



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

# Corso di Laurea magistrale in Interpretariato e Traduzione Editoriale Settoriale

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

## **El hombre que inventó Manhattan de Ray Loriga** Análisis y comentario de una novela de ficción

### **Relatore**

Ch. Prof. Luis Luque Toro

### **Laureanda**

Francesca Marangon  
817452

### **Anno Accademico**

**2011 / 2011**

## Ringraziamenti

*Se sono riuscita ad arrivare fino a qui oggi, non posso che ringraziare la mia famiglia. Grazie mamma e grazie papà per avermi sempre dato la possibilità di inseguire i miei sogni e le mie passioni, e grazie per averle condivise con me.*

*Grazie Luca, Elisabetta e Pierpaolo per essere sempre un punto fermo nella mia vita.*

*Grazie a te Simone, per la semplicità e l'amore con cui sai starmi accanto, anche quando mi sento persa.*

# ÍNDICE

<b>Abstract</b>	<b>5</b>
<b>Introducción</b>	<b>6</b>
<b>I El hombre que inventó Manhattan</b>	<b>12</b>
<b>II L'uomo che inventó Manhattan</b>	<b>57</b>
<b>III Aspectos y comentarios</b>	<b>102</b>
<b>1 El autor y su obra</b>	<b>103</b>
1.1 Ray Loriga en Italia	103
1.2 Aspectos lingüísticos y narrativos	106
1.3 El hombre que inventó Manhattan	107
<b>2 Aspectos léxicos – semánticos</b>	<b>110</b>
2.1 Fraseología	110
2.2 Locuciones	111
2.3 Significado de las locuciones	112
2.4 Enunciados fraseológicos	125
2.5 Refranes	126
2.6 Fórmulas Rutinarias	127
<b>3 Los Extranjerismos</b>	<b>131</b>
3.1 Vía escrita y pronunciación española de la grafía inglesa	132
3.2 Vía oral e imitación de la pronunciación inglesa	134
3.3 El préstamo	136

3.4	El calco	138
<b>4</b>	<b>Los Marcadores del discurso</b>	<b>141</b>
4.1	<i>Entonces</i> como marcador del discurso	146
4.2	<i>Es que</i> como marcador del discurso	149
	<b>Conclusiones</b>	<b>151</b>
	<b>Glosario</b>	<b>157</b>
	<b>Bibliografía</b>	<b>166</b>

*The aim of my dissertation is not only to translate as faithfully as possible, but also to analyze the play to understand its structure and to study the linguistic choices made by the author.*

*The book I chose is *El hombre que inventó Manhattan* by Ray Loriga. It is very interesting from a linguistic point of view: in particular it presents a variety of expressions and sayings typical of the language, in this case Spanish. As a translator, it is my main goal to reflect these expressions preserving their meaning.*

*Most of my dissertation is focused on phraseology, on prepositional phrases and adverbial clauses, to understand their linguistic function and how it is possible to find an equivalent in Italian. It became apparent that often it is difficult to find a perfectly corresponding expression. The challenge for the translator is to find an expression that although not literally the same can still reflect what the author means and his style. This was certainly my main problem.*

*Furthermore, while translating a novel such as Loriga's, it is essential to study the author and his style. Every author has his own way of using language, he chose specific structures, a particular use of verbs or even the inclusion of foreign words; therefore understanding the writer is the first step. In my case, his two novels *Tokyo non ci vuole più bene* translated by Pierpaolo Marchetti and *Ormai parla solo d'amore* translated by Roberta Bovaia, have played an important role in allowing me to understand Loriga and how other translators have dealt with the same problems.*

*In conclusion my aim was to study the translation activities related to the novel, highlighting every important aspect of this process and to achieve a translation which best reflects the author.*

# INTRODUCCIÓN

El tema de la traducción es un tema bastante reciente; de hecho, aunque siempre se ha traducido "ha sido muy recientemente cuando los lingüistas se han ocupado de la traducción elevándola a categoría científica."<sup>1</sup> George Steiner en *After Babel*<sup>2</sup> divide el desarrollo de la traducción en cuatro épocas principales: la primera desde los tiempos de Cicerón y Oratore hasta el 1791 con la publicación de *Essay on the Principle of Translation*, de Fraser Tyler, caracterizada por una practicidad de la actividad. La segunda época hasta el 1946 con la publicación de *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, de Larbaud, época durante la cual se desarrolla una cierta terminología. En la tercera época hasta los años cuarenta del siglo XX, la traducción empieza a ser considerada como una rama de la lingüística y de la comunicación. El cuarto período empieza en los años 60 y está caracterizado, así como explica Susan Bassnett, por "a vision of translation that sets the discipline in a wide frame that includes a number of other disciplines"<sup>3</sup>.

El objetivo de este trabajo es propio la traducción del español al italiano de un texto que nunca se ha traducido antes. La elección del texto ha sