem wa s, the y could have fixed the car right away. ”</p> <p>“I was scared,” she says, bowing her head, afraid to look me in the eye.</p>	<p>-No fue un hombre malo. Fue una niña mala.</p> <p>-¿Una niña? ¿Cómo lo sabes? ¿Viste lo que pasó?</p> <p>Por un breve momento, vuelve a caer en su antiguo mutismo, asintiendo con la cabeza para contestar a mi pregunta. Y entonces se le llenan los ojos de lágrimas.</p> <p>-¿Por qué no me lo has dicho? -le pregunto-. Si vis te cómo pasó, debí as habérmelo dicho, Lucy. Podríamos haber pillado a la niña ésa y haberla metido en la cárcel. Y si esos señores del garaje hubieran sabido cuál era el problema, podrían habernos arreglado inmediatamente el coche.</p> <p>-Tenía miedo -confiesa ella, agachando la cabeza, temerosa de mirarme a los ojos.</p>
<p>“Why did you do it?” I ask.</p> <p>“I’m sorry,” she says, tightening her grip on me and blubbering into my shirt.</p> <p>“I’m real, real sorry. I just kind of went crazy, Uncle Nat, and before I knew what I was doing, it was already done. Mama told me about Pamela. She’s a mean person, and I didn’t want to go there.”</p> <p>“I don’t know if she’s mean or not, but it all turned out for the best, didn’t it? You did a wrong thing, Lucy. A very wrong thing, and I never want you to beha ve like tha t aga in. But thi s time -thi s one time -the wrong thing turned out to be the right thing, too.”</p> <p>“How c a n a wr ong thing be a r ight thi ng? That’s like saying a dog’s a cat, or a mouse is an elephant.”</p> <p>“Don’t you remember what Al Junior told us about the brakes?”</p> <p>“Yeah, I remember. I saved your life, didn’t I?”</p> <p>“Not to speak of your own life. And Tom’s life, too.”</p> <p>At long last, she disengages herself from</p>	<p>-¿Por qué lo hiciste? -pregunto.</p> <p>-Lo siento -dice ella, apretándose más contra mí y llorando a moco tendido en mi camisa-. Lo siento mucho, de verdad. Es como si me hubiera vuelto loca, tío Nat, y antes de saber lo que estaba haciendo, ya lo había hecho. Mamá me ha hablado de Pamela. Es mala, y no quería ir a su casa.</p> <p>-No sé si es mala o no, pero al final todo ha salido bien, ¿no es verdad? Hiciste una cosa mala, Lucy. Una cosa mala, y quiero que nunc a vuelva s a portarte así. Pero por esta vez, sólo por esta vez, da la casualidad de que lo malo ha sido para bien.</p> <p>-¿Cómo de una cosa que está mal puede salir algo buen? Eso es como decir que un perro es un gato, o que un ratón es un elefante.</p> <p>-¿No te acuerdas de lo que Al Hijo nos ha dicho sobre los frenos?</p> <p>-Sí, me acuerdo. Te he salvado la vida, ¿verdad?</p> <p>-No sólo a mí, a ti también. Además de Tom. Al fin, se aparta de mi camisa, se limpia las lágrimas de los ojos y me dirige una mirada pensativa, cargada de intensidad.</p> <p>-No digas a tío Tom que he sido yo, ¿vale?</p>

<p>my shirt, wipes the tears from her eyes, and gives me an intense , thoughtful look. “Don’t tell Uncle Tom I did it, okay?”</p> <p>“Why not?”</p> <p>“He won’t like me anymore.”</p> <p>“Of course he will.”</p> <p>“No hewon’t. And I want him to like me.”</p> <p>“I still like you, don’t I?”</p> <p>“You’re different. “</p> <p>“In what way?”</p> <p>“I don’t know. You don’t take things as hard as Uncle Tom. You’re not as serious.”</p> <p>“That’s because I’m older.”</p> <p>“Just don’t tell him, okay? Swear to me you won’t tell him.”</p> <p>“All right, Lucy. I swear.”</p>	<p>-¿Por qué no?</p> <p>-Porque ya no me querrá.</p> <p>-Claro que te querrá.</p> <p>-No. Y yo quiero que me quiera.</p> <p>-Yo te sigo queriendo, ¿no?</p> <p>-Tú eres diferente.</p> <p>-¿En qué sentido?</p> <p>-No sé. No te tomas las cosas a la tremenda como el tío Tom. No eres tan serio.</p> <p>-Es porque soy más viejo.</p> <p>-Bueno, pues no se lo digas, ¿vale? Júrame que no se lo vas a decir.</p> <p>-De acuerdo, Lucy. Te lo juro.</p>
<p>“How did you sleep last night , Nathan?” he asks.</p> <p>“ Pretty well ,” I answer.</p> <p>“Considering the thinness of the walls, it could have been a lot worse.”</p> <p>“I was afraid of that.”</p> <p>“It’s not your fault. You didn’t build the house.”</p> <p>“I kept telling her to keep it down, but you know how it is. A person gets carried away, and there’s nothing you can do about it.”</p> <p>“Not to worry. To tell the truth, I was glad. I felt happy for you.”</p> <p>“Me too. For one night, I was glad.”</p> <p>“You’ll have other nights, old man. That was only the beginning.”</p> <p>“Who knows? She left early this morning, and it’s not as if we did much talking while she was here. I have no idea what she wants.”</p> <p>“More to the point what do you want?”</p> <p>“It ’s too early to tell. Everything happened so fast, I haven’t had time to think about it.”</p>	<p>-¿Qué tal has dormido esta noche, Nathan? -me pregunta.</p> <p>-Pues bien -le contesto-. Considerando la delgadez de los tabiques, podría haber sido peor.</p> <p>-Me lo temía.</p> <p>-No es culpa tuya. Tú no has construido la casa.</p> <p>-No dejaba de decirle que no hiciera tanto ruido, pero ya sabes cómo son las cosas. Cuando uno se desmanda, no hay nada que hacer..</p> <p>-No te preocupes. A decir verdad, me alegré. Estoy muy contento por ti.</p> <p>-Yo también. Por una noche, estuvo bien.</p> <p>-Habrá más noches, muchacho. Eso ha sido sólo el comienzo.</p> <p>-¿Quién sabe? Se ha marchado pronto esta mañana, y no es que hayamos hablado mucho mientras estábamos juntos. No tengo la menor idea de lo que quiere.</p> <p>-La cuestión es: ¿qué quieres tú?</p> <p>-Es pronto para decirlo. Todo ha pasado tan deprisa, que no he tenido tiempo de pensarlo.</p> <p>-No quisiera entrometerme, pero en mi opinión hacéis buena pareja.</p>

<p>“Not that you’ve asked me, but in my opinion you two are a good match.”</p> <p>“Yeah. Two fatsos colliding in the night. I ’m surprised the bed didn’ t collapse.”</p> <p>“Honey isn’t fat. She’s wha t they call ‘statuesque.’”</p> <p>“She’s not my type, Na than. Too tough. Too c onf ide nt . Too ma ny opinions. I’ve never been attracted to women like that.”</p> <p>“That’s why she’d be good for you. She’d keep you on your toes.”</p> <p>Tom shakes his head and sighs. “It would never work. She’d wear me out in less than a month.”</p> <p>“So you’re ready to give up after one night.”</p> <p>“There’s nothing wrong with that. One good night, and that’s the end of it.”</p> <p>“And what happens if she crawls into your bed again? Are you going to kick her out?”</p> <p>Tom put s a match to a second cigarette, then pauses for a long moment. “I don’t know,” he says at last.</p> <p>“We’ll see.”</p>	<p>-Sí. Dos gordos dándose topetazos en plena noche. Me sorprende que la cama no se viniera abajo.</p> <p>-Honey no está gorda. Sino más bien «imponente», como suele decirse.</p> <p>-No es mi tipo, Nathan. Demasiado agresiva. Demasiado segura de sí misma. Demasiadas opiniones. Nunca me han atraído las mujeres así.</p> <p>-Por eso te vendrá bien. Con ésa vas a andar más derecho que una vela.</p> <p>Tom sacude la cabeza y suspira.</p> <p>-No daría resultado.Me agotaría en menos de un mes.</p> <p>-Así que estás dispuesto a dejarlo después de una sola noche.</p> <p>-No hay nada malo en eso. Te lo pasas bien una noche, y luego adiós.</p> <p>-¿Y qué ocurrirá si se te vuelve a meter en la cama? ¿Vas a echarla a patadas?</p> <p>Tom enciende otro cigarrillo con una cerilla, y luego hace una larga pausa.</p> <p>- No sé- dice al fin-. Ya veremos.</p>
<p>“It’s always a pleasure to see you,” he said, “but I don’t want Mr. Trumbell to be disappointed. The manuscript is locked away in a vault a t t the Cit iba nk on Fifty-third Street in Manhattan. If you’d called in advance, I would have had it for you today. But unless I’m wrong, we weren’t supposed to get together until next Monday afternoon.”</p> <p>“In a bank vault?” Gordon said. “So tha t’s wher e you st as he d away my discovery. I didn’t know.”</p> <p>“ I thought I’d told you, ” Harry continued, improvising a she went along, still unable to comprehend what Gordon wa s doing there with Trumbell</p>	<p>-Como siempre, me alegro de verlo –le dijo-, pero no me gustaría que el señor Trumbell se llevara un chasco. El manuscrito está guardado en una cámara acorazada del Citibank, en la calle Cincuenta y Tres de Manhattan. Si me hubiera llamado antes, se lo habría traído. Pero a menos que me equivoque, no debíamos reunirnos hasta el lunes que viene por la tarde.</p> <p>-¿En una cámara acorazada? –inquirió Gordon-. Así que ahí es donde ha ocultado mi hallazgo. No lo sabía.</p> <p>-Creí que se lo había dicho –prosiguió Harry, improvisando a medida que se desarrollaba la conversación, aún incapaz de comprender lo que Gordon había ido a hacer allí con Trumbell</p>

four days before their scheduled meeting. "I'm having second thoughts," Trumbell said.

"Yes," Gordon added, jumping in before Harry had a chance to reply. "You see, Mr. Brightman, a sale like this can't be taken lightly. Not when there's so much money involved."

"I'm aware of that," Harry said.

"That's why we had the first page examined by those experts. Not just one man, but two.

"Not two," Trumbell said. "Three."

"Three?"

"Three," Gordon said. "You can never be too careful, can you? Myron also took it to a curator at the Morgan Library. One of the top men in the field. He gave his verdict this morning, and he's convinced it's a forgery."

"Well," Harry stammered, "two out of three isn't bad. Why trust this man's opinion over the two others?"

"He was very persuasive," Trumbell said. "If I'm going to buy this manuscript, there can't be any doubt. No doubt whatsoever."

"I see," Harry said, struggling to elude the trap they had set for him, but no doubt already beginning to lose heart, already demoralized beyond all imagining. "I just want you to know that I've acted in good faith, Mr. Trumbell. Gordon found the manuscript in his grandmother's attic and brought it to me. We had it checked out and were told it was genuine. You became interested in buying it. If you've changed your mind, I can only say I'm sorry. We can cancel the deal right now."

"You're forgetting the ten thousand dollars you took from Myron," Gordon said.

cuatro días antes de la fecha de su reunión.

-Lo estoy pensando mejor -anunció Trumbell.

-Sí -terció Gordon, interviniendo antes de que Harry tuviera tiempo de replicar -. Mire, señor Brightman, una transacción como ésta no puede tomarse a la ligera. Sobre todo cuando hay tanto dinero de por medio.

-Soy consciente de ello -aseguró Harry-. Por eso es por lo que hicimos que aquellos expertos examinaran la primera página. No uno solo, sino dos.

-Dos, no -corrigió Trumbell-. Tres.

-¿Tres?

-Tres -confirmó Gordon-. Todas las precauciones

Son pocas, ¿no le parece? Myron lo llevó también a un conservador de la Biblioteca Morgan. Una de las personalidades más destacadas en ese ámbito. Nos ha dado su veredicto esta mañana, y está convencido de que se trata de una falsificación.

-Bueno -tartamudeó Harry-, dos de tres no está mal. ¿Por qué dar a esa opinión más crédito que a las otras dos?

-Ese experto fue muy convincente -dijo Trumbell-. Si voy a comprar ese manuscrito, no puede haber la menor duda. Ni la mínima.

-Lo entiendo -repuso Harry, tratando de eludir la trampa que le habían tendido, pero sin duda empezando a desmoralizarse, trasluciendo ya un desánimo profundo-.

Sólo quiero que sepa que he obrado de buena fe, señor Trumbell. Gordon encontró el manuscrito en la buhardilla de su abuela y me lo trajo aquí. Hicimos que lo examinaran y nos dijeron que era auténtico. Usted manifestó interés por comprarlo. Si ha cambiado de opinión, sólo puedo decir que lo siento. Podemos cancelar el trato ahora mismo.

-Te olvidas de los diez mil dólares que te dio Myron -apostilló Gordon.

"No I'm not," Harry answered. "I'll give him back the money, and then we're quits."

"I don't think it's going to be that simple, Mr. Brightman," Trumbell **l** **said**. "Or should I call you Mr. *Dunkel*? Gordon's told me quite a bit about you, Harry. Chicago. Al ec Smith. Twenty-odd forged paintings. Prison. A new identity. You're a champion liar, Harry, and with a record like yours, I'd just as soon you kept those ten thousand dollars. That way I'll be able to press charges. You were planning to rip me off, weren't you? I don't like it when people try to take my money. It irritates me."

"Who is this man, Gordon?" Harry said, his voice suddenly shaking, out of control.

"Myron Trumbell," Gordon answered. "My benefactor. My friend. The man I love."

"So this is the one," Harry said.

"There never was that other person."

"Just the one," Gordon replied.

"Always just the one."

"Nathan was right," Harry moaned.

"Nathan was right all along. Goddamn it, why didn't I listen to him?"

"Who's Nathan?" Gordon asked.

"A man I know," Harry **said**. "It doesn't matter. Someone I know. A fortune-teller."

"You never could take good advice, could you, Harry?" Gordon **said**. "Too **fucking** greedy. Too **fucking** full of yourself."

"Why, Gordon?" he **said**. "Why are you doing this to me?"

"Because I hate you," his ex-lover **said**. "Haven't you figured that out by

-No se me olvida - contes tó Harry-. Le devolveré el dinero y quedaremos en paz.

-No creo que vaya a ser tan sencillo, señor Brightman -**replicó** Trumbell-. ¿O debería llamarle señor *Dunkel*? Gordon me ha contado un montón de cosas sobre ti, Harry. Chicago. Al ec Smith. Una veintena de cuadros falsificados. La cárcel. Una nueva identidad. Eres un farsante de marca mayor, Harry, y con unos antecedentes como los tuyos, prefiero que te quedes con esos diez mil dólares. Así podré presentar una denuncia. Pensabas estafarme, ¿verdad? No me gusta que la gente trate de birlarme el dinero. Me saca de quicio.

-¿Quién es este individuo, Gordon? -quiso saber Harry, con la voz súbitamente temblorosa, fuera de control.

-Myron Trumbell- contestó Gordon-. Mi benefactor. Mi amigo. El hombre que amo.

-Así que es él -dijo Harry-. Nunca ha existido otro.

-Éste es el único -confirmó Gordon-. Siempre lo ha sido.

-Nathan tenía razón -se lamentó Harry-. Nathan acertó desde el principio. Maldita sea, ¿por qué no le hice caso?

-¿Quién es Nathan? -preguntó Gordon.

- Un conocido mío- **contestó** Harry-. No importa. Uno que conozca. Un adivino.

-Nunca escuchas un buen consejo, ¿verdad, Harry? -**dijo** Gordon-. Siempre tan avaricioso, **joder**. Tan pagado de sí mismo, el muy **cabrón**.

-¿Por qué, Gordon? -**inquirió**-. ¿Por qué me haces esto?

-Por que te odio -**proclamó** su ex amante-. ¿Es que todavía no te has dado cuenta?

-No, Gordon. Tú me quieres. Siempre me has querido.

-Todo lo tuyo me da asco, Harry. Tu mal

now?"

"No, Gordon. You love me. You've always loved me."

"Everything about you disgusts me, Harry. Your bad breath. Your varicose veins. Your dyed hair. Your awful jokes. Your fat belly. Your knobby knees. Your puny cock. Everything. Every part of you makes me sick."

"Then why come back after all these years? Couldn't you have left well enough alone?"

"After what you did to me? Are you insane? You destroyed my life, Harry. Now it's my turn to destroy yours."

"You ran out on me, Gordon. You betrayed me."

"Think again, Harry. Who turned me over to the cops? Who cut a deal for himself by pointing his finger at me?"

"And so now you turn me over to the cops. Two wrongs don't make a right, Gordon. At least you're alive. At least you're young enough to have something to look forward to. You put me back in jail, and I'm finished. I'm a dead man."

"We don't want you to die, Harry," Trumbell said, suddenly reentering the conversation. "We want to make a bargain with you."

"A bargain? What kind of bargain?"

"We're not out for blood. We're only looking for justice. Gordon suffers because of you, and now we feel he deserves some compensation. Fair is fair, after all. If you cooperate with us, we won't say a word to the law."

"But you're rich. Gordon has all the money he needs."

"Certain members of my family are rich. Unfortunately, I'm not one of them."

"I don't have any cash. I can scrape up

aliento. Tus venas van a la deriva. Tu pelo teñido. Tus chistes malos. Tu vientre fofo. Tus rodillas nudosas. Tu picha insignificante. Todo. Cualquier parte de tu cuerpo me da ganas de vomitar.

-Entonces, ¿por qué has vuelto a mí después de tantos años? ¿No podías haberme dejado en paz?

-¿Con todo lo que me hiciste? Pero ¿estás loco? Destrozaste mi vida, Harry. Ahora me toca a mí destrozar la tuya.

-Me abandonaste, Gordon. Me traicionaste.

-Piénsalo bien, Harry. ¿Quién me entregó a la policía? ¿Quién consiguió una reducción de pena a cambio de denunciarme?

-Así que ahora tú me entregas a la poli. Un error no se remedia con otro, Gordon.

Al menos estás vivo. Y eres lo bastante joven como para esperar algo de la vida. Si me vuelves a mandar a la cárcel, estoy acabado. Soy hombre muerto.

-No queremos matarte, Harry -anunció Trumbell, volviendo a intervenir de pronto en la conversación-. Queremos hacer un trato contigo.

-¿Un trato? ¿Qué clase de trato?

-No estamos buscando un desquite. Sólo queremos hacer justicia. Gordon ha sufrido por tu causa, y creemos que ahora se merece cierta compensación. Al fin y al cabo, lo justo es lo justo. Si te avienes a colaborar, no diremos una palabra a la policía.

-Pero si tú eres rico. Gordon tiene todo el dinero que pueda necesitar.

-Algunos miembros de mi familia son ricos. Lamentablemente, no soy uno de ellos.

-Yo no tengo dinero. Me las puedo arreglar para conseguir los diez mil que te debo, pero nada más.

-Puede que andes escaso de efectivo, pero nos conformaríamos con los otros bienes que posees.

-¿Los otros bienes? ¿A qué te refieres?

the ten thousand I owe you, but that 's about it."

"You might be short on cash, but you have other assets we'd be willing to settle for."

"Other assets? What are you talking about?"

"Look around you. What do you see?"

"No. You can't do that. You've got to be kidding."

"I see books, Harry, don't you? I see hundreds of books. And not just any books, but first editions, even signed first editions. Not to speak of what's sitting in the drawers and cabinets below. Manuscripts. Letters.

Autographs. Give us the contents of this room, and we'll consider the account square. "

"I'll be ruined. I'll be wiped out."

"Consider the alternatives, Mr. Dunkel-Brightman. Which would you prefer: arrest on charges of fraud, or a quiet, peaceful life as the owner of a **used-bookstore**? Think about it carefully.

Gordon and I will come back tomorrow with a large van and a team of moving men. It won't take more than a couple of hours, and then you'll be rid of us forever. If you try to stop us, I'll simply pick up the phone and call the police. You decide, Harry. Life or death. An empty room-or a second trip to prison. If you don't give us the books tomorrow, you're going to lose them anyway. You understand that, don't you? Be smart, Harry. Don't fight it. If you give up without a struggle, you'll be doing everyone a favor especially yourself. Expect us between eleven and noon. I wish I could be more precise, but it's so hard to predict the traffic these days. *A demain*, Harry. Ta ta."

-Mira tu alrededor. ¿Qué es lo que ves?

-No. No podéis hacer eso. Me estás tomando el pelo.

-Yo veo libros, Harry, ¿tú no? Veo centenares de libros. Y no libros simplemente, sino ediciones originales, y hasta firmadas por el autor. Por no hablar de lo que tienes guardado en los cajones y vitrinas de ahí abajo. Manuscritos. Cartas. Autógrafos. Si nos entregas lo que contiene esta habitación, consideraremos que estamos en paz.

-Me dejaréis limpio. En la ruina.

-Me parece que no tienes otra alternativa, señor Dunkel-Brightman. ¿Qué prefieres: que te detengan acusado de fraude, o una vida tranquila y apacible como dueño de una librería de **lance**? Piénsalo detenidamente.

Gordon y yo volveremos mañana con una furgoneta grande y una cuadrilla de embaladores. No tardaremos más de un par de horas, y luego te habrás librado de nosotros para siempre. Si tratas de impedirlo, no tendré más que coger el teléfono y llamar a la policía. Tú decides, Harry. Vivir o morir. Vaciar una habitación...o una segunda temporadita en la cárcel. Aunque mañana no nos des los libros, acabarás perdiéndolos de todas formas. Lo entiendes, ¿no? Sé sensato, Harry. No te resistas. Si cedes por las buenas, harás un favor a todo el mundo, empezando por ti mismo. Vendremos entre las once y las doce. Ojalá pudiera ser más preciso, pero no es fácil hacer previsiones tal como está el tráfico últimamente. *A demain*, Harry. Y gracias.

“Speaking,” he said. “Who is this?”

“Nathan,” I replied. “We’ve never met, but I believe you’ve heard of me. Harry Brightman’s friend. The fortuneteller.”

“I don’t know what you’re talking about.”

“Of course you do. When you and your friend visited Harry today, someone was standing on the other side of the door, listening in on your conversation. At one point, Harry mentioned my name. I should have listened to Nathan,” he said, and you asked him, ‘Who’s Nathan?’ That’s when Harry told you I was a fortune-teller. Remember now? We’re not talking about the distant past, Mr. Dryer. You heard those words just a few hours ago.”

“Who are you?”

“I’m the messenger of bad tidings. I’m the man who issues threats and warnings, who tells people what to do.”

“Oh? And what am I supposed to do?”

“I like your sarcasm, Gordon. I hear that coldness in your voice, and it confirms my feelings about who you are. Thank you. Thank you for making my job so simple.”

“All I have to do is hang up the phone, and that’s the end of the conversation.”

“But you’re not going to hang up, are you? You’re scared shitless, and you’ll do anything to find out what I know. Am I right or wrong?”

“You don’t know a damn thing.”

“Guess again, Gordon. Let me try out some names on you, and we’ll see what I know and don’t know.”

-Al habla -contestó-. ¿Quién llama?

-Nathan -contesté-. No nos hemos visto nunca, pero creo que ha oído hablar de mí. Soy amigo de Harry Brightman. El adivino.

- No sé de qué me habla.

-Claro que lo sabe. Cuando usted y su amigo han ido hoy a ver a Harry, había alguien al otro lado de la puerta, escuchando su conversación. En un momento dado, Harry mencionó mi nombre. «Debí haber hecho caso a Nathan», dijo él, y usted le preguntó: «¿Quién es Nathan?» Entonces fue cuando Harry le dijo que yo era adivino.

¿Se acuerda ahora? No estamos hablando de un pasado lejano, señor Dryer. Hace sólo unas horas que ha escuchado esas palabras.

-¿Quién es usted?

-Soy el portador de malas noticias. El que reparte amenazas y advertencias, el que dice a la gente lo que tiene que hacer.

-Ah. ¿Y qué es lo que tengo que hacer yo?

-Me gusta tu sarcasmo, Gordon. Oigo la frialdad de tu voz, y se confirma mi impresión sobre tu persona. Te lo agradezco. Gracias por facilitarme tanto la tarea.

-Para acabar con esta conversación no tengo más que colgar el teléfono.

-Pero tú no vas a colgar, ¿verdad? Estás cagado de miedo, y harás cualquier cosa para averiguar lo que yo sé. ¿Acaso me equivoco?

-Tú no sabes nada de nada.

-Te equivocas, Gordon. Deja que cite algunos nombres, y ya veremos si sé o no sé.

-¿Nombres?

-Dunke l Fre r e s . Al e c S m i t h . Nathaniel Hawthorne. Ian Metropolis. Myr on Tr umbe l l .

¿Qué te parece ?

"Names?"

"Dunke l Fr è re s . Ale c Smi th.
Nathaniel Hawthorne. Ian Metropolis.
Myron Trumbell. How's that? Do you
want me to go on?"

"Al l r ight , s o you know who I
am. Big de a l. "

"Yes, big deal. Because I know what
I know, I'm in a position to get what I
want from you."

"Ali. So that's it. You want money. You
want us to cut you in on the deal."

"Wr ong a gain, Gor don. I 'm not
interested in - money. There's just one
thing you have to do for me. A very
easy thing. It won't take but a minute
of your time."

"One thing?"

"Call up the moving company you
hired for tomorrow and cancel the order.
Tell them you've changed your mind
and won't be needing the van."

"Why would I do that?"

"Because your scam has done gone
backfired on you, Gordon. The whole
thing

blew up in your face about five minutes
after you left Harry's store."

"What do you mean?"

"Harry's dead."

"What?"

"Harry's dead. He went running after
you along Seventh Avenue as you were
driving away in the cab. The strain was
too much for him. His heart gave out,
and he died there on the street."

"I don't believe you."

"Believe it, buster. Harry's dead, and
you killed him. Poor, stupid Harry. All
he ever did was love you, and you pay
him ba c k by lur ing him into s ome
crummy extortion scheme. Nice work,
kid. You must be ve r y pr oud of

¿Quieres que siga?

-De acuerdo, así que sabes quién soy.
Pues mira qué bien.

-Sí, qué bien. Porque, gracias a lo que
sé, estoy en condiciones de conseguir lo
que quiero.

-Ah. De modo que es eso. Dinero. Quieres
sacar tajada.

-Te e quivoc as ot ra vez , Gordon.

No q ui e r o di ne r o. Só lo ha y u na
c os a que puedes hac er por mí. Algo
muy f á c il . No t e quit ar á ni un mi -
nuto de ti empo.

-¿Qué cosa?

-Llama a la empresa de transportes que
has contratado para mañana y cancela el
servicio. Diles que has cambiado de idea y
que ya no necesitas la furgoneta.

-¿Y por qué iba a hacer eso?

-Porque _____ os ha salido e l ti ro
por la c ulata , Gordon. Todo el asunto
se fue a hacer gárgaras cinco minutos después
de que salierais de la librería de Harry.

-¿Qué quieres decir?

-Harry ha muerto.

-¿Qué?

-Harry ha muerto. Salió corriendo detrás
de vosotros por la Séptima Avenida
cuando os marchabais en el taxi. Fue demasiado
esfuerzo para él. Le falló el corazón
y murió allí mismo, en plena calle.

-No te creo.

-Créetelo, tío. Harry ha muerto, y vosotros
lo habéis matado. El muy estúpido,
el pobre Harry. Lo único que hizo fue quererte,
y tú se lo pagaste tendiéndole una
horrorosa trampa para hacerle chantaje.
Buen trabajo, muchacho. Ya puedes estar
orgulloso.

-No es verdad. Harry está vivo.

-Llama al depósito de cadáveres del
Hospital Metodista de Brooklyn. No tienes
por qué aceptar mi palabra tal cual.

<p>yourself.”</p> <p>“It’s not true. Harry’s alive.”</p> <p>“Call the morgue at Methodist Hospital in Brooklyn, then. You don’t have to take my word for it. Just ask the guys in the white coats.”</p> <p>“I will. That’s exactly what I’ll do.”</p> <p>“Good. In the meantime, don’t forget to call the movers. Harry’s books stay in Harry’s store. If you show up at Brightman’s Attic tomorrow, I’ll break your neck. And then I’ll turn you over to the cops. Do you understand me, Gordon? I’m letting you off easy. I know all about the forged manuscript page, the ten-thousand-dollar check, everything. It’s just that I don’t want to see Harry’s name get dragged into it. The man’s dead, and I’ll be damned if I do anything to hurt his reputation now. But that’s only if you act like a good boy. You do what I tell you to do, or else I switch to Plan B and go after you with everything I’ve got. Do you hear me? I’ll have you busted and thrown into jail. I’ll fuck you up so bad, you won’t want to live anymore.”</p>	<p>Pregúntaselo a los tíos de la bata blanca.</p> <p>-Lo haré. Eso es precisamente lo que voy a hacer.</p> <p>-Bien. Entretanto, no te olvides de llamar a los de la mudanza. Los libros de Harry se quedan donde están. Si te presentas mañana en el Brightman’s Attic, te rompo la crisma. Y luego te entrego a la policía. ¿Te enteras, Gordon? Si haces lo que te digo saldrás bien librado. Porque sé lo de la página falsificada del manuscrito, el cheque de diez mil dólares, todo. Sólo que no quiero ver mezclado el nombre de Harry en todo esto. El pobre hombre ha muerto, y no quiero hacer nada que perjudique su memoria. Pero a condición de que tú te portes como un buen chico. Haz lo que te digo, o de lo contrario cambio de idea y no paro hasta a cabar contigo. ¿Me oyes? Haré que te echen el guante y te metan en la cárcel. Te voy a joder de tal manera que ya no te quedarán ni ganas de vivir.</p>
<p>“You don’t have any choice,” Tom said, finally emerging from his dazed silence. “Whether you stay here or not, the money belongs to both of us. We’re partners, and there’s no way I’m going to steal your share. Half and half, Rufus. We split everything right down the middle.”</p> <p>“Just send me the money for my meds,” Rufus whispered. “I don’t want anything else.”</p> <p>“We’ll sell the building and the store,” Tom said. “We’ll get rid of everything and share the profits.”</p>	<p>-No tiene más remedio - le dijo Tom, emergiendo finalmente de su aturdimiento si le niego-. Te quedas o no, el dinero nos pertenece a los dos. Somos socios, y desde luego yo no voy a que darme contigo parte. Mitad y mitad, Rufus. Nos repartimos todo a medias.</p> <p>-Sólo mándame dinero para las medicinas -musitó Rufus-. No quiero nada más.</p> <p>-Venderemos el edificio y la librería - propuso Tom-. Nos lo quitaremos todo de encima y nos repartiremos las ganancias.</p>

<p>“No, Tommy, ” Rufus said. “You keep it. You’re so smart, man, you’ll make yourself rich if you hold on. This place isn’t for me. I don’t know nothing about books. I’m just a freak, man, a little colored freak who doesn’t belong here. A girl in a boy’s body. A dying boy who wants to go home.”</p> <p>“You’re not going to die,” Tom said. “Your health is good.”</p> <p>“We all die, baby,” Rufus said, lighting up another joint. “Don’t take it so hard. I’m cool with it, man. My granny will take good care of me. Just remember to call every once in a while, okay? Promise me that, Tommy. If you forget my birthday, I don’t think I’ll ever forgive you.”</p>	<p>-No, Tommy -repuso Rufus-. Quédatelas. Tú eres muy listo, tío, te harás rico si aguantas un poco. Este sitio no es para mí. Yo no sé nada de libros. No soy más que un bicho raro, tío, un bicho raro de color que no es de aquí. Una chica con cuerpo de chico. Un chico moribundo que quiere volver a casa.</p> <p>-No te vas a morir -aseguró Tom-. Estás bien de salud.</p> <p>-Todos nos vamos a morir, cariño -sentenció Rufus, encendiendo otro canuto-. No te lo tomes tan a pecho. A mí eso no me quita el sueño, tío. Mi abuela cuidará bien de mí. Sólo acuérdate de llamarme de vez en cuando, ¿vale? Prométemelo, Tommy. Si se te pasa mi cumpleaños, creo que nunca te lo perdonaré.</p>
<p>“Fuck it, Nathan,” he said. “Who the hell cares? I’ll figure something out. Just mind your own business, okay?”</p>	<p>-A tomar por culo, Nathan -exclamó-. ¿A quién coño le importa eso? Ya se me ocurrirá algo. Ocupate de tus asuntos, ¿vale?</p>
<p>“You miss your mother, Lucy, don’t you?” I asked her one night.</p> <p>“I miss her something terrible,” she said. “I miss her so bad, my heart aches.”</p> <p>“You want to see her again, don’t you?”</p> <p>“More than anything. Every night I pray to God she’ll come back to me.”</p> <p>“She will. All you have to do is tell me where we can find her.”</p> <p>“I’m not supposed to, Uncle Nat. I keep telling you the same thing, but it’s like you don’t hear what I’m saying.”</p> <p>“I hear you. It’s just that I don’t want you to be sad anyMore.”</p> <p>“I can’t talk about it. I made a promise, and if I break my promise, I’ll burn in hell. Hell is forever, and I’m still a little girl. I’m not ready to burn forever.”</p>	<p>-Echas de menos a tu madre, ¿verdad, Lucy? -le pregunté una noche.</p> <p>-Una enormidad -confirmó ella-. La echo tanto de menos, que se me parte el corazón.</p> <p>-Tienes ganas de volver a verla, ¿eh?</p> <p>-Más que nada en el mundo. Todas las noches rezo a Dios para que vuelva conmigo.</p> <p>-Volverá. Lo único que tienes que hacer es decirme dónde puedo encontrarla.</p> <p>-No puedo hacer eso, tío Nat. No hago más que repetírtelo una y otra vez, pero parece que no quieres entender lo que te digo.</p> <p>-Lo entiendo. Sólo que quiero que dejes de estar triste.</p> <p>-No puedo hablar de eso. Hice una promesa, y si no la cumplo, iré al infierno. El infierno es para siempre, y todavía soy una niña. No estoy preparada para arder durante toda la eternidad.</p> <p>-El infierno no existe, Lucy. Y no vas a</p>

<p>“There is no hell, Lucy. And you’re not going to burn, not for one minute. Ever yone loves your mother, and all we want to do is help her.”</p> <p>“No, sir. That ain’t the way it is. Please, Uncle Nat. Don’t ask me any more questions about Mama. She’s all right, and one day she’ll come back to me. That’s what I know, and that’s the only thing I can tell you. If you keep it up, I’ll just go back to the way I was when I first came here. I’ll clamp my lips shut and won’t say a word to you. And where would that get us? We have such a nice time when we talk together. As long as you’re not asking me about Mama, it’s about the best fun I have. Talking to you, I mean. You’re such a jolly old soul, Uncle Nat. We don’t want to spoil a good thing, do we?”</p>	<p>arder, ni siquiera un momento. Todos queremos a tu madre, y lo único que pretendemos es ayudarla.</p> <p>-No, señor. Así no son las cosas. Por favor, tío Nat. No me hagas más preguntas sobre mamá. No le pasa nada malo, y un día volverá conmigo. Eso es lo que yo sé, y eso es lo único que te voy a decir. Si sigues con lo mismo, volver é a hacer lo que hacía cuando vine. Cerraré la boca, no despegaré los labios y no te diré una palabra. ¿Y qué conseguiremos con eso? Tú y yo nos lo pasamos muy bien hablando. Mientras no me preguntes por mamá, es como más me divierto. Hablando contigo, quiero decir. Eres encantador, tío Nat. Pero no hay por qué estropear las cosas, ¿verdad?</p>
<p>“We have to be patient,” he said. “Sooner or later, it will become too much for her, and then everything will come pouring out. But she won’t say a word until she’s good and ready.”</p>	<p>-De bemos tener paciencia -concluyó-. Tarde o temprano, no podrás soportarlo más y lo soltará todo de corrido. Pero no dirá una palabra hasta que le parezca bien.</p>
<p>“Thank you, Dad,” she said. “You have no idea how important it is to me. So much bad stuff has been happening lately, it’s exactly what I needed to hear. If I can count on you now, I think I’ll be able to get through anything.”</p>	<p>-Gracias, papá -me decía-. No sabes lo importante que esto es para mí. Últimamente estoy pasando una mala racha, y eso es precisamente lo que necesitaba oír. Si ahora puedo contar contigo, creo que seré capaz de superar todo.</p>
<p>“I don’t understand,” I said. “The last time I saw you, everything was going well. Terrence was terrific. You were terrific. You’d just had your second anniversary, and you told me they’d been the happiest two years of your life. When was that? Late March? Early April? Marriages don’t crumble that fast. Not when people are in love.”</p> <p>“I’m still in love,” Rachel answered.</p>	<p>-No lo entiendo -le dije-. La última vez que te vi, todo iba bien. Terrence se portaba estupendamente. Tú estabas de maravilla. Acababais de celebrar vuestro segundo aniversario, y me aseguraste que habían sido los dos años más felices de tu vida. ¿Cuándo fue eso? ¿A finales de marzo? ¿Primeros de abril? Un matrimonio no se desmorona tan rápidamente. Si los cónyuges están enamorados, no.</p> <p>-Yo sigo enamorada -contestó Rachel-.</p>

“It’s Terrence I’m worried about.”

“The guy chased you halfway around the world to talk you into marrying him. Remember? He was the one who went after you. At first, you weren’t even sure if you liked him.”

“That was a long time ago. This is now.”

“The last time we talked about now, you said you were thinking about having babies. You said Terrence was dying to become a father. Not a father in the abstract but the father of your child. That’s what men say when they’re in love with the woman they live with.”

“I know. That’s what I thought, too. But then we went to England.”

“America, England. What’s the difference? You’re still the same people wherever you are.”

“Maybe so. But Georgina isn’t in America. She’s in England.”

“Ali. So that’s where we’re going. Why didn’t you come right out and say it?”

“It’s hard. Just mentioning her name turns my stomach.”

“If it’s any comfort, I find it a ridiculous name. Georgina. It makes me think of some giggly Victorian girl with golden ringlets and faded jowls.”

“She’s a mousy little brunette with greasy hair and bad skin.”

“Doesn’t sound like much competition to me.”

“She and Terrence went to university together. She was his first big love. Then she fell for someone else and broke up with him. That’s when he came to America. He was so depressed, Dad. He told me he thought of committing

Quien me preocupa es Terrence.

-Ese tío te persiguió por medio mundo para convencerte de que te casaras con él. ¿Recuerdas? Fue él quien andaba detrás de ti. Al principio, ni siquiera estabas segura de que te gustara.

-Eso fue hace mucho tiempo. Te hablo de ahora.

-La última vez que hablamos de ahora, me dijiste que estabais pensando en tener hijos. Aseguraste que Terrence se moría de ganas de ser padre. No de ser padre en abstracto, sino de ser padre de un hijo tuyo. Eso es lo que los hombres dicen cuando están enamorados de la mujer con la que viven.

-Lo sé. Eso es lo que yo pensaba, también. Pero entonces fuimos a Inglaterra.

-Norteamérica, Inglaterra. ¿Qué más da? Seguíis siendo los mismos, dondequiera que estéis.

-Quizá sea verdad. Pero Georgina no está en Norteamérica. Vive en Inglaterra.

-Ah. De manera que es eso.

¿Por qué no has empezado por ahí?

-Es difícil. Con sólo mencionar su nombre se me revuelve el estómago.

-Si te sirve de consuelo, me parece un nombre ridículo. Georgina. Me hace pensar en una chica victoriana, de esas que se ríen tontamente, con tirabuzones rubios y mejillas coloradotas.

-Es morena, poquita cosa, de pelo grasiento y piel basta.

-A mí no me parece una rival de mucho peso.

-Terrence y ella fueron juntos a la universidad. Fue su primer amor. Luego ella se enamoró de otro y rompió con él. Entonces fue cuando vino a Estados Unidos. Se quedó muy deprimido, papá. Me dijo que había pensado en suicidarse.

suicide.”

“And now the someone else is out of the picture.”

“I’m not sure. All I know is that when we were in London, the three of us had dinner together, and Terrence couldn’t take his eyes off her. It was like I wasn’t even there. After that, he wouldn’t stop talking about her. Georgina is so smart. Georgina is so funny. Georgina is such a good person. Two days later, he had lunch with her alone. Then we went to Cornwall to visit his parents, but after three or four days he **took the train** back to London to talk to his publisher about the book he’s been writing. Or so he said. I think he went back to be with stupid Georgina Watson, the love of his life. It was so awful. He just left me out there in the country with his right-wing, anti-Semitic parents, and all I could do was pretend I was enjoying every minute of it. He slept with her. I know he did. He slept with her, and now he doesn’t love me anymore.”

“Did you ask him?”

“You bet I did. The minute he came back to his parents’ house. We had a terrible fight. The worst fight since I’ve known him.”

“And what did he say?”

“He denied it. He said I was jealous and making up stories.”

“That’s a good sign, Rachel.”

“Good? What do you mean good? He was lying to me, and now I’m never going to be able to trust him again.”

“Assume the worst. Assume that he slept with her and then came back and lied to you. It’s still a good sign.”

“How can you keep saying that?”

“Because it means he doesn’t want

-Y ahora ese otro ha desaparecido de escena.

-No estoy segura. Lo único que sé es que cuando estuvimos en Londres, fuimos a cenar los tres, y Terrence no podía apartar los ojos de Georgina. Era como si yo no estuviera allí. Y después, no dejaba de hablar de ella. Georgina es tan inteligente. Georgina es tan divertida. Georgina es tan buena persona.

Dos días después, salieron a comer juntos. Luego fuimos a Cornwall a ver a sus padres, pero a los tres o cuatro días **cogió el tren** y se marchó a Londres para hablar con su editor sobre el libro que está escribiendo. O eso dijo. Yo creo que volvió para estar con la estúpida de Georgina Watson, el amor de su vida. Fue tan horrible. Me dejó allí tirada, en el campo, con sus padres, que son de derechas y antisemitas, y no tuve más remedio que fingir que estaba disfrutando muchísimo. Se acostó con ella. Estoy segura. Se acostó con ella, y ahora ya no me quiere.

-¿Se lo has preguntado?

-Ya lo creo que se lo he preguntado. En cuanto volvió a casa de sus padres. Tuvimos una pelea horrible. La peor que hemos tenido desde que nos conocemos.

-¿Y qué te dijo?

-Lo negó. Dijo que tenía celos y me imaginaba cosas.

-Ésa es buena señal, Rachel.

-¿Buena? ¿Qué quieres decir con buena? Me mintió, y ahora ya no voy a poder confiar en él nunca más.

-Suponte lo peor. Imagínate que se acostó con ella y que te mintió al volver. Sigue siendo una buena señal.

-¿Cómo puedes decir eso?

-Porque significa que no desea perderte. No quiere que vuestro matrimonio se

to lose you. He doesn't want the marriage to end."

"What kind of marriage is that? When you can't trust the man you're married to, it's like not being married at all."

"Look, dumpling, far be it from me to offer you advice. When it comes to marriage, I'm the least qualified person in the world to tell anyone what to do. You lived in the same house with me for the first eighteen years of your life, and I don't have to remind you what a botch of it I made with your mother. There were moments when I felt so sick of her, I actually wished she would die. I would imagine carcasses, train wrecks, falls down enormous flights of stairs. This is a terrible confession to make, and I don't want you to think I'm proud of myself - but it's important that you understand what a bad marriage is. Your mother and I had a bad marriage. We loved each other for a while, and then it all went bad. But still, we stuck it out for a long time, and bad as we were together, we managed to make you. You're the happy ending to the whole tragic story, and because you are who you are, I don't have a single regret about anything. Do you understand me, Rachel? I don't know Terrence well enough to have an opinion about him. But I do know that you don't have a bad marriage. People slip up. They do dumb things. But Georgina is on the other side of the ocean now, and unless you've linked yourself up with an irresistible chaser, I suspect this little episode is over and done with. Stick it out for a while and see what happens. Don't do

deshaga.

-Pero ¿qué clase de matrimonio es éste? Cuando una no se puede fiar del hombre con quien se ha casado, es como si no estuviera casada.

-Mira, cariño, lejos de mí el darte consejos. En asuntos matrimoniales, soy la persona menos indicada del mundo para decirle a nadie lo que tiene que hacer. Hemos vivido juntos en la misma casa durante los primeros dieciocho años de tu vida, y no es preciso recordarte el desastre que hice con tu madre. Hubo momentos en que estaba tan harto de ella, que verdaderamente desearía que se muriera. Me imaginaba accidentes de coche, descarrilamientos de trenes, caídas de escaleras empinadísimas. Es una confesión tremenda esta que te hago, y no quiero que pienses que me siento orgulloso; pero es importante que entiendas lo que es un mal matrimonio. Tu madre y yo somos un ejemplo de mal matrimonio. Nos quisimos durante una época, y luego todo se fue a hacer gárgaras. Pero a pesar de todo, seguimos juntos durante mucho tiempo, y por mal que nos lleváramos, logramos tenerte a ti. Tú eres el final feliz de toda la trágica historia, y como tú eres quien eres, yo no me arrepiento absolutamente de nada. ¿Me entiendes, Rachel? No conozco a Terrence lo suficiente para emitir un juicio sobre él. Pero estoy seguro de que no sois un mal matrimonio. La gente comete errores. Hace tonterías. Pero Georgina está ahora en la otra orilla del océano, y a menos que te hayas casado con un mujeriego empedernido, sospecho que ese pequeño episodio ha concluido para siempre. Aguanta una temporada y a ver qué pasa. No tomes ninguna decisión precipitada. Si él te aseguró

<p>a nything ra sh. He told you he wa s innocent, and who's to say he wasn't telling the truth? Old loves are hard to ge t out of your s ys t em. Ma ybe Ter r ence ha d his head tur ned f or a couple of moments, but now he's back in America with you, and if you love him as much as you say you do, there's a good chance e verything wi ll work out. As long as he doesn't turn into the kind of shit husband your father was, there's hope. Lots of hope. Hope for a happy future together. Hope for babies. Hope for cats and dogs. Hope for trees and flowers. Hope for America. Hope for England. Hope for the world.</p>	<p>que era inocente, ¿quién podría afirmar que no decía la verdad? Los antiguos amores son difíciles de olvidar por completo. A lo mejor Terrence ha perdido un momento la cabeza, pero ha vuelto contigo a Estados Unidos, y si lo quieres tanto como dices, es muy probable que todo salga bien. Mientras no resulte ser la mierda de marido que tu padre ha sido, hay esperanza. Y mucha. Esperanza de un futuro feliz para los dos. Esperanza de que tengáis hijos. Gatos y perros. Árboles y flores. Esperanza para Estados Unidos. Esperanza para Inglaterra. Esperanza para el mundo.</p>
<p>“What about Hone y? Do you think anything is going to happen?” “I doubt it,” I sa id. “Tom left his number with her fa ther and asked him to give it to her, but she hasn't called. And a s f a r as I know, Tom has n' t called her. If I wer e a betting man, I'd say we've seen the last of Honey. Too ba d, but the c a s e a ppe a r s to be clos ed.”</p>	<p>-¿Y qué sabes de Honey? ¿Crees que va a pasar algo? -Lo dudo -contesté-. Tom dio su número al padre, con el encargo de que se lo pasara a ella, pero no ha llamado. Y que yo sepa, Tom tampoco la ha llamado. Si me diera por las apuestas, diría que nunca volveremos a ver a Honey. Una pena, pero parece que se ha acabado la historia.</p>
<p>“He y the re , Tom,” Hone y s a id, plopping her pur s e down on the counter. Then she removed her hat and s hook out he r long, opul e nt ha i r. “How's life?” Tom glanced up from his book and sa id, “Good Lord, Honey. What are you doing here?” “We'll get to that later. First, I want to know how you are.” “Not ba d. Bus y, a bi t s t r e s s e d out , but not bad. A lot has happe ne d s ince I l a s t saw you. My bos s di ed, a nd i t se ems that I ' ve inher it ed thi s s tore . I'm st il l tr ying to f igur e out wha t to do wi th i t. ” “I'm not talking about business. I'm</p>	<p>-Qué hay, Tom -dijo Honey, dejando ca er el bol so sobre el mostrador. Luego se quitó el sombrero y sacudió su larga y abundante melena-. ¿Cómo van las cosas? Tom alzó la vista del libro y exclamó: -¡Pero bueno, Honey! ¿Qué estás haciendo aquí? -Ya hablaremos luego de eso. Primero, quiero saber cómo estás. -Pues, bien. Con mucho que hacer, un poco agobiado, pero bien. Han pasado muchas cosas desde la última vez que nos vimos. Se murió mi jefe, y por lo que parece yo he heredado la librería. Todavía estoy tratando de decidir lo que hacer con ella. -No me refiero a los asuntos de trabajo. Me refiero a ti.</p>

<p>talking about you. The inner workings of your heart.”</p> <p>“My heart? It’s still beating. Seventy-two times a minute.”</p> <p>“Which means you’re still alone, doesn’t it? If you’d fallen in love with someone, it would beat much faster than that.”</p> <p>“Love? What are you talking about?”</p> <p>“You haven’t met anyone in the past month, have you?”</p> <p>“No. Of course not. I’ve been much too busy.”</p> <p>“Do you remember Vermont?”</p> <p>“How could I forget it?”</p> <p>“And the last night you were there. Do you remember that?”</p> <p>“Yes. I remember that night.”</p> <p>“And?”</p> <p>“And what?”</p> <p>“What do you see when you look at me, Tom?”</p> <p>“I don’t know, Honey. I see you. Honey Chowder. A woman with an impossible name. An impossible woman with an impossible name.”</p> <p>“Do you know what I see when I look at you, Tom?”</p> <p>“I’m not sure I want to know.”</p> <p>“I see a great man, that’s what I see. I see the finest persons I’ve ever met.”</p> <p>“Oh?”</p> <p>“Yes, <i>oh</i>. And because that’s what I see when I look at you, I’ve chucked everything and come down to Brooklyn to be part of your life.”</p> <p>“Chucked everything?”</p> <p>“That’s right. The school year ended two days ago, and I gave them notice. I’m free as a bird.”</p> <p>“But Honey, I’m not in love with</p>	<p>A tu vida íntima, a tu corazón.</p> <p>-¿Mi corazón? Sigue latiendo. Setenta y dos veces por minuto.</p> <p>-Lo que quiere decir que sigues solo, ¿verdad? Si te hubieras enamorado, latiría más deprisa.</p> <p>-¿Enamorado? ¿De qué estás hablando?</p> <p>-No habrás conocido a nadie este último mes, ¿verdad?</p> <p>-No. Por supuesto que no. He estado demasiado ocupado.</p> <p>-¿Te acuerdas de Vermont?</p> <p>-¿Cómo podría olvidarlo?</p> <p>-Y la última noche que estuviste allí, ¿la recuerdas?</p> <p>-Sí. Recuerdo esa noche.</p> <p>-¿Y?</p> <p>-¿Y qué?</p> <p>-¿Qué ves cuando me miras, Tom?</p> <p>-Pues no sé, Honey. Te veo a ti. Honey Chowder. A una mujer con un nombre increíble. A una mujer increíble con un nombre increíble.</p> <p>-¿Sabes lo que veo yo cuando te miro, Tom?</p> <p>-No sé si quiero saberlo.</p> <p>-Veo a un hombre maravilloso, eso es lo que veo. Veo a la mejor persona que haya conocido jamás.</p> <p>-Ah.</p> <p>-Sí, <i>ah</i>. Y como es lo que veo cuando te miro, he dejado todo lo demás y me he venido a Brooklyn a vivir contigo.</p> <p>-¿Que lo has dejado todo?</p> <p>-Eso es. El curso escolar ha acabado hace dos días, y me he despedido. Soy libre como un pájaro.</p> <p>-Pero, Honey, no estoy enamorado de ti. Si apenas te conozco.</p> <p>-Llegarás.</p> <p>-¿A qué?</p>
--	---

<p>you. I hardly even know you.”</p> <p>“You will.”</p> <p>“Will what?”</p> <p>“First, you’ll get to know me. And then you’ll start to love me.”</p> <p>“Just like that.”</p> <p>“Yes. Just like that.” She paused for a moment and smiled. “How’s Lucy, by the way?”</p> <p>“Lucy’s fine. She’s living with Nathan on First Street.”</p> <p>“Poor Nathan. He’s not up to all that work. The girl needs a mother. From now on, she’ll live with us.”</p> <p>“You’re awfully damn sure of yourself, aren’t you?”</p> <p>“I have to be, Tom. If I wasn’t sure of myself, I wouldn’t be here. I wouldn’t have all my bags waiting outside in the car. I wouldn’t know that you were the man of my life.”</p>	<p>-Primero a conocerme. Y luego empezarás a quererme.</p> <p>-Así, por las buenas.</p> <p>-Exacto, por las buenas. -Hizo una pausa y al cabo de un momento sonrió:- Por cierto, ¿cómo está Lucy?</p> <p>-Lucy está muy bien. Vive con Nathan, en la calle Uno.</p> <p>-Pobre Nathan. Esa tarea es demasiado para él. La niña necesita una madre. De ahora en adelante, vivirá con nosotros.</p> <p>-Estás muy segura de ti misma, ¿verdad?</p> <p>-Tengo que estarlo, Tom. Si no estuviera segura de mí misma, no me verías aquí. No tendría todo mi equipaje ahí fuera, metido en el coche. No sabría que tú eres el hombre de mi vida.</p>
<p>“There you are, my little munchkin,” the ex-schoolteacher said, wrapping our girl in her arms and lifting her off the ground. When she finally put her down again, she asked: “Did you hear what Tom and I were saying?”</p> <p>Lucy nodded.</p> <p>“And what do you think?”</p> <p>“I think it’s a nice plan,” Lucy said.</p> <p>“If I live with you and Uncle Tom, I won’t have to eat in restaurants anymore. You’ll stuff me with all that tasty food you cook. And Uncle Nat can eat with us whenever he likes. And when you and Uncle Tom go out on the town, he can be my babysitter.”</p> <p>Honey grinned. “And you’re going to be a good girl, aren’t you? The best girl in the world.”</p> <p>“No, ma’am,” Lucy said, looking back at her with the deadest of deadpan faces. “I’m gonna be bad. I’m gonna be</p>	<p>-¡Pero si estás ahí, chiquitina mía! -dijo la ex maestra de escuela, estrechándola entre sus brazos y levantándola en volandas. Cuando finalmente volvió a dejarla en el suelo, le preguntó:- ¿Has oído lo que hablábamos Tom y yo?</p> <p>Lucy asintió con la cabeza.</p> <p>-¿Y qué te parece?</p> <p>-Que es un plan fenomenal -aseveró Lucy-. Si me voy a vivir con tío Tom y contigo, ya no tendré que comer en el restaurante.</p> <p>Me pondré morada con esa comidita tan rica que haces. Y tío Nat podrá comer con nosotros siempre que quiera. Y cuando tío Tom y tú salgáis al centro, él podrá hacerme de canguro.</p> <p>Honey sonrió.</p> <p>-Y vas a ser una niña buena, ¿verdad? La mejor niña del mundo.</p> <p>-No, señora -replicó Lucy, mirándola fijamente con una expresión de lo más</p>

<p>the baddest, meanest, cussingest little girl in the whole of God's creation."</p>	<p>impasible-. Voy a ser mala. Voy a ser la niña más malvada, mezquina y antipática de toda la creación.</p>
<p><i>Tom. It's me, Rory. I'm calling from a pay phone, and I don't have much time. I know you've probably had it with me, but I've been missing Lucy so much, I just want to find out how she is. Don't think it was fun, Tommy. I thought and thought, but you were the only person I could count on. She couldn't stay here anymore. It's all going to pieces. It's bad news. I've been trying to get out myself, but it's too hard, I'm never alone. . . . Write me a letter, okay? I don't have a phone, but you can reach me at Eighty-seven Hawthorn Street in . . . Shit. Gotta go. Sorry. Gotta go.</i></p>	<p><i>Tom. Soy yo, Rory. Te llamo desde un teléfono público y no tengo mucho tiempo. Sé que probablemente estarás enfadado conmigo, pero echo tanto de menos a Lucy que sólo quería saber cómo está. No creas que lo hice por gusto, Tommy. Por más vueltas que le di, tú eras la única persona con quien podía contar. Lucy ya no podía estar aquí. Todo se está viniendo abajo. Todo son problemas. He intentado escaparme yo también, pero es difícil, nunca estoy sola... Escíbeme una carta, ¿vale? No tengo teléfono, pero puedes ponerte en contacto conmigo en la calle Hawthorn número ochenta y siete de... ¡Joder! Tengo que colgar. Lo siento. He de irme.</i></p>
<p>"She's the most irresponsible person I've ever known," he said. "Lucy's finally beginning to settle in with us, and now, after how many goddamn months, she calls to say she's missing her. What kind of mother is that? She wants me to write to her, and then she doesn't even tell us what town she lives in. It isn't fair, Nathan. Honey and I are doing all we can to help, and the last thing we need is more confusion, more drama. Enough is enough." "It might not be fair," I said, "but Rory's in some kind of trouble, and we have to find her. There's no other choice. Spare me your judgments until later, all right?"</p>	<p>-Es la persona más irresponsable que he conocido -a fi rmó-. Lucy se está adaptando por fin a vivir con nosotros, y a hora, después de no sé cuántos puñeteros meses, llama para decir que la echa de menos. ¿Qué clase de madre es ésa? Quiere que le escriba, y luego ni siquiera nos dice la ciudad en que vive. No es justo, Nathan. Honey y yo hacemos todo lo que podemos, y lo último que necesitamos es más confusión, más drama. Estoy más que harto. -Puede que no sea justo -repuse-, pero Rory está en algún apuro, y tenemos que encontrarla. No hay más remedio. Así que deja tus juicios de valor para más adelante, ¿de acuerdo?</p>
<p>"Just name a price," I said. "I'll pay anything you ask." "I don't want your money, Nathan," he answered. "Just cover my expenses, and it's a deal."</p>	<p>-Fija tú el precio -le dije-. Te pagaré lo que me pidas. -No quiero que me pagues nada, Nathan -respondió-. Con que cubras los gastos, será suficiente.</p>

<p>“It could take months. I’d hate to see you lose so much time and get nothing out of it”</p> <p>“That’s all right. It’s not as if I have anything better to do with myself these days. I’ll climb back into the saddle, and I’ll get to live the glory years all over again.”</p> <p>“The glory years?”</p> <p>“Sure. All those good times we had together, Nathan. Dubinsky. Williamson. O’Hara. Lupino. You remember those cases, don’t you?”</p> <p>“Of course I remember them. I didn’t know you were such a sentimentalist, Henry.”</p> <p>“I’m not. Or at least I didn’t think I was. But you can count on me. For old times’ sake.”</p> <p>“I’m assuming North Carolina or South Carolina. But I could be wrong.”</p> <p>“Don’t worry. As long as Minor used to have a phone, I’ll be able to find him. It’s in the bag.”</p>	<p>-Podría llevarte meses. No me gustaría que perdieras tanto tiempo y luego no sacar nada en limpio.</p> <p>-Lo haré en cuanto a do. Últimamente no tengo mucho que hacer. Saldré otra vez a la carretera, y será como en los años gloriosos.</p> <p>-¿Los años gloriosos?</p> <p>-Claro. Todos los buenos ratos que pasamos juntos, Nathan. Dubinsky. Williamson. O’Hara. Lupino. Te acuerdas de esos asuntos, ¿verdad?</p> <p>-Puede ser claro que los recuerdo. No sabía que fueras tan sentimental, Henry.</p> <p>-Y no lo soy. O por lo menos no creía serio. Pero puedes contar conmigo. Por los viejos tiempos.</p> <p>-Doy por sentado que está en Carolina del Norte o Carolina del Sur. Pero podría equivocarme.</p> <p>-No te apures. Si Minor ha tenido teléfono alguna vez, podré localizarlo. Es pan comido.</p>
<p>“Yes?” he asked. “What can I do for you?”</p> <p>“I’m Rory’s uncle,” I said. “Nathan Glass. I happened to be in the neighborhood and thought I’d drop by to see her.”</p> <p>“Oh? Is she expecting you?”</p> <p>“Not that I’m aware of. As I understand it, you don’t have a telephone.”</p> <p>“That’s correct. We don’t believe in them. The younger age too much chatter and idleness. We prefer to save our words for more essential things.”</p> <p>“Very interesting . . . Mr. . . . Mr. . . .”</p> <p>“Minor. David Minor. I’m Aurora’s husband.”</p> <p>“That’s what I thought. But I didn’t</p>	<p>-¿Sí? -inquirió-. ¿En qué puedo servirle?</p> <p>-Soy el tío de Rory - contésté - .</p> <p>Nathan Glass. Por casualidad pasaba por aquí y pensé en acercarme a verla.</p> <p>-Ah. ¿Lo está esperando ella?</p> <p>-No, que yo sepa. Según creo, no tienen ustedes teléfono.</p> <p>-Exacto. No creemos en esas cosas. Inciata mucho a la charlar y la frivolidad. Preferimos reservar las palabras para asuntos más esenciales.</p> <p>-Muy interesante, señor..., señor...</p> <p>-Minor. David Minor. Soy el marido de Aurora.</p> <p>-Eso es lo que pensaba. Pero no me atrevía ..</p> <p>-Pase, señor Glass. Lamentablemente,</p>

<p>want to presume.”</p> <p>“Come in, Mr. Glass. Unfortunately, Aurora isn’t feeling well today. She’s upstairs taking a nap, but you’re more than welcome to come in. We’re very open-minded in this neck of the woods. Even when others don’t share our faith, we make every effort to treat them with dignity and respect. It’s one of God’s holy commandments.”</p>	<p>Aurora no se encuentra bien hoy. Está arriba, descansando un poco; pero pase usted, sea bienvenido. Somos muy tolerantes por estos pagos. Aunque los demás no compartan nuestra fe, hacemos todo lo posible por tratados con dignidad y respeto. Es uno de los sagrados mandamientos del Señor.</p>
<p>“North Carolina,” I began. “The last we heard, you were living with your mother in Philadelphia. What brought you down here?”</p> <p>“Several things,” Minor said. “My sister and her husband live in the area, and they found a good job for me. That job led to an even better job, and now I’m assistant manager at the True Value hardware Store over at the Camelback Mall. It might not sound like much to you, but it’s honest work, and I make a decent living. When I think about what I was like seven or eight years ago, it’s a miracle I’ve come this far. I was a sinner, Mr. Glass. I was a drug addict and a fornicator, a liar and a petty criminal, a betrayer of everyone who loved me. Then I found peace in the Lord, and my life was saved. I know it’s hard for a Jewish person like yourself to understand us, but we’re not just another sect of Bible thumping, fire-and-brimstone Christians. We don’t believe in the apocalypse and the Day of Judgment; we don’t believe in the Rapture or the End of Time. We prepare ourselves for life in heaven by living good lives on earth.”</p> <p>“When you say <i>we</i>, who are you talking about?”</p> <p>“Our church. The Temple of the</p>	<p>-Carolina del Norte -empecé-. La última noticia que tuvimos es que estaban viviendo con la madre de usted en Filadelfia.</p> <p>¿Qué los trajo hasta aquí?</p> <p>-Varias cosas -repuso Minor-. Mi hermana y su marido viven en la región, y me encontraron un buen trabajo. De ese trabajo pasé a otro aún mejor, y ahora soy su director de la Ferretería Valor Seguro, en la Galería Camelback. Quizá no le parezca gran cosa, pero es un trabajo honrado, y me gano la vida decentemente. Cuando pienso en lo que era hace seis o siete años, es un milagro que ahora esté donde estoy. Yo era un pecador, señor Glass. Drogadicto y fornicador, embustero y delincuente de poca monta, defraudaba a todos los que me querían. Entonces encontré la paz del Señor, y me salvé. Sé que es difícil que un judío como usted llegue a entendernos, pero no somos una secta más de fanáticos cristianos que creen en los tormentos del infierno y esgrimen la Biblia a cada instante. Nosotros no creemos en el Apocalipsis ni en el Día del Juicio Final; no creemos en el Éxtasis ni en el Fin de los Tiempos. Nos preparamos para la vida en el cielo viviendo bien en la tierra.</p> <p>-Cuando habla de nosotros, ¿a quién se refiere?</p> <p>-A nuestra Iglesia. Al Templo del Verbo Divino. Somos un grupo pequeño.</p>

Holy Word. We're a small group. Our congregation has just sixty members, but the Reverend Bob is an inspired leader, and he's taught us many things. "In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God."

"The Gospel According to Saint John. Chapter one, verse one."

"So you're familiar with the Book?"

"To someone who doesn't believe in God, more than most."

"Are you telling me you're an atheist?"

"All Jews are atheists. Except for the ones who aren't, of course. But I don't have much to do with them."

"You're not making fun of me, are you, Mr. Glass?"

"No, Mr. Minor, I'm not making fun of you. I wouldn't dream of it."

"Because if you're making fun of me, I'll have to ask you to leave."

"I'm interested in the Reverend Bob. I want to know what makes his church different from the others."

"He understands what it means to sacrifice. If the Word is God, then the words of men mean nothing. They're no more significant than the grunts of animals or the cries of birds. To breathe God into us and absorb His Word, the reverend instructs us to refrain from indulging in the vanity of human speech. That's the sacrifice. One day out of seven, every member of the congregation must maintain a full and unbroken silence for twenty-four straight hours."

"That must be very difficult."

"It is at first. But then you begin to

Nuestra congregación sólo cuenta con sesenta miembros, pero el reverendo Bob es una inspirada autoridad religiosa, y nos ha enseñado muchas cosas. «En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios.»

-El Evangelio según San Juan. Capítulo primero, versículo uno.

-Así que conoce usted la Biblia.

-Hasta cierto punto. Para ser un judío que no cree en Dios, la conozco mejor que muchos.

-¿Quiere decir que es ateo?

-Todos los judíos son ateos. Menos los que no lo son, claro está. Pero yo no tengo mucho que ver con ellos.

-No me estará tomando el pelo, ¿verdad, señor Glass?

-No, señor Minor, no le estoy tomando el pelo. Ni siquiera se me pasaría por la cabeza.

-Porque si quiere burlarse de mí, tendré que pedirle que se vaya.

-Me interesa el reverendo Bob. Quisiera saber en qué se diferencia su Iglesia de las demás.

-Él entiende el significado del sacrificio. Si el Verbo es Dios, entonces las palabras de los hombres no significan nada. No tienen más importancia que los gruñidos de los animales o los gritos de las aves. Para interiorizar a Dios y asimilar Su Palabra, el reverendo nos ordena abstenemos de caer en la vanidad del discurso humano. Eso es el sacrificio. Un día de cada siete todo miembro de la congregación debe guardar un completo e ininterrumpido silencio durante veinticuatro horas seguidas.

-Eso debe ser muy difícil.

-Al principio lo es. Pero luego empieza uno a adaptarse, y el día de silencio

<p>a djust , and your days of silence become the most beautiful and fulfilling moments of the week. You can actually feel the presence of God within you.”</p> <p>“And what happens when someone breaks the silence?”</p> <p>“He has to begin all over again the next day.”</p> <p>“And if your child is sick, and you have to call the doctor on your day of silence, what happens then?”</p> <p>“Married couples are never silent on the same day. You get your spouse to make the call.”</p> <p>“But how can you call if you don’t have a phone?”</p> <p>“You go to the nearest pay phone.”</p> <p>“And what about children? Do they have days of silence as well?”</p> <p>“No, children are exempt. They don’t enter the fold until the age of fourteen.”</p> <p>“Your Reverend Bob has it all figured out, doesn’t he?”</p> <p>“He’s a brilliant man, and his teachings make life better and simpler for us. We’re a happy flock, Mr. Glass. Every day, I get down on my knees and thank Jesus for sending us to North Carolina. If we hadn’t come here, we never would have known the joys of belonging to the Temple of the Holy Word.”</p>	<p>se convierte en el momento más pleno y hermoso de la semana. Acabas sintiendo la presencia de Dios en las entrañas.</p> <p>-¿Y qué ocurre si alguien rompe el silencio?</p> <p>-Tiene que empezar otra vez al día siguiente.</p> <p>-Y si algún hijo cae enfermo y hay que llamar al médico el día de silencio, ¿qué pasa entonces?</p> <p>-Los cónyuges nunca guardan silencio el mismo día. En ese caso llamaría la esposa.</p> <p>-Pero ¿cómo hacen para llamar si no tienen teléfono?</p> <p>-Vamos a la cabina más próxima.</p> <p>-¿Y qué hay de los niños? ¿Ellos también han de guardar silencio durante días enteros?</p> <p>-No, los niños están exentos. No entran en el redil hasta los cuatro años .</p> <p>-Su reverendo Bob ha pensado en todo, ¿verdad?</p> <p>-Es un hombre inteligente, y gracias a sus enseñanzas la vida nos resulta más sencilla y más hermosa. Somos un rebaño feliz, señor Glass. Todos los días me arrodillo y doy gracias a Dios por habernos enviado a Carolina del Norte. Si no hubiéramos venido aquí, no habríamos conocido el gozo de pertenecer al Templo del Verbo Divino.</p>
<p>“I’m surprised you haven’t asked me about Lucy,” I said.</p> <p>“Lucy?” he replied, looking genuinely taken aback. “Do you know her?”</p> <p>“Of course I know her. She’s living with Aurora’s brother and his new wife. I see her almost every day.”</p> <p>“I thought you were out of</p>	<p>-Me sorprende que no me haya preguntado por Lucy -solté.</p> <p>-¿Lucy? -replicó, adoptando una expresión de sincero desconcierto-. ¿Es que la conoce?</p> <p>-Pues claro que la conozco. Vive con el hermano de Aurora y su mujer, que se han casado hace poco. La veo casi todos los días.</p>

<p>touch with the family. Aurora said you lived in the suburbs somewhere, and no one had seen you in years.”</p> <p>“That changed about six months ago. I’m back in touch. I’m in touch all the time.”</p> <p>Minor gave me a short, wistful grin. “How’s the little one doing?”</p> <p>“Do you care?”</p> <p>“Of course I care.”</p> <p>“Then why did you send her away?”</p> <p>“It wasn’t my decision. Aurora didn’t want her anymore, and there was nothing I could do to stop her.”</p> <p>“I don’t believe you.”</p> <p>“You don’t know Aurora, Mr. Glass. She’s not all there in the head. I do everything I can to help and support her, but she shows no gratitude. I pulled her out of the depths of hell and saved her life, but she still won’t give in. She still won’t believe.”</p> <p>“Is there any law that says she has to believe what you believe?”</p> <p>“She’s my wife. A wife should follow her husband. It’s her duty to follow her husband in all things.”</p>	<p>-Pensaba que no tenía usted trato con la familia. Aurora me dijo que vivía en los alrededores de alguna ciudad, y que hacía años que no veía a nadie.</p> <p>-Eso cambió hace unos seis meses. Desde entonces he recuperado el contacto. Y de manera permanente.</p> <p>Minor me dirigió una sonrisita nostálgica.</p> <p>-¿Qué tal va la pequeña?</p> <p>-Pero ¿le importa?</p> <p>-Claro que me importa.</p> <p>-Entonces, ¿por qué le dijo que se fuera?</p> <p>-No fue decisión mía. Aurora ya no la quería, y no pude hacer nada por impedirlo.</p> <p>-No le creo.</p> <p>-Usted no conoce a Aurora, señor Glass. No anda muy bien de la cabeza. Haga lo que puedo por ayudarla y a mí, pero se comporta como una ingrata. La saqué de las profundidades del infierno y la salvé, pero sigue sin entregarse. No quiere creer.</p> <p>-¿Hay alguna ley que le exija creer lo mismo que usted?</p> <p>-Es mi esposa. La mujer debe seguir al marido. Es su deber seguirlo en todo.</p>
<p>“She’s asleep,” I heard him say behind me, just as I caught my first glimpse of Aurora’s legs at the top of the stairs. “She’s been fighting the flu since Thursday and has a high fever. Come back in the middle of the week. You can talk to her then.”</p> <p>“No, David,” my niece called out as she descended the stairs.</p> <p>“I’m all right.”</p>	<p>-Es tá dormida -oí que decía a mi espalda, justo cuando alancé a ver las piernas de Aurora en lo alto de la escalera-. Tiene gripe desde el jueves, y le ha dado mucha fiebre. Vuelva a mediados de semana. Entonces podrá hablar con ella.</p> <p>-No, David -dijo mi sobrina mientras bajaba la escalera-. Me encuentro perfectamente.</p>
<p>“Uncle Nat,” she said, opening her arms to me. “My knight in shining armor.”</p>	<p>-Tío Nat -exclamó, abriéndome los brazos-. Mi caballero de reluciente armadura. Se precipitó hacia mí y me</p>

She threw herself against my body and hugged me with all her strength. "How's my baby?" she whispered. "Is my little girl all right?" "She's fine," I said. "She can't wait to see you again, but she's doing fine." Minor was standing next to us by then, looking none too pleased by this display of familiarity. "Sweetheart," he said. "You really should go back upstairs and lie down. You were a hundred and one just half an hour ago, and it isn't good to walk around with a fever like that." "This is my Uncle Nat," Rory said, still holding on to me for dear life. "My mother's only brother. I haven't seen him in a long, long time." "I know that," Minor said. "But he can come back in a couple of days-as soon as you're feeling better." "You know what's best, don't you, David?" Rory said. "You always know what's best. Silly me to come downstairs without your approval." "Don't go if you don't want to," I said to her. "You're not going to die if you stay here for a few more minutes." "Oh, yes I will," she said, making no effort to hide her sarcasm. "David thinks I'll die if I don't do everything he says. Isn't that right, David?" "Calm down, Aurora," her husband said. "Not in front of your uncle." "Why not?" she answered. "Why the goddamn fucking not?" "Watch your tongue," Minor reprimanded her. "We don't talk like that in this house." "Oh, we don't, do we?" she said. "Then maybe it's time for me to leave this goddamn fucking house. Maybe

abra z ó c on t o d a s s u s f u e r z a s .
-¿Cómo está mi niña? -musitó-. ¿Está bien mi niña bonita?
-Estupendamente -contesté-. Se muere de ganas de verte, pero está muy bien. Minor ya se había acercado a nosotros, y no parecía muy contento de aquella muestra de afecto familiar.
-Carño -dijo-. Debería volver arriba y acostarte, de verdad. Sólo hace media hora te ní a s t r e i n t a y o c h o y m e d i o , y n o e s b u e n o q u e a n d e s l e v a n t a d a c o n e s a f i e b r e .
-Éste es mi tío Nat -proclamó Rory, que no aflojaba el abrazo por nada del mundo-. El único hermano que tuvo mi madre. No lo he visto desde hace mucho, mucho tiempo.
-Lo sé -dijo Minor-. Pero volverá dentro de un par de días, en cuanto te repongas un poco.
-Tú sabes lo que me conviene, ¿verdad, David? Siempre sabes lo que es mejor para mí. Qué tonta soy de haber bajado sin tu consentimiento.
- No s u b a s s i n o q u i e r e s - l e d i j e - . N o t e v a s a m o r i r s i t e q u e d a s a q u í u n o s m i n u t o s .
-Ah, sí, me moriré -replicó ella, sin hacer esfuerzos por ocultar su sarcasmo-. David está convencido de que me voy a morir si no hago todo lo que él me diga. ¿No es así, David?
-Tranquilízate, Aurora -le recomendó su marido-. Delante de tu tío, no.
-¿Por qué no? -exclamó ella-. ¡Y por qué cojones no!
- N o h a b l e s m a l - l a r e g a ñ ó M i n o r - . A s í n o s e h a b l a e n e s t a c a s a .
-Ah, aquí no se habla así, ¿verdad? Entonces quizá sea hora de que me vaya de esta puta casa. Tal vez sea el momento de que este bicho malo se largue de

<p>it's time for the vermin to clear out so you can be left alone with your pure thoughts and your pure tongue and your silent fucking God. This is it, Mr. Holy. The goddamn moment of truth. My lucky day has finally come, and now Uncle Nat is going to get me out of here. Isn't that right, Uncle Nat? We're going to drive away in your car, and before the sun comes up tomorrow morning, I'll be with my Lucy again."</p> <p>"Just say the word," I answered, "and I'll take you wherever you want to go."</p> <p>"I'm saying it, Uncle Nat. I'm saying it now."</p>	<p>aquí y te quedas solo con tus pensamientos puros y tu lengua inmaculada y ese puñetero Dios tuyo, tan silencioso. Hasta aquí hemos llegado, don Virtudes. Éste es el jodido momento de la verdad. Por fin ha llegado mi día de suerte, y el tío Nat me va a sacar ahora mismo de aquí. ¿Verdad que sí, tío Nat? Nos iremos en tu coche, y mañana por la mañana, antes de que salga el sol, volveré a estar con mi Lucy.</p> <p>-No tienes más que decirlo -repuse-, y te llevaré a donde quieras.</p> <p>-Lo he dicho, tío Nat. Lo acabo de decir.</p>
<p>"David's smart," she said. "If we hang around here for just a few hours, he's bound to find us. Just pump me full of Advil or something, and I'll be okay."</p>	<p>-David no es tonto -advirtió-. Si nos quedamos por aquí unas horas más, terminará por encontrarlos. Si me infla de Advil o algo parecido, aguantaré.</p>
<p>"It's all my fault," she said. "I saw it coming a long time ago, but I was too weak to stand up for myself, too nervous to fight back. That's what happens when you think the other person is better than you are. You stop thinking for yourself, and pretty soon you don't own your own life anymore. You don't even realize it, but you're fucked. You're absolutely fucked..."</p>	<p>-Todo ha sido culpa mía -empezó-. Hacía tiempo que lo veía venir, pero estaba demasiado débil para hacer frente a la situación, demasiado nervioso para defenderme. Eso es lo que pasa cuando crees que el otro es mejor que tú. Dejas de pensar por ti misma, y cuando te quieres enterar ya no eres dueña de tu vida. Ni siquiera te das cuenta, tío Nat, pero entonces ya estás jodida. Verdaderamente jodida...</p>
<p>"The first mistake was turning my back on Tom. After I got out of rehab, David and I left California and came east with Lucy. We lived with his mother in Philadelphia for six months, and things were good, about as good as any time I can remember. I was crazy in love with him. No man had ever been so nice to me, and I walked around with this incredible feeling that I was protected, that this smart, decent person actually knew who I was. We were both</p>	<p>»El primer error fue volver la espalda a Tom. Cuando salí de rehabilitación, David y yo nos marchamos de California y fuimos al Este con Lucy. Vivimos con su madre en Filadelfia durante seis meses, y las cosas me iban bien, mejor de lo que habían ido nunca. Estaba locamente enamorada de él. Ningún hombre se había portado tan bien conmigo, y yo iba por ahí con la increíble sensación de estar protegida, de que aquel hombre inteligente y honrado me conocía de verdad. Éramos un</p>

survivors. The two of us had been through so much, and there we were after all our ups and downs, standing on our feet together, about to get married . . .

“One day, I went to New York to see Tom, and I have to admit I found it a little depressing. He’d put on all this weight, he’d quit school and was driving a cab, and he was kind of testy with me, at least in the beginning. Not that I blamed him. I’d been out of touch for so long, why shouldn’t he have resented me for it? The reason no excuse. I’d been running around California all that time, slowly going to the dogs, and I just couldn’t bring myself to pick up the phone and call. I tried to explain, but it didn’t do much good. But Tom was still my big brother, and now that I was getting married, I wanted him to walk me down the aisle and give me away just like what you did with Mom when she got married. He said he’d be glad to do it, and all of a sudden it was like old times again, and I really started feeling happy. I had my brother back. I was marrying David, and Lucy, my amazing little Lucy, was living with her mother again-her dumb kid mother who was finally beginning to grow up. What else could I ask for? I had everything I wanted, Uncle Nat. Everything . . .

“Then I took the bus back to Philadelphia, and when I told David about inviting Tom to the wedding, he said it was impossible, out of the question. He’d been thinking about it the whole time I was in New York, and he’d decided that my brother was a bad influence on me. If I wanted to go ahead with the marriage, I would have

par de supervivientes. Ambos habíamos pasado muchas calamidades, pero allí estábamos

los dos después de tantos altibajos, juntos y rehabilitados, a punto de casarnos...

»Un día fui a Nueva York a ver a Tom, y tengo que admitir que fue un poco deprimente. Estaba gordo, había dejado los estudios y trabajaba de taxista; y al principio parecía enfadado conmigo.

No es que se lo reprochara. Hacía tanto tiempo que no lo llamaba, que tenía derecho a estar resentido conmigo.

No cabían excusas. Yo había estado dando tumbos por California, viniéndome abajo poco a poco, y sencillamente no tenía fuerzas para coger el teléfono y llamar. Intenté explicárselo, pero no sirvió de nada. A pesar de todo, Tom seguía siendo mi hermano mayor, y ahora que me iba a casar, quería que fuese mi padrino y me acompañase al altar, igual que hiciste tú con mamá cuando se casó. Me dijo que estaría encantado, y de pronto todo volvía a ser como en los buenos tiempos y empecé a sentirme feliz de verdad. Había recuperado a mi hermano. Me iba a casar con David, y Lucy, mi increíble Lucy, vivía otra vez con su madre, con su estúpida e infantil madre que finalmente estaba empezando a madurar. ¿Qué más se podía pedir?

Tenía todo lo que podía desear, tío Nat. Todo...

»Luego cogí el autobús y volví a Filadelfia, y cuando dije a David que había que invitar a Tom a la boda, contestó que ni hablar, que era imposible. Después de estar pensándolo durante todo el tiempo que estuve en Nueva York, había llegado a la conclusión de que mi hermano ejercía mala influencia sobre mí. Si yo quería seguir adelante con la boda, tendría que

to cut all ties to my past. Not just friends, but everyone in my family too. What are you talking about? I asked him. I love my brother. He's the best person in the world. But David didn't want to discuss it. We were starting a new life together, he said, and unless I made a clean break with everything that had corrupted me in the past, I would eventually slip back into my old ways. I had to choose. It was all or nothing, he said. An act of faith or an act of rebellion. Life with God or life without God. Marriage or no marriage. Husband or brother. David or Tom. A hopeful future or a miserable return to the past . . .

"I should have put my foot down. I should have told him I wasn't allowing that horseshit, and if he thought he could marry me without inviting Tom to the wedding, the real wasn't going to be any wedding-period. But I didn't do that. I didn't fight back, and when I let him have his way like that, it was already the beginning of the end. You can't give up power over yourself, not even when you believe in the other person, not even when you think the other person knows what's best. That's what did me in. It was more than just being scared of losing David. The really scary thing was that I thought he was probably right. I loved Tommy, but what had I ever done for him except cause a lot of trouble and heartache? Maybe it would be better if I cut the tie and left him alone. Maybe he would be better off if he never saw me again . . .

"No, David never hit me. He never hit Lucy, and he never hit me. He's not a violent person. His game is talk. Talk, talk, talk. And then more talk. He wears

romper los lazos con el pasado. No sólo con los amigos, sino también con todos los miembros de mi familia. Pero ¿qué estás diciendo?, protesté. Yo quiero a mi hermano. Es la mejor persona del mundo. Pero David se negaba a discutir el asunto. Empezábamos una nueva vida juntos, me dijo, y a menos que cortáramos con todo lo que me había corrompido en el pasado, terminaría cayendo otra vez en los malos hábitos de siempre. Tenía que elegir. Se trataba de todo o nada, me advirtió. Un acto de fe o un acto de rebelión. Una vida con Dios o una vida sin Dios. Boda o no boda. Marido o hermano. David o Tom. Un futuro lleno de esperanza o una lamentable vuelta al pasado...

»Debería haberme cerrado en banda. Debí decidir que no me tragaba aquellas gilipolleces, y si creía que iba a casarse conmigo sin invitar a Tom a la boda, ya podía ir olvidándose. Y punto. Pero no lo hice. No me defendí, y en el momento en que le dejé salirse con la suya, fue el principio del fin. Nunca hay que dejarse dominar, ni siquiera cuando crees que el otro sabe lo que más te conviene. Eso es lo que acabó conmigo. No era sólo que me asustaba perder a David. Lo que me daba verdadero miedo era pensar que probablemente tenía razón. Yo quería a Tom, pero ¿qué había hecho por él aparte de crearle un montón de problemas y dolores de cabeza? ¿No sería preferible que cortara de todo y lo dejara en paz? Tal vez fuera mejor para él que no volviera a verlo más ...

»No, David jamás me ha puesto la mano encima. Nunca ha pegado a Lucy, y nunca me ha pegado a mí. No es una

you down with his argument s , and because his voice is so kind and reassuring , because he expresses himself so well, he sort of sucks you into his brain- almost as if he's hypnotizing you. That's what saved me at the rehab clinic in Berkeley. The way he kept on talking to me, looking into my eyes with that caring expression on his face and that soft, steady voice of his. It's hard to resist him, Uncle Nat. He gets inside your head, and after a while you start to think he can never be wrong about anything . . .

"I know Tom was worried. He was afraid I was going to turn into one of those born-again **holy rollers** , but I'm not cut out for that kind of stuff. David kept working on me, but I only pretended to go along. If he wants to believe in that crap-fine, I don't care. It makes him happy, and I'm never going to be against anything that makes a person happy. I heard him talking to you in the house before, and what he said was true . He isn't into all that fundamentalist ranting and raving. He believes in Jesus and the afterlife, but compared to some of the things other people believe in, it isn't too heavy. His problem is that he thinks he can be a saint. He wants to be perfect . . .

"So yeah, I went to church with him every Sunday. I didn't have much choice, did I? But it wasn't a bad, at least not when we were in Philadelphia . I sang in the choir there , and you know how much I love to sing. Those hymns are some of the simplest tunes ever written, but at least I got a chance to exercise my lungs once a week, and as long as David didn't push too hard on

persona violenta. Lo suyo es hablar. Hablar, hablar y venga a hablar. Continuamente. Te acobarda con sus argumentos, y además tiene una voz tan amable y convincente, y se expresa tan bien, que es como si anulara tu voluntad; casi como si te hipnotizara. Eso es lo que me salvó en la clínica de detoxificación en Berkeley. Su forma de hablar sin parar, mirándome a los ojos con esa expresión de ternura y esa voz suya tan suave, tan serena. Es difícil resistirse a él, tío Nat. Se te mete en la cabeza, y al cabo de un tiempo empiezas a creer que nunca puede equivocarse en nada...

»Sé que Tom estaba preocupado. Tenía miedo de que me convirtiera en uno de esos **mea pilas** renacidos, pero yo no es toy he chapar esa cosa s. Aunque David se guía haciendo proselitismo conmigo, yo sólo fingía seguirle la corriente. Si él quiere creer en esa mierda ..., vale, no me importa. Eso le hace feliz, y yo nunca me opondré a lo que hace feliz a la gente. En caso oí lo que te decía , y era verdad. A él no le va todo ese sermón fundamentalista. Creer en Jesús y en la otra vida , pero si comparamos eso con las creencias de otra gente, no es tan malo. Su problema es que aspira a la santidad. Quiere ser perfecto...

»Así que, bueno, lo acompañaba a la iglesia todos los domingos. No tenía más remedio, ¿verdad? Pero no todo era tan negativo, al menos cuando estábamos en Filadelfia. Yo cantaba en el coro, y ya sabes lo que me gusta cantar. No hay en el mundo canciones más **ñoñas** que esos himnos, pero al menos me daban ocasión de ejercitar los

s hoving J e s us down my t hr oa t , I wa sn't what you'd ca ll an unhappy campe r. I somet ime s think tha t if we ha dn't le ft Phila de lphia , e ve rything would have worke d out . But we both ha d t r oub l e f inding de ce nt jobs. I ha d a pa rt- time gi g a s a wait res s in s ome sle a z oi d dine r, a nd the be s t Da vid c o uld do a f t e r m ont hs of looking was night wat chman in a n of fic e bui lding on Ma rket Str ee t. We we nt to our N.A. meet ings; we ke pt ou r s e l ve s s o be r ; Lu c y l i k e d h e r s c hool ; Da vid's mom wa s a l i t t l e nut s but ba si c al ly al l r ight- but we just couldn't ea rn enough money in tha t town. Then a n ope ning tur ne d up in No r th Ca r ol ina , a nd Da vid jumpe d a t the c ha nce . Tr ue Va lue ha r dwa r e . Things got bet t e r a f t e r tha t, a nd then, a bout a ye a r and aha l f a go, Da vid me t the Re ve r end Bob, and a ll of a s udden they got a whole lot wor se . . .

“David wa s only se ven whe n his fa ther di ed. I'm not sa ying it 's his fault, but I think he's been looking for a s ubst i tut e f a the r e ve r s inc e . An a uthor i ty fi gur e. Someone s tr ong enough to take him under his wing and guide him through life. That's probably why he joined the marines after high school instead of going to college. You know, t a ke your or de r s f r om Big Daddy Ame rica, and Big Da ddy will take care of you. Big Daddy took care of him al l r ight. Shipped him out to Desert Storm and did a major number on his head. Fucked him up bad. David goes downhill for a bunch of years and ends up on horse. You already know tha t. I he ar d him te ll you about i t today, but the interesting thing to me

pulmones una vez a la s ema na, y mient ras David no se empeñara en atiborrarme de Jesucristo a todas horas, no se podía decir que fuera una tía desgraciada. A veces pienso que si no nos hubiéramos marchado de Filadelfia, todo habría salido bien. Pero ninguno de los dos encontrábamos un trabajo decente. A mí me salió uno de camarera a tiempo parcial en una cafetería siniestra, y lo mejor que consiguió David después de meses de andar buscando fue un puesto de guarda nocturno en un edificio de oficinas de la calle Market. Asistíamos a las reuniones de Drogadictos Anónimos; no tocábamos la bebida; a Lucy le gustaba el colegio; aunque la madre de David estaba un poco chiflada, en el fondo era buena; pero en aquella ciudad sencillamente no ganábamos lo suficiente para vivir. Luego surgió algo en Carolina del Norte, y David no dejó escapar la oportunidad.

La Ferretería Valor Seguro. A partir de ahí las cosas empezaron a ir mejor pero luego, hace año y medio o así, David conoció al reverendo Bob, y de pronto todo empezó a ir de mal en peor...

»David sólo tenía siete años cuando murió su padre. No digo que sea culpa suya, pero creo que desde entonces está buscando un sustituto de la figura paterna. Alguien con autoridad. Con la energía suficiente

para mantenerlo bajo su tutela y orientarle en la vida. Por eso fue probablemente por lo que al terminar el instituto se alistó en la infantería de marina en vez de ir a la universidad. Ya sabes, obedece las órdenes del CapitánAmérica, y el Capitán América, como un buen padre, se ocupará de ti. El Capitán América se encargó

is how he finally kicked it. Not with that A.A. line about trusting in a higher power-but with real religion. He goes all the way to the top and gets the biggest father of them all. Mr. God. Mr. **goddamn** God, the ruler of the universe. But still, maybe that isn't enough. You can talk to your God and hope he listens to you, but unless your brain is tuned to the twenty-four-hour Schizophrenia Network, he isn't going to talk back. Pray all you want, but you won't hear a peep from Dad. You can study his words in the Bible, but the Bible is just a book, and books don't talk, do they? But the Reverend Bob talks, and once you start listening to him, you know you've found your man. He's the father you've been looking for, an actual flesh-and-blood human father, and every time he opens his mouth, you're convinced he's getting it straight from the big boss himself. God talks through this guy, and whenever he tells you to do something, you'd better do it or else . . .

“He's fifty-something years old, I guess. Tall and skinny, with a long nose and a fat cow of a wife named Darlene. I don't know when he started the Temple of the Holy Word, but it isn't a normal church like the one we went to in Philadelphia. The reverend calls himself a Christian, but he never says what kind, and I'm not even sure he gives a rat's ass about religion. It's all about controlling other people, about getting them to do weird, self-destructive things and make them believe they're serving the will of God. I think he's a fraud, a scam artist from the word go, but he has his followers in the palm of his hand, and they love

de él, desde luego. Lo mandó a la Tormenta del Desierto y le montó un numerito en la cabeza. Lo jodió, pero bien. David empezó a ir de mal en peor y acabó enganchándose al caballo. Eso ya lo sabes. He oído cómo te lo contaba hoy, pero para mí lo interesante es la forma en que llegó a dejarlo. No al estilo de Alcohólicos Anónimos de creer en un ser superior; sino en una onda religiosa pura y dura. Se remonta a las alturas y encuentra al padre más grande de todos. Al señor Dios, al **puñetero** Dios, al señor que rige el universo. Pero a lo mejor no es suficiente. Uno puede hablar con Dios y confiar en que te escuche, pero a menos que tengas el cerebro sintonizado con Radio Esquizofrenia las veinticuatro horas del día, no pienses que va a contestar. Reza lo que quieras, que Papi no va a decir ni pío. Puedes estudiar sus palabras en la Biblia, pero la Biblia no es más que un libro, y los libros no hablan, ¿verdad? En cambio el reverendo Bob sí habla, y una vez que le empiezas a escuchar, sabes que es lo que andabas buscando. Justo el padre que necesitas, un verdadero padre de carne y hueso, un ser humano con una voz que, cada vez que la oyes, crees que viene directamente del gran jefe en persona. Dios habla a través de ese tío, y será mejor que siempre hagas lo que te dice, porque si no...

»Tendrá unos cincuenta y tantos años, calculo yo. Alto y flaco, con mucha nariz y una mujer llamada Darlene que parece una vaca de lo gorda que está. No sé cuándo puso en marcha el Templo del VerboDivino, pero no es un Iglesia normal como a la que íbamos en Filadelfia. El reverendo afirma que es cristiano, pero nunca dice de qué clase, y ni siquiera estoy segura de que **le importe un rábano** la religión. Se trata de tener dominados

him, they all love him, and David more than anyone else. What gets them so excited is the way he keeps coming up with new ideas, keeps changing his message. One Sunday it's about the evils of materialism and how we should shun worldly possessions and live in sacred poverty like the son of our dear Lord. The next Sunday it's about hard work and how we should earn as much money as we can. I told David I thought he was nuts and didn't want to expose Lucy to any more of that drivel. But David was a true convert by then, and he wouldn't listen to me. Two or three months later, the Reverend Bob suddenly decides that singing should be banned from the Sunday services. It's an offense against the ears of God, he says, and from now on we should worship him in silence. As far as I was concerned, that was the last straw. I told David that Lucy and I were quitting the church. He could keep on going as long as he liked, but we were never setting foot inside that place again. It was the first time I'd spoken up for myself since we were married-and it didn't do me an ounce of good. He pretended to be sympathetic, but the rules were that all families of the congregation had to attend services together every Sunday. If I dropped out, he would be excommunicated. Well, I said, just tell them that Lucy and I are sick, that we have a fatal disease and can't get out of bed. David gave me one of his sad, patronizing smiles. Prevarication is a sin, he said. If we don't speak the truth at all times, our souls will be barred at the gates of heaven and cast down into the jaws of hell . . .

a los demás, de obligarlos a que hagan cosas raras y autodestructivas, convenciéndolos al mismo tiempo de que cumplen la voluntad de Dios. Creo que es un farsante, un estafador como no hay otro igual, pero tiene a sus seguidores en la palma de la mano, y todos lo quieren, lo adoran, y David más que nadie. Mantiene su entusiasmo a base de lanzar ideas nuevas a cada momento, cambiando continuamente el mensaje. Un domingo habla de los males del materialismo y de cómo debemos renunciar a las posesiones terrenales para vivir en la santa pobreza como nuestro amadísimo Señor. Al domingo siguiente nos dice que hay que trabajar mucho y ganar todo el dinero que se pueda. Dije a David que ese tío estaba chalado y que no quería que Lucy se siguiera contagiando más de esas tonterías. Pero David ya era entonces un verdadero converso, y no me hizo caso. Dos o tres meses después, el reverendo Bob decide de pronto prohibir los cánticos en el servicio del domingo. Es una ofensa a los oídos de Dios, nos asegura, y en lo sucesivo debemos venerarlo en silencio. En lo que a mí se refería, era la gota que colmaba el vaso. Dije a David que Lucy y yo dejábamos la Iglesia. Él podía seguir todo lo que quisiera, pero nosotras no volveríamos a poner los pies en aquel sitio. Era la primera vez que decía lo que pensaba desde que estábamos casados, y no me sirvió absolutamente de nada. Hizo como que me daba su apoyo y comprensión, pero las normas eran que todas las familias de la Congregación tenían que ir juntas al servicio religioso. Si yo dejaba de asistir, a él lo excomulgarían. Bueno, contesté yo, pues di que Lucy y yo estamos enfermas, que tenemos una enfermedad grave y que no podemos

“So we kept on going every week, and about a month after that the Reverend Bob came up with his next big idea. Seeing that culture was destroying America, he said, and the only way we could undo the damage was to reject everything it offered us. That was when he started issuing his so-called Sunday Edicts. First, everyone had to get rid of their television sets. Then it was radios. Then it was books—every book in the house except the Bible. Then it was telephones. Then it was computers. Then it was CDs, tapes, and records. Can you imagine? No more music, Uncle Nat, no more novels, no more poems. Then we had to cancel our magazine subscriptions. Then it was newspapers. Then we weren't allowed to go to the movies anymore. The idiot was on a rampage, but the more sacrifices he demanded of the congregation, the more they seemed to like it. As far as I know, not one family left . . .

“Finally, the reverend had no more things to get rid of. The reverend stopped his attacks on the culture and media business and started hammering away at what he called ‘the gut issues.’ Every time we talked, we drowned out the voice of God. Every time we listened to the words of men, we neglected the words of God. From now on, he said, every member of the church above the age of fourteen would spend one day a week in total silence. In that way, we would be able to restore our connection with God, to hear him speaking within our souls. After all the other stunts he'd pulled on us, this seemed like a pretty mild

levantamos de la cama. David me dirigió una de sus tristes y condescendientes sonrisas. Mentir es pecado, sentenció. Si no decimos la verdad en todo momento, nuestra alma se encontrará con las puertas del cielo cerradas y se precipitará a las profundidades del averno...

»De manera que seguimos yendo todas las semanas, y aproximadamente un mes después al reverendo Bob se le ocurre la siguiente gran idea. La cultura profana estaba destruyendo Estados Unidos, nos advirtió, y la única manera de reparar los daños era rechazar todo lo que nos ofrecía. Ahí fue cuando empezó a emitir sus denominados Edictos Dominicales. En primer lugar, todo el mundo tenía que deshacerse de la televisión. Luego de los aparatos de radio. Después le tocó el turno a los libros; todos los que hubiera en casa menos la Biblia. Luego, el teléfono. Y después, los ordenadores. A continuación vinieron los discos compactos, las casetes y los discos de vinilo. ¿Te imaginas? Se acabó la música, tío Nat, se terminaron las novelas, adiós a los poemas. Luego tuvimos que cancelar todas las suscripciones a revistas. Después, los periódicos. Ya no podíamos ir al cine. El idiota estaba suprimiéndolo todo, pero cuantos más sacrificios exigía, más parecía gustarle a la congregación. Que yo sepa, ni una sola familia se marchó.

»Finalmente, ya no quedaban más cosas de las que librarse. El reverendo dejó de atacar el ámbito de la cultura y los medios de comunicación, y empezó a dar la paliza con lo que él denominaba „cuestiones viscerales“. Cada vez que hablábamos, sofocábamos la voz de Dios. Siempre que escuchábamos las palabras de los hombres,

demand . . .

“Da vid wor ks f rom Monda y to Friday, so he chose Saturday as his day of si lence. Mine was Thurs day, but since no one wa s ar ound unt il Lucy came home fr om sc hool , I c ould do whatever I damn pleased. I sang songs, I talked to myself, I shouted curses at the almighty Reverend Bob. But once Lucy a nd David wa lke d through the door, I had to put on an act. I served them dinner in silence, I tucked Lucy into bed in silence, I kissed David good night in silence. No big deal. Then, after about a month of this routine, Lucy got it into her head to follow my example. She was just nine years old. Not even the Reverend Bob was asking children to join in, but my little girl loved me so much, she wanted to do everything I did. For three Saturdays in a row, she didn’t say a word. No matter how much I begged her not to do it, she refused to stop. She’s such a smart kid, Uncle Nat, but you know how stubborn she can be. You’ve had the same treatment yourself, and once she makes up her mind, it’s like trying to push over a building to get he r to ba ck down. I nc r edibly enough, David took my side, but I think a part of him was so proud of her for act ing l ike a n adult, he was n’t very forceful or convincing. Anyway, it had nothing to do with him. It was about me. About me and her. I told David that I had to talk to the Reverend Bob. If he would release me from my Thursday silences, it would take the burden off Lucy, and then she’d start acting like herself again . . .

“Da vid wa nte d to c ome to the meeting with me, but I said no, I had to see the reverend alone. To make sure he

descuidábamos las palabras de Dios. Y ordenó que, a partir de entonces, todos los miembros de la Iglesia de más de catorce años pasarían un día a la semana en completo silencio. De ese modo, estaríamos en condiciones de restablecer nuestra comunicación

con Dios, de oír su voz en lo más íntimo de nuestro ser. Después de todas las malas pasadas que nos había jugado, parecía una exigencia bastante llevadera...

»David trabaja de lunes a viernes, de modo que escogió el sábado como día de silencio. El mío era el jueves, pero como no había nadie en casa hasta que Lucy volvía del colegio, podía hacer lo que me diera la real gana. Cantaba, hablaba sola, maldecía a gritos al todopoderoso reverendo Bob. Pero en cuanto Lucy y David entraban por la puerta, tenía que hacer teatro.

Les servía la cena en silencio, acostaba a Lucy en silencio, daba las buenas noches a David con un beso, en silencio. Nada del otro mundo. Pero entonces, al cabo de un mes de ese numerito, a Lucy se le metió en la cabeza seguir mi ejemplo. Sólo tenía nueve años. Ni siquiera el reverendo Bob exigía que los niños hicieran lo mismo que nosotros, pero mi niña bonita me quería tanto, que quería hacer todo lo que yo hacía. Durante tres sábados seguidos no dijo una palabra. Y a pesar de mis ruegos de que dejara de hacerla, ella seguía en sus trece. Es una niña muy lista, tío Nat, pero también muy testaruda. Tú ya lo sabes por experiencia: una vez que toma una decisión, pretender que se vuelva atrás es como dar golpes en la pared. Por increíble que parezca, David se puso de mi lado, pero creo que en cierto modo se sentía tan orgulloso de que se comportara como una persona adulta, que no se mostró muy enérgico ni persuasivo. De todos modos, aquello

wouldn't but t in, I set up the appointment for a Saturday, the day when David wasn't allowed to talk. Just drive me to the house, I said, and wait outside in the car. It shouldn't take too long . . .

"The Reverend Bob was sitting at the desk in his study, putting the final touches on the sermon he was supposed to deliver the next morning. Sit down, my child, he said, and tell me what the problem is. I explained about Lucy and why I thought he would be doing us a great service if he released me from my Thursday silences. Hmmm, he said. Hmmm. I have to think it over. I'll give you my decision by the end of next week. He was looking straight at me, every time he spoke, his bushy eyebrows did this funny little twitching thing. Thank you, I said. I believe you're a wise man, and I know you'll see it in your heart to bend the rules in order to help a young child. I wasn't going to tell him what I really thought. Like it or not, I was a member of his fucking congregation, and I had to play along as if I meant what I was saying. I figured our business was over then, but when I stood up to go, he stretched out his right arm and waved me back into my seat. I've been watching you, woman, he said, and I want you to know that you get high marks on all fronts. You and Brother Minor are among the pillars of our community, and I'm certain I can depend on you to follow me in all matters, both sacred and profane. Profane? I said. What do you mean by *profane*? As you probably know, the reverend said, my wife Darlene was unable to bear children. Now that I've reached a certain age,

no tenía nada que ver con él. Era cosa mía. De la niña y de mí. Dije a David que quería hablar con el reverendo Bob. Si me liberaba de mi silencio de los jueves, Lucy podría quitarse aquel peso de encima y empezaría

a comportarse con normalidad otra vez...

»David quería acompañarme a la entrevista, pero le dije que no, que tenía que ver al reverendo a solas. Para asegurarme de que no pudiera intervenir, fijé la cita para un sábado, día en que él no podía hablar. Sólo le vine a su casa, le dije, y espérame fuera en el coche. No tardaré mucho. . .

»El reverendo Bob estaba sentado tras el escritorio de su despacho, dando los últimos toques al sermón que iba a pronunciar al día siguiente. Siéntate, hija mía, me dijo, y cuéntame cuál es el problema. Le expliqué lo de Lucy y por qué pensaba yo que nos haría un gran favor si me liberaba de mi silencio de los jueves. Hmmm, contestó, hmmm. Tengo que pensarlo. Te comunicaré mi decisión al final de la semana que viene. Me miraba fijamente, y cada vez que hablaba, las pobladas cejas le temblaban de un modo extraño. Gracias, le dije. Creo que es usted un sabio, y estoy convencida de que no dudará en cambiar las normas por el bien de una criatura. No iba a decirle lo que pensaba realmente. Me gustara o no, era miembro de aquella puta congregación, y tenía que seguir el juego y hacer que me creía lo que estaba diciendo. Pensé que la conversación había concluido, pero cuando me levanté para marcharme, él alargó el brazo e hizo un gesto para que volviera a sentarme. He estado observándote, mujer, me informó,

I've begun to think about my legacy, and I find it tragic to contemplate leaving this earth without having produced a heir. You could always adopt, I said. No, he said, that's not good enough. I have to make a child out of my own flesh, a descendant of my own blood to carry on with the work I've started here. I've been watching you, woman, and of all the souls in my flock, you're the only one worthy to carry my seed. What are you talking about? I said. I'm married to someone else. I love my husband. Yes, I know that, he said, but for the sake of the Temple of the Holy Word, I'm asking you to divorce him and marry me. But you have a wife, I said. No one's allowed to have two wives, Reverend Bob, not even you. No, of course not, he said. Needless to say, I'll file for divorce as well. Let me think it over, I said. Everything's happening so fast, I don't know what to say. My head's spinning, my hands are shaking, and I'm completely confused. Don't worry, my child, the reverend said. Take all the time you need. But just so you understand the sorts of pleasures that await you, there's something I want you to see. The reverend stood up from his desk, and unzipped his fly. He was standing right in front of me, and that unzipped fly wasn't two feet from my face. Look at this, he said, and then he pulled out his cock and showed it to me. To be honest, it was a fairly huge cock-much bigger than what you'd expect to find hanging between the legs of a scrawny guy like that. I've seen a lot of naked men in my time, and for sheer length and girth, I'd have to put

y quiero que sepas que destacas mucho en todos los ámbitos. El hermano Minor y tú estáis entre los pilares más firmes de nuestra comunidad, y estoy seguro de que puedo contar con vosotros para que me apoyéis en todo, tanto en los asuntos sagrados como en los profanos. ¿Profanos?, repetí yo. ¿Qué quiere decir con profanos? Como quizá sepas, dijo el reverendo, mi mujer, Darlene, no puede tener hijos. Ahora que he llegado a cierta edad, he empezado a pensar en mi legado, y me parece trágico el hecho de dejar este mundo sin haber procreado un heredero. Siempre puede adoptar alguno, le sugerí. No, repuso él, eso no bastaría. Tengo que engendrar un hijo de mi propia carne, un descendiente de mi propia sangre que continúe la labor que yo he iniciado. He estado observándote, mujer, y de todas las almas de mi rebaño, tú eres la única merecedora de llevar mi semilla. Pero ¿qué está diciendo? Yo estoy casada. Quiero a mi marido. Sí, contestó él, lo sé, pero por el bien del Templo del Verbo Divino te pido que te divorcies de él y te cases conmigo. Pero usted tiene mujer, le recordé. Nadie puede tener dos mujeres, reverendo Bob, ni siquiera usted. No, por supuesto que no, convino él. Huelga decir que yo también pediré el divorcio. Deje que lo piense, le dije. Todo está ocurriendo tan deprisa, que no sé qué decir. Me da vueltas la cabeza, me tiemblan las manos, y estoy absolutamente confusa. No te preocupes, hija mía, dijo el reverendo. Tómame todo el tiempo que necesites. Pero sólo para que te hagas idea de los placeres que te esperan, quiero enseñarte algo. El reverendo se levantó de la silla, vino hacia la parte delantera de la mesa y se bajó la cremallera del pantalón. Estaba justo

the reverend's unit up there in the top ten percent. A porn-sized **cock**, if you know what I mean, but not the least bit attractive to my eyes. It was stiff and purplish red, but the hard-on made it all ve in y , and at f ul l ext ension i t al so curved to the left. A big **cock**, but also a d isg usti n g one , a nd the ma n i t belonged to disgusted me even more. I suppose I could have jumped up and run out of the house, but somewhere way off in the back of my mind I knew this **asshole** was offering me a price less opportunity, and in exchange for a few repulsive moments, I could free us all from the moron s of that church . . .

“ Th i s i s the h oly b one , the reverend said, holding the ere ction in his hand and wa gging it in my fa ce. God gave me thi s glorious gi ft, and the jism that spurts from it can engender the lives of angels. Take it in your hand, Sister Aurora, and feel the fire coursing through its veins. Put it in your mouth and taste the flesh our good Lord saw fit to endow me with...

“I did what he wanted, Uncle Nat. I closed my e yes and shoved that big veiny corncob into my mouth, and little by little I sucked him off. It was nasty. My poor nose rubbing up against his sme l ly c rot ch, my poor s tomac h churning around inside me, but I knew what I was doing, and I was glad. Just as he was about to come, I took him out of my mouth and finished the job with my hand, making sure his precious jism squirted all over my blouse. That was my evidence, the one thing I needed to bring the s on- of - a- bit c h down. Remember Monica and Bill? Remember the dress? Well, now I had my blouse, and it was as good as a weapon, as good

frente a mí, y tenía la bragueta abierta a medio metro de mi cara. Fíjate en esto, me dijo, sacándose el **cipote** y enseñándomelo. A decir verdad, era bastante grande; mucho mayor de lo que cabría encontrar colgando entre las piernas de un **tío** flacucho como aquél. Yo he visto un montón de hombres desnudos en mis tiempos, y por longitud y grosor, tendría que situar el aparato del reverendo en lo más alto de la clasificación, entre el diez por ciento de los mejores. Una **picha** de calibre pornográfico, si entiendes lo que quiero decir, pero nada atractiva a mis ojos. La tenía tiesa, en plena erección, y de color tirando a morado, llen a devenas y curvada hacia la izquierda. Un **pollón** enorme, pero muy asqueroso, y su propietario me daba todavía más asco. Supongo que podía haberme levantado de un salto y haber salido por pies de la casa, pero en el fondo tenía la vaga impresión de que aquel **imbécil** me estaba brindando una oportunidad única, y si a cambio de unos momentos repulsivos conseguía que nos liberásemos de los tarados de aquella Iglesia...

»Éste es el hueso sagrado, decía el reverendo, cogiéndose el manubrio con la mano y agitándomelo delante de la cara. Dios me concedió este glorioso don, y el esperma que brota de él puede engendrar ángeles. Tómallo en tu mano, hermana Aurora, y siente el fuego que corre por sus venas. Póntelo en la boca y saborea la carne con que nuestro Señor tuvo a bien dotarme...

»Hice lo que él quería, tío Nat. Cerré los ojos, me metí en la boca aquella enorme y veno sa mazo rca , y empec é a chupársela despacio. Fue muy desagradable. Mi pobre nariz restregándose contra su maloliente entrepierna, mi estómago

as a loaded gun . . .

“When I got into the car, I was crying. I don’t know if they were real tears or fake tears, but I was crying. I told David to start up the engine and head for home. He looked upset, but since he wasn’t allowed to talk until the next morning, he couldn’t ask me any questions. That was when I realized the thing could go in either one of two ways. I was about to tell him that the Reverend Bob had raped me. If David talked then, it would mean that he cared more about me than the goddamn Temple of the Holy Word. We could hand the blouse over to the cops, have it tested for DNA, and the reverend would be cooked in a vat of burning oil. But what if David didn’t talk? It would mean that I was nothing to him, that he was sticking with old Bob the Father to the bitter end. There wasn’t going to be much time to act. If David let me down, I would have to stop thinking about myself. Lucy was the one who had to be saved, and the only way to do that was to get her out of North Carolina. Not tomorrow or next week, but now, this minute, on the first bus leaving for New York . . .

“After we had gone about a hundred I told him. The bastard raped me, I said. Look at my blouse, David. That’s the Reverend Bob’s semen. He pinned me down and wouldn’t let go. He forced himself on me, and I wasn’t strong enough to push him off. David pulled the car over to the side of the road and stopped. For a little while, I thought he was with me, and I felt bad that I’d doubted him, as I had that I hadn’t been willing to trust him. He reached out his hand and touched my face, and

cada vez más revuelto..., pero era consciente de lo que hacía, y no me quejaba. Justo cuando iba a correrse, me la saqué de la boca y terminé la faena con la mano, asegurándome de que su precioso esperma me salpicara toda la blusa. Ésa era la prueba, lo que necesitaba para hundir a aquel hijoputa. ¿Te acuerdas de Monica y Bill? ¿Recuerdas el vestido? Bueno, pues ahora yo tenía mi blusa, y era tan eficaz como un arma, tan mortífera como una pistola cargada...

»Cuando subí al coche, estaba llorando. No sé si las lágrimas eran de verdad o de mentira, pero estaba llorando. Le dije a David que arrancara y me llevara a casa. Parecía disgustado, pero como no podía hablar hasta el día siguiente, no estaba en condiciones de preguntarme nada. Entonces fue cuando comprendí que la cosa podía salir de dos maneras. Me disponía a decirle que el reverendo Bob me había violado. Si David rompía a hablar, eso significaría que yo le importaba más que el puto Templo del Verbo Divino. Podíamos entregar la blusa a la poli, solicitar la prueba de ADN y ver cómo el reverendo iba a parar a las calderas del infierno. Pero ¿y si David no hablaba? Eso significaría que yo no era nada para él, que seguiría siendo fiel al padre Bob hasta el final. No tenía mucho tiempo para hacer la jugada. Si David me fallaba, tendría que dejar de pensar en mí misma. Era Lucy a quien debía salvar, y la única manera de hacerlo era sacarla de Carolina del Norte. No mañana ni a la semana siguiente, sino ahora mismo, en ese preciso momento, en el primer autobús que saliera para Nueva York..

»Apenas recorridos cien metros, se lo dije. Ese cabrón me ha violado. Fíjate

he had that sweet, soulful look in his eyes, the same beautiful, tender look that made me fall for him back in California. This is the man I married, I said to myself, and he still loves me. But I was wrong. He might have felt sorry for me, but he wasn't about to interrupt his silence and disobey the Reverend Bob's holy command. Talk to me, I said. Please, David, open your mouth and talk to me. He shook his head. He shook his head, and I started to cry again, and this time it was for real . . .

"We got back on the road, and after a minute or two I managed to pull myself together enough to tell him that we were sending Lucy up north to my brother Tom in Brooklyn. If he didn't do exactly what I told him to do, I would take the blouse to the police, press charges against the Reverend Bob, and our marriage would be over. You still want to be married to me, don't you? I asked. David nodded. All right, I said, then this is the deal. First, we pick up Lucy at the house. Then we drive to the ATM at City Federal and withdraw two hundred dollars in cash. Then we go to the bus depot and you buy her a one-way ticket to New York with your MasterCard. Then we give her the money, put her on the bus, and kiss her good-bye. That's what you're going to do for me. What I'm going to do for you is this: the moment the bus leaves the terminal, I'll give you the blouse with your hero's cum stains on it, and you can destroy the evidence to save his ass. I'll also promise to stay with you, but only on one condition: that I never have to go near that church again. If you try to drag me back there,

en mi blusa, David. Es semen del reverendo Bob. Me tiró al suelo y me sujetó. Se echó encima de mí, y no tuve bastante fuerza para apartarlo. David giró el volante y paró el coche a un lado de la carretera. Por un momento pensé que estaba de mi parte, y me arrepentí de haber dudado de él, avergonzada de no haber estado dispuesta a confiar en él. Alargó la mano y me acarició la cara, y tenía aquella expresión dulce y conmovedora en los ojos, la misma mirada tierna y luminosa de la que me había enamorado en California. Éste es el hombre con quien me he casado, dije para mis adentros, y me sigue queriendo. Pero me equivocaba. Puede que sintiera compasión de mí, pero no iba a quebrantar su silencio y desobedecer las santas órdenes del reverendo Bob. Háblame, le dije. Por favor, David, abre la boca y háblame. Él sacudió la cabeza, y yo rompí a llorar de nuevo, esta vez en serio...

»Volvimos a ponernos en marcha, y al cabo de unos momentos logré dominarme lo suficiente para decirle que íbamos a enviar a Lucy al Norte, a Brooklyn, con mi hermano Tom. Si no hacía exactamente lo que le estaba diciendo, llevaría la blusa a la policía, denunciaría al reverendo Bob, y sería el fin de nuestro matrimonio. Quieres que sigamos casados, ¿verdad?, le pregunté. David asintió con la cabeza. De acuerdo, dije, entonces éste es el trato. Primero, vamos a casa a recoger a Lucy. Luego nos acercamos al cajero automático del City Federal y retiramos doscientos dólares. Después vamos a la estación de autobuses y le sacas un billete de ida a Nueva York con tu MasterCard. Luego le entregamos el dinero, la ponemos

I'm gone from your life, gone from your life forever . . .

"I don't want to talk about saying good-bye to Lucy. It hurts too much to think about it. I said good-bye to her when I went into rehab, but this was different. This felt like the end of the world, and all I could do was hug her, and try not to crack up, and remind her to tell everyone that I was doing okay. I'm sorry she lost the letter I wrote Tom. I explained a lot in that letter, and it must have seemed awfully peculiar when she showed up empty-handed like that. I also tried to call Tom from the terminal, but everything was so rushed, and since I didn't have enough coins on me, I had to call collect. He wasn't home, but at least I knew he was still at his old address. I might have been acting crazy that day, but not crazy enough to send Lucy to New York without knowing exactly where Tom lived . . .

"I don't understand this Carolina business. I never told her not to say where I was. Why would I do that? I was sending her to Tom-and it never occurred to me that she wouldn't tell him about Winston-Salem. The poor kid. What I said to her was: Just let him know that I'm okay, that I'm doing fine. I should have known better. Lucy takes things so literally, she probably thought that when I used the word *just*, I meant that was the only thing I wanted her to say. She's always been like that. When she was three, I sent her to day care for a couple of hours every morning. After a few weeks, the teacher called me and said that she was worried about Lucy. When

en el autobús, le damos un beso y le decimos adiós. Eso es lo que vas a hacer por mí. Lo que yo voy a hacer por ti es lo siguiente: en cuanto el autobús salga de la estación, te daré la blusa con las manchas de lefa de tu héroe, y podrás destruir la prueba y salvarle el pellejo. También te prometo que me quedaré contigo, pero con una condición: que nunca tenga que acercarme a esa iglesia. Si intentas obligarme a que vaya, te dejo plantado y nunca más vuelves a verme el pelo...

»No tengo ganas de contarte la despedida de Lucy. Es demasiado doloroso para recordarlo. Ya la había dejado una vez cuando entré en la clínica de desintoxicación. Pero esto era diferente, como si se acabara el mundo. Y no hacía más que abrazarla y recordarle que dijera a todo el mundo que estaba perfectamente, mientras luchaba por no venirme abajo. Siento que perdiera la carta que escribí a Tom. En ella le explicaba muchas cosas, y debió de parecerle muy raro el que se presentara así, con las manos vacías. Intenté llamarlo en la estación, pero como todo era tan precipitado y no tenía monedas suficientes, tuve que llamar a cobro revertido. No estaba en casa, pero al menos comprobé que seguía en la misma dirección. Puede que aquel día actuara alocadamente, pero no lo bastante para mandar a Lucy a Nueva York sin estar completamente segura de dónde vivía mi hermano...

»No entiendo ese asunto de Carolina Carolina. Yo no le dije que guardara el secreto de dónde estábamos. ¿Por qué iba a hacer una cosa así? La enviaba con Tom, y ni por un momento se me ocurrió que no le hablaría de Winston-Salem. Pobrecita. Lo que le encomendé

it was time for the children to have the milk, Lucy would always hang back until all the other kids had taken a carton before she'd take one for herself. The teacher didn't understand. Go get your milk, she'd say to Lucy, but Lucy would always wait around until there was just one carton left. It took a while for me to figure it out. Lucy didn't know which carton was supposed to be *her milk*. She thought all the other kids knew which ones were theirs, and if she waited until there was only one carton in the box, that one had to be hers. Do you see what I'm talking about, Uncle Nat? She's a little weird-but intelligent, if you know what I mean. Not like anyone else. If I hadn't used the word *just*, you would have known where I was all along . . .

"Why didn't I call again? Because I couldn't. No, not because we didn't have a phone in the house-because I was trapped. I'd promised David that I wouldn't leave him, but he didn't trust me anymore. The minute we got home from the bus terminal, he took me upstairs to Lucy's room and locked me in. Yes, Uncle Nat, he locked me in and kept me there for the rest of the day and all that night. When he started talking again the next morning, he told me that I had to be punished for lying about the Reverend Bob. Lying? I said. **What the hell** did that mean? There hadn't been any rape, he said. The only reason I'd insisted on going into the house alone was because I'd been planning to seduce him and the poor man hadn't been able to resist my charms. Thank you, David, I said. Thank you for believing in me and understanding what

fue lo siguiente: Sólo dile que estoy bien, que me encuentro estupendamente. Debí haberlo previsto. Lucy se toma las cosas tan al pie de la letra, que probablemente pensó que la palabra *sólo* significaba que eso era lo único que yo quería que dijera. Esta niña siempre ha sido así. Cuando tenía tres años, todos los días la llevaba un par de horas a la guardería por la mañana. Al cabo de unas semanas, me llamó la maestra y me dijo que estaba preocupada por Lucy. A la hora de repartir la leche a los niños, Lucy siempre se quedaba atrás hasta que todos los demás niños tuvieran su cartón, sólo entonces cogía ella el suyo. La maestra no lo entendía. Ve a coger tu leche, decía a Lucy, pero ella siempre esperaba hasta que sólo quedaba un envase. Tardé tiempo en averiguar por qué. Lucy no sabía cuál de los envases era el de *su leche*. Creía que los demás niños sabían cuál era el que les correspondía, y si ella esperaba hasta que sólo quedaba uno en la caja, aquél tenía que ser el suyo. ¿Entiendes lo que estoy diciendo, tío Nat? Es un poco rara, pero a la vez inteligente, ya me entiendes. No es como los demás niños. Si yo no hubiera utilizado la palabra *sólo*, habrías sabido dónde estaba desde el principio... »¿Que por qué no volvía a llamar? Porque no podía. No, no porque no tuviera teléfono en casa; porque estaba encerrada. Prometí a David que no lo abandonaría, pero ya no se fiaba de mí. En cuanto volvimos de la estación de autobuses, me llevó arriba y me encerró en el cuarto de Lucy. Sí, tío Nat, me metió en la habitación, echó la llave y me tuvo allí el resto del día y toda la noche. A la mañana siguiente, cuando

a good wife I've been to you . . .

"Later that day, he boarded up the windows in the room. I mean, what's the use of a jail if the prisoner can crawl out the window, right? Then, very kindly, my dear husband carried up all the things we had put downstairs in the cellar after the Reverend Bob's Sunday Edicts. The television set, the radio, the CD player, the books. Isn't that against the rules? I asked. Yes, David **said**, but I talked to the reverend after services this morning, and he's given me a special dispensation. I want to make things as comfortable as possible for you, Aurora. Gee, I said, why are you so nice to me? Because I love you, David **said**. You did a wicked thing yesterday, but that doesn't mean I don't love you. To show the purity of that love, he came back a minute later with a big stew pot so I wouldn't have to piss and shit on the floor. By the way, he **said**, you'll be happy to learn that you've been excommunicated from the Temple. You're out, but I'm still in. I'm crushed, I **said**. I think this is the saddest day of my life . . .

"I don't know what was wrong with me, but the whole thing felt like a joke, and I couldn't take it seriously. I figured it would go on for just a few days, and then I'd split. Promise or no promise, I wasn't going to hang a round there a minute longer than I had to . . .

"But the days became weeks, and then the weeks became months. David understood what I was thinking, and he wasn't about to let me go. He'd let me out of the room when he came home from work, but what chance did I have to get away? He was always

empezó a hablar otra vez, me dijo que tenía que sufrir un castigo por mentir a cerca del reverendo Bob. ¿Mentir?, le dije. ¿Qué **coño** quieres decir con eso? No me había violado, aseguró. La única razón por la que insistí en ir sola a su casa era porque tenía pensado seducirlo, y el pobre hombre había sido incapaz de resistirse a mis encantos. Gracias, David, **concluí**. Gracias por creer en mí y ver lo buena esposa que he sido para ti...

»Unas horas más tarde, cerró con tablas las ventanas de la habitación. Y es que, ¿para qué sirve una cárcel si el preso puede escaparse por la ventana, no te parece? Entonces, muy amablemente, mi querido marido me subió todas las cosas que habíamos bajado al sótano a raíz de los Edictos Dominicales del reverendo Bob. La televisión, la radio, el lector de discos compactos, los libros. ¿No va eso contra las normas?, le pregunté. Sí, **contestó** David, pero esta mañana he hablado con el reverendo después del oficio, y me ha dado una dispensa especial. Quiero que estés lo más cómoda posible, Aurora. Vaya, exclamé, ¿por qué te portas tan bien conmigo? Porque te quiero, **contestó** David. Ayer hiciste una maldad, pero eso no significa que no te quiera. Para demostrar la pureza de su amor, un momento después volvió con una cacerola grande para que no tuviera que mear y cagar en el suelo. A propósito, **anunció**, te alegrará saber que te han excomulgado. Ya no perteneces al Templo, pero yo sí. Estoy destrozada, **repuse**. Creo que éste es el día más triste de mi vida...

»No sé lo que me pasaba, pero tenía la impresión de que todo era como una broma, no me lo podía tomar en serio. Me figuraba que aquello sólo duraría

watching me. If I tried to run for the door, how far could I have gone? About two steps, maybe. He's bigger and stronger than I am, and all he had to do was run after me and drag me back. The keys to the car were in his pocket, his money was in his pocket, and the only money I had was a bunch of change I'd found in one of Lucy's bureau drawers. I kept waiting and hoping, but I only managed to slip out of the house once. That was when I tried to call Tom. You remember that, don't you? By some miracle, David dozed off in the living room after dinner. There's a pay phone about a mile and a half down the road, and I ran down that road as fast as I could. If only I'd had the balls to put my hand in David's pocket and steal the car key. But I couldn't risk waking him up, so I went down that road on foot. David must have opened his eyes about ten minutes after I left, and needless to say, he went down that road in the car. **What a fiasco.** I didn't even have time to finish the **damn** message . . .

"Now you know why I look so pale, so worn out. I was locked up in that room for six months, Uncle Nat. Locked up like an animal in my own house for half a year. I watched television, I read books, I listened to music, but mostly what I did was think about how to kill myself. If I didn't go ahead with it, it's because I promised Lucy that I was going to come back for her one day, that one day we would live together again. **But Christ,** it wasn't easy, it wasn't easy at all. If you hadn't come for me this afternoon, I don't know how much longer I could have taken it. I probably would have died in that house. It's that

unos cuantos días, y después **cogería el portante y me largaría.** Promesas o no, no iba a quedarme allí un momento más de lo necesario...

»Pero los días se hicieron semanas, y las semanas se convirtieron en meses. David adivinó mis pensamientos, y no estaba dispuesto a dejarme marchar. Me permitía salir de la habitación cuando él volvía de trabajar, pero ¿qué posibilidades tenía de escapar entonces? Me tenía continuamente vigilada. Si trataba de salir corriendo por la puerta, ¿acaso habría podido ir muy lejos? Unos pasos, quizá. Es más alto y más fuerte que yo, y lo único que hubiera tenido que hacer habría sido correr detrás de mí y volver a traerme. Siempre llevaba las llaves del coche en el bolsillo, junto con todo el dinero; yo sólo tenía un montón de monedas que había encontrado en un cajón de la cómoda de Lucy. Seguí esperando y confiando en escaparme, pero sólo conseguí salir una vez de la casa. Fue cuando llamé a Tom. Te acuerdas de eso, ¿verdad? Por milagro, David se quedó dormido en el salón después de comer. A unos dos kilómetros de la casa hay una cabina, y eché a correr por la **carretera** tan deprisa como pude. Con que sólo hubiera tenido los **cojones** de meter la mano en el bolsillo de David y robarle las llaves del coche...

Pero no podía correr el riesgo de despertarlo, así que fui a pie. David debió abrir los ojos unos diez minutos después de que me marchara, y ni que decir tiene que subió al coche y fue detrás de mí. **Vaya** fracaso. Ni siquiera tuve tiempo de terminar el **puñetero** mensaje...

»Ahora sabes por qué estoy tan pálida, tan cansada. He pasado seis meses encerrada en esa habitación, tío Nat. Encredada como un animal en mi propia casa durante me dio

<p>simple, Uncle Nat. I would have died in that house, and then my husband and the good Reverend Bob would have carried me out in the middle of the night and dumped my body in an unmarked grave.”</p>	<p>año. Veía la tele, leía libros, escuchaba música, pero lo que había sobre todo era pensar en cómo suicidarme. Si no lo he hecho, ha sido porque prometí a Lucy que iría por ella algún día, que alguna vez volveríamos a estar juntas. Pero, joder, no ha sido fácil, no ha sido nada fácil. Si no hubiera venido por mí esta tarde, no sé cuánto tiempo más habría aguantado. Probablemente me habría muerto en esas cosas, y luego moriría y el bueno del reverendo Bob me habría sacado de allí en plena noche para arrojar mi cadáver a una tumba sin nombre.</p>
<p>“Forget about the rent, Nathan,” Joyce said. “Nancy needs an assistant for her jewelry business, and if Aurora doesn’t mind helping out with the cleaning and cooking, she can have the room for free.”</p>	<p>-Olvídate del alquiler, Nathan -me dijo Joyce-. Nancy necesita una ayudante en el taller de joyería, y si a Aurora no le importa echar una mano en la limpieza y la cocina, puede quedarse gratis con la habitación.</p>
<p>“How do you know about that?” “Tom told me. A big eagle on your shoulder, right? We wondered if you’d had it taken off, but Lucy wouldn’t tell us.” “It’s still there. As big and pretty as ever.” “And David was all right with that?” “Not really. He saw it as a symbol of my fucked-up past and wanted me to get rid of it. I was willing to go along with him, but it turned out to be too expensive. When he realized we couldn’t afford it, David did a one-hundred-and-eighty-degree about-face. That gives you a good idea of how he thinks, of why I could never win an argument against him. Maybe it’s a good thing, he said. We’ll leave</p>	<p>-¿Y cómo sabes tú eso? -Me lo dijo Tom. Un águila enorme en el hombro, ¿no? Nos preguntamos si te lo habrías quitado, pero Lucy no nos lo quiso decir. -Ahí sigue. Tan grande y precioso como siempre. -¿Ya David le parecía bien? -Pues no. Lo consideraba un símbolo de mi turbio pasado y quería que me lo quitara. Yo estaba dispuesta a seguirle la corriente, pero salía muy caro. Y cuando vio que no nos lo podíamos permitir, cambió radicalmente de opinión. Eso te da una idea de su manera de pensar, de por qué yo nunca podía sacarle nada discutiendo con él. Quizá sea mejor así, me dijo. De ja remos el atuaje donde está, y cada vez que lo veamos nos acordaremos</p>

the tattoo where it is, and every time we look at it, we'll remember how far you've come from the dark days of your youth. That's typical David for you: *the dark days of my youth*. He said it would be an amulet that I wore on my own skin, and it would protect me from further harm and suffering. An amulet. I had no idea what that was, so I looked it up in the dictionary. A charm for warding off evil spirits. Okay, I can buy that. It didn't do much for me when I was with David, but maybe it will help now."

"I'm glad you still have it. I don't know why I'm glad, but I am."

"Me too. I'm kind of attached to that stupid thing. I had it done in the East Village the evening years ago. To celebrate getting pregnant with Lucy. The same morning the nurse at the clinic told me I'd tested positive, I rushed out and got my tattoo."

"A strange way to celebrate, no?"

"I'm a stranger, Uncle Nat. And that was probably the strangest time of my life. I was renting some rathole apartment off Avenue C with two guys, Billy and Greg. Billy played the guitar, Greg played the fiddle, and I sang. We weren't too bad, really, considering how young we were. Most of the time, we'd perform out in Washington Square Park. Or else in the Times Square subway station. I loved the echoes in those underground halls, belting out my songs as people dropped the coins and dollars into Greg's fiddle case. Sometimes I sang stoned, and Billy would call me his floozy,

de hasta donde lle gaste en la oscura época de tu juventud. Ahí tienes un clási co de David: *la oscura época de mi Juventud*. Dijo que sería un amuleto que lle varía en mi propia piel, y que me protegería de nuevos perjuicios y sufrimientos. Un amuleto. Yo no tenía ni idea de qué era eso, así que lo miré en el diccionario. Un poder mágico para alejar la desgracia. Vale, eso me lo creó. No me sirvió de mucho cuando estuve con David, pero ahora a lo mejor sí.

-Me alegra de que lo sigas teniendo. No sé por qué, pero me alegra.

-Yo también. He cogido bastante cariño a esa tontería. Me lo hice en el East Village, hace once años. Para celebrar que estaba embarazada de Lucy. La misma mañana que la enfermera me dijo en la clínica que la prueba había dado positivo, salí corriendo y me hice el tatuaje.

-Extraña manera de celebrarlo, ¿no te parece?

-Soy una chica rara, tío Nat. Y aquella quizá fue la época más extraña de mi vida. Viví a con dos tíos, Billy y Greg, en un cuchitril cerca de la Avenida C. Billy tocaba la guitarra; Greg, el violín; y yo cantaba. Considerando lo jóvenes que éramos, en realidad no se nos daba tan mal. La mayoría de las veces tocábamos en el parque de Washington Square. Y si no, en la estación de metro de Times Square. Me gustaba el eco de aquellas galerías subterráneas, cuando cantaba a gritopeladomis canciones y la gente echaba monedas y dólares en la funda del violín de Greg. Una s veces cantaba colocada, y Billy decía que era su

<p>woozy, boozy girl. Sometimes I sang sobe r, and Greg would call me the Queen of Planet X. Jesus Christ. Those were good times, Uncle Nat. When we couldn't earn enough playing our music, I'd go into stores and shoplift. They called me Fearless Fosdick. Rumbling down the aisles of a supermarket, stuffing steaks and chickens under my coat. Nothing was serious back then. One week I was in love with Greg. The next week I was in love with Billy. I slept with both of them, and then I wound up pregnant. I never knew which one was the father, and since neither one of them <i>wanted</i> to be the father, I kicked them both out."</p> <p>"So that's why you never told June. You didn't know."</p> <p>"Shit. I can't believe how dumb I am. Shit, shit, shit. I swore to myself I'd never tell anyone, and now I've gone ahead and done it."</p> <p>"It doesn't matter, Rory. Greg and Billy-are just names to me. Don't say another word if you don't want to."</p> <p>"Greg died of an overdose about two years after Lucy was born. And Billy just kind of vanished. I don't know what happened to him. Somebody once told me that he went back home, finished college, and teaches music in some high school out in the Midwest. But who knows if it's the same Billy Finch? It could be someone else."</p>	<p>fulanita grogui y borrachita. Otrase, cantabarena, y Grez me llamabala Reina de l Planet a Equis. Joder, tío Nat, qué buenos tiempos. Cuando no ganábamos losuficiente tocando, robaba en las tiendas. Entonces me llamaban Fosdick la Intrépida, como en el tebeo del detective Fearless Fosdick. Recorría a toda prisa los pasillos del supermercado, metiéndome filetes y pollos bajo el abrigo, sin disimular. En aquella época no me tomaba nada en serio. Una semana estaba enamorada de Greg. Y a la siguiente, de Billy. Me acostaba con los dos, y de pronto me quedé embarazada. Nunca supe quién era el padre, y como ninguno <i>quiso serlo</i>, les di la patada a los dos.</p> <p>-Así que por eso no se lo dijiste a June. Porque no lo sabías.</p> <p>-Me cago en la leche. Es increíble lo estúpida que soy. Joder, joder, joder. Juré que nunca se lo diría a nadie, y ahora voy y lo digo.</p> <p>-No importa, Rory. Greg y Billy sólo son nombres para mí. No digas una palabra más si no quieres.</p> <p>-Greg murió de una sobredosis dos años después de que Lucy viniera al mundo. Y Billy, simplemente, desapareció. No sé qué fue de él. Una vez me dijeron que volvió a casa de sus padres, acabó la universidad y ahora es profesora de música en un instituto de l Medio Oeste. Pero ¿quién sabe si es el mismo Billy Finch? A lo mejor es otro.</p>
<p>"What is it?" she asked.</p> <p>"A note from your ex," I said. "Along with a bunch of official papers."</p> <p>"My ex? What does that mean?"</p> <p>"Open it up and find out."</p>	<p>-¿Qué es esto? -preguntó.</p> <p>-Una nota de tu ex -contesté-. Junto con un montón de papeleo oficial.</p> <p>-¿Mi ex? ¿Qué es todo esto?</p> <p>-Ábrelo y te enterarás.</p>
<p>"Well," she said at last. "I guess</p>	<p>-Bueno -dijo al fin-. Supongo que ya</p>

that's that."

"You're free, Rory. If you wanted to, you

could marry someone else tomorrow."

"I'm never going to let another man touch me for the rest of my life."

"That's what you say now. Eventually, someone new will come along, and you'll

start thinking about marriage again."

"No, I mean it, Nathan. That part of my life is over and done with. When David locked me in that room, I said to myself: This is it, no more falling for men. Not a single good thing ever came of it. And nothing ever will."

"You're forgetting Lucy."

"Okay, one thing. But I already have my kid, and I don't need another."

"Is everything all right? You sound awfully down on yourself."

"I'm fine. I've never felt better."

"You've been here for six months now. You live in Joyce's house, you work for Nancy, you take care of your girl, but maybe it's time to think about the next step. You know, start making plans."

:What kind of plans?"

"It's not for me to say.

What ever you want."

"But I like things the way they are."

"What about singing? Aren't you tempted to get back into it?"

"Sometimes. But I don't want a career anymore. I wouldn't mind doing some weekend stuff around the neighborhood, but no more traveling, no more big ambitions. It's not worth it."

"Are you happy making jewelry? Is it enough to satisfy you?"

"More than enough. I get to be

está.

-Eres libre, Rory. Si quisieras, mañana mismo podrías casarte con otro.

-No voy a dejar que me vuelva a tocar un hombre en lo que me queda de vida.

-Eso es lo que dices ahora. Algún día aparecerá alguien, y pensarás en casarte otra vez.

-No, lo digo en serio, Nathan. Esa parte de mi vida se ha acabado. Cuando David me encerró en aquella habitación, me dije: Ya está bien, jamás volveré a enamorarme de un hombre. Eso nunca me ha traído nada bueno. Y nunca me lo traerá.

-Te olvidas de Lucy.

-Vale, una cosa buena. Pero ya tengo una niña, no necesito otra.

-¿Estás bien? Te encuentras muy decaída.

-Estoy perfectamente. Nunca me he sentido mejor.

-Ya llevas seis meses aquí. Vives en casa de Joyce, trabajas con Nancy, te ocupas de tu hija, pero quizá sea hora de que des el siguiente paso. Ya sabes, que haga planes.

-¿Qué clase de planes?

-No soy yo quien tiene que decirlo. Lo que tú quieras.

-Pero a mí me gustan las cosas tal como están.

-¿Qué te parecería cantar? ¿No te tienta volver a empezar?

-A veces. Pero ya no quiero hacerlo como una profesión. No me importaría hacer algo los fines de semana por el barrio, pero nada de viajar, se acabaron las grandes ambiciones. No vale la pena.

-¿Te gusta hacer joyas? ¿Estás satisfecha con eso?

-Más que satisfecha. Me paso con Nancy el día entero, ¿qué más se puede pedir? No hay otra como

with Nancy every day, and what can be better than that? There's no one like her in the whole world. I love her to pieces."

"We all love her."

"No, you don't understand. I mean, I *really* love her. And she loves me back."

"Of course she does. Nancy is one of the most affectionate people I've ever known."

"You still don't get it. What I'm trying to say is that we're in love. Nancy and I are lovers."

"..."

"You should see your face, Uncle Nat. You look like you've swallowed a typewriter."

"I'm sorry. It's just that I didn't know. I could see that you two hit it off. I could see that you liked each other, but . . . but I hadn't realized that it had gone that far. How long has it been going on?"

"Since March. It started about three months after I moved in."

"Why didn't you tell me before?"

"I was afraid you'd tell Joyce. And Nancy doesn't want her to know. She thinks her mother will flip out."

"So why tell me now?"

"Because I decided that you can keep a secret. You're not going to let me down, are you?"

"No, I'm not going to let you down. If you don't want Joyce to know, I won't tell her."

"And you're not disappointed in me?"

"Of course not. If you and Nancy are happy, more power to you."

"We have so much in common, you

e l l a e n e l m u n d o . L a q u i e r o a r a -
b i a r .

-Todos la queremos.

-No, no lo entiendes. Quiero decir que la quiero *de verdad*. Y ella también me quiere.

-P u e s c l a r o q u e s í . N a n c y e s u n a d e l a s
p e r s o n a s m á s c a r i ñ o s a s
q u e h e c o n o c i d o .

-Sigue s s i n e n t e n d e r l o . L o q u e
i n t e n t o d e c i r t e e s q u e e s t a m o s
e n a m o r a d a s . N a n c y y y o s o m o s
a m a n t e s .

-

-Tendrías que verte la cara, tío Nat.
Ni que te hubieras tragado la máquina
de escribir.

-Lo siento. Es que no lo sabía. Vi que
habíais congeniado enseguida. Que os
caías muy bien, pero... pero no me había
dado cuenta de que las cosas habían
llegado tan lejos. ¿Y desde cuándo dura
eso?

-Desde marzo. Todo empezó unos tres
meses después de que me fuera a vivir a
su casa.

-¿Por qué no me lo has dicho antes?

-Tenía miedo de que se lo dijeras a
Joyce. Y Nancy no quiere que lo sepa. Cree
que su madre se volvería majareta.

-Entonces, ¿por qué me lo dices ahora?

-Por que piens o que s a b e s g u a r -
d a r u n s e c r e t o . N o m e v a s a f a -
l l a r , ¿ v e r d a d ?

- N o , n o t e v o y a f a l l a r . S i n o
q u i e r e s q u e J o y c e s e e n t e r e , n o
s e l o d i r é .

-¿Y yo no te he defraudado?

-Por supuesto que no. Si Nancy y tú sois
felices, mejor para vosotras.

-Es que tenemos tantas cosas en común,
¿sabes? Es como si fuéramos hermanas y
estuviéramos siempre en la misma onda.

<p>see . It 's l i k e w e ' r e s i s t e r s , a n d o u r m i n d s a r e o n t h e s a m e w a v e l e n g t h . W e a l w a y s k n o w w h a t t h e o t h e r o n e i s t h i n k i n g a n d f e e l i n g . T h e m e n I ' v e b e e n w i t h , i t w a s a l w a y s a b o u t w o r d s - t a l k i n g , e x p l a i n i n g , a r g u i n g , y a k k i n g a l l t h e t i m e . W i t h u s , I j u s t h a v e t o l o o k a t h e r , a n d s h e ' s i n s i d e m y s k i n . I ' v e n e v e r h a d t h a t w i t h a n y o n e b e f o r e . N a n c y c a l l s i t a m a g i c b o n d - b u t I j u s t c a l l i t l o v e , p u r e a n d s i m p l e . T h e r e a l d e a l . ”</p>	<p>En todomomento sabemos lo que está pensando o sintiendo la otra. Con todos los hombres con los que he estado, siempre era cuestión de hablar..., palabras, explicaciones, charla y nada más. Y con ella, no tengo más que mirada y es como si estuviera dentro de mi piel. Nunca he sentido eso con nadie. Nancy lo llama el vínculo mágico, pero yo sólo lo llamo amor, pura y simplemente. La unión verdadera.</p>
<p>“You won't believe what they've been up to.” “Who are we talking about?” I asked. “Nancy and Aurora.” “I don't know. Making and selling jewelry. Looking after their kids. The usual grind.” “They're sleeping together, Nathan. They're having an affair.” “How do you know?” “I caught them. I s t a y e d h e r e T h u r s d a y n i g h t , r e m e m b e r ? I g o t u p e a r l y t h e n e x t m o r n i n g , a n d i n s t e a d o f g o i n g s t r a i g h t t o w o r k , I w e n t b a c k h o m e t o c h a n g e m y d r e s s . T h e plumber w a s s u p p o s e d t o c o m e t h a t a f t e r n o o n , a n d I w e n t u p s t a i r s t o r e m i n d N a n c y a b o u t t h e a p p o i n t m e n t . I o p e n e d t h e d o o r o f h e r b e d r o o m , a n d t h e r e t h e y w e r e , t h e t w o o f t h e m l y i n g n a k e d o n t o p o f t h e c o v e r s , f a s t a s l e e p i n e a c h o t h e r ' s a r m s . ” “Did they wake up?” “No. I c l o s e d t h e d o o r a s s o f t l y a s I c o u l d , a n d t h e n I t i p t o e d d o w n t h e s t a i r s . W h a t a m I g o i n g t o d o ? I ' m s o d e v a s t a t e d , I f e e l l i k e s l i t t i n g m y w r i s t s . P o o r T o n y . F o r t h e f i r s t t i m e s i n c e h e l e f t m e , I ' m g l a d h e ' s d e a d . I ' m g l a d h e i s n ' t a r o u n d t o s e e t h i s . . . t h i s <i>awful</i></p>	<p>-No te vas a creer lo que se traen entre manos. -¿A quiénes te refieres? -pregunté. -A Nancy y Aurora. - No sé . H a c e n j o y a s y l u e g o l a s v e n d e n . C u i d a n d e s u s h i - j o s . L o n o r m a l . -Se a c u e s t a n j u n t a s , N a t h a n . E s t á n e n r o l l a d a s . -¿Cómo lo sabes? -La s h e pi l l a d o . E l j u e v e s p o r l a n o c h e m e q u e d e a q u í , ¿ t e a c u e r d a s ? A l a m a ñ a n a s i g u i e n t e m e l e v a n t é p r o n t o , y e n v e z d e i r m e d e r e c h a t r a b a j a r , v o l v í a c a s a a c a m b i a r m e d e r o p a . P o r l a t a r d e i b a a v e n i r e l f o n t a n e r o , y s u b í a l a h a b i t a c i ó n d e N a n c y p a r a r e c o r d á r s e l o . A b r í l a p u e r t a , y a l l í e s t a b a n l a s d o s , d e s n u d a s e n c i m a d e l a s s á b a n a s , d o r m i d a s y a b r a z a d a s l a u n a a l a o t r a . -¿Se despertaron? -No . C e r r é l a p u e r t a s i n h a c e r r u i d o , y l u e g o b a j é l a e s c a l e r a d e p u n t i l l a s . ¿ Q u é i b a a h a c e r ? E s t o y d e s h e c h a , m e d a n g a n a s d e c o r t a r m e l a s v e n a s . P o b r e T o n y . P o r p r i m e r a v e z d e s d e q u e d e j ó e s t e m u n d o , m e a l e g r o d e q u e e s t é m u e r - t o . M e a l e g r o d e q u e n o v i v a p a r a</p>

thing. It would have broken his heart. His own daughter sleeping with another woman. It makes me want to throw up every time I think about it.”

“There’s not a lot you can do, Joyce. Nancy is a grown woman, and she can sleep with any person she wants. The same with Aurora. They’ve both been through rough times. They’ve both had marriages break up on them, and they’re both probably a little sick of men. It doesn’t mean they’re gay, and it doesn’t mean it will last forever. If they can find some comfort in each other for the time being, where’s the harm?”

“The harm is that it’s disgusting and unnatural. I don’t see how you can be so cool about it, Nathan, I really don’t. It’s like you don’t even care.”

“People feel what they feel. Who am I to tell them they’re wrong?”

“You sound like a gay rights activist. Pretty soon, you’ll be telling me you’ve had affairs with men.”

“I’d rather cut off my right arm than go to bed with a man.”

“Men why defend Nancy and Aurora?”

“Because they’re not me, for one thing. And because they’re women.”

“What’s that supposed to mean?”

“I’m not sure. I’m so attracted to women myself, I guess I can understand why a woman would be attracted to another woman.”

“You’re a pig, Nathan. It turns you on, doesn’t it?”

“I didn’t say that.”

“Is that what you do when you’re alone? Sit around here at night watching

ver esta.. esta *monstruosidad*. Se le habría partido el alma. Su propia hija acostándose con otra mujer. Cada vez que lo pienso me dan ganas de vomitar.

-No hay mucho que puedas hacer, Joyce. Nancy es una mujer hecha y derecha, y puede acostarse con quien le dé la gana. Y lo mismo puede decirse de Aurora. Las dos lo han pasado muy mal. Ambas llevan a la espalda la carga de una ruptura matrimonial, y es probable que estén un poco hartas de los hombres. Eso no significa que sean lesbianas, ni tampoco que su relación sea para toda la vida. Si encuentran consuelo la una en la otra durante una temporada, ¿qué tiene eso de malo?

-Lo malo es que es repugnante y antinatural. No entiendo cómo puedes tomártelo con tanta tranquilidad, Nathan, de verdad que no. Es como si no te importara.

-La gente siente lo que siente. ¿Quién soy yo para decir si aciertan o se equivocan?

-Pareces un activista de los derechos de los homosexuales. Dentro de nada me dirás que has estado liado con hombres.

-Me cortarían el brazo derecho antes de irme a la cama con un hombre.

-Entonces, ¿por qué defiendes a Nancy y Aurora?

-Primero porque ellas no son yo. Y porque son mujeres.

-¿Y qué significa eso?

-No estoy seguro. Pero como a mí me gustan tanto las mujeres, puedo entender por qué una mujer puede sentirse atraída por otra.

-Eres un cerdo, Nathan. Eso te excita, ¿verdad?

-Yo no he dicho eso.

-¿Es eso lo que haces por la noche cuando estás aquí solo? ¿Sentarte ahí a ver películas porno de lesbianas?

-Hmmm. Nunca se me ha ocurrido. Debe ser más divertido que sentarme a escribir mi estúpido libro.

lesbo porn movies?”

“Hmmm. I never thought of that.

It might be more fun than typing up my stupid book.”

“Don’t make jokes. Here I am on the brink of a nervous breakdown, and you’re cracking jokes.”

“Because it’s none of our business, that’s why.”

“Nancy’s my daughter . . .”

“And Rory’s my niece. So what?

They don’t belong to us. We just have them on loan.”

“What am I going to do, Nathan?”

“You can pretend you don’t know anything about it and leave them in peace. Or else you can give them your blessing. You don’t have to like it, but those are your only two choices.”

“I could throw them out of the house, couldn’t I?”

“Yes, I suppose you could. And you’d wind up regretting it every day for the rest of your life. Don’t go there, Joyce. Try to roll with the punches. Keep your chin up. Don’t take a ny wooden nickels. Vote Democrat in every election. Ride your bike in the park. Dream about my perfect, golden body. Take your vitamins. Drink eight glasses of water a day. Pull for the Mets. Watch a lot of movies. Don’t work too hard at your job. Take a trip to Paris with me. Come to the hospital when Rachel has her baby and hold my grandchild in your arms. Brush your teeth after every meal. Don’t cross the street on a red light. Defend the little guy. Stick up for yourself. Remember how beautiful you are. Remember how much I love you. Drink one Scotch on the rocks every

-No me tomes el pelo. Estoy al borde de un ataque de nervios, y tú gastando bromas.

-Por que no es asunto nuestro, por eso.

-Nancy es mi hija...

-Y Rory mi sobrina. ¿Y qué? No nos pertenece. Sólo las tenemos en préstamo.

-¿Qué voy a hacer, Nathan?

-Puedes hacer como si no supieras nada y dejadas en paz. O si no puedes darles tu consentimiento. No tiene por qué gustarte, pero esas son las dos únicas cosas que puedes hacer.

-También las podría echar de casa, ¿no crees?

-Sí, supongo que sí. Y acabarías lamentándote todo los días de tu vida. No vayas por esas cosas, Joyce. Intenta encajar los golpes. Leválacabeza alta. Que no te tomen el pelo. Vota a los demócratas en todas las elecciones. Pasea en bici por el parque. Sueña con mi cuerpo inigualable y perfecto. Toma vitaminas. Bebe ocho vasos de agua al día. Apoya a los Mets. Ve mucho al cine. No te mates a trabajar. Haz un viaje conigo a París. Ven al hospital cuando Rachel tenga el niño y coge en brazos a mi nieto. Cepíllate los dientes después de cada comida. No cruces la calle con el semáforo en rojo. Defiende al débil. Hazte valer. Recuerda lo hermosa que eres. Acuérdate de lo mucho que te quiero. Bebe un whisky con hielo todos los días. Respira profundamente. Mantén los ojos abiertos. No comas grasas. Sueña el sueño de los justos. Recuerda cuánto te quiero.

day. Breathe deeply. Keep your eyes
open. Stay away from fatty foods.
Sleep the sleep of the just. Remember
how much I love you.”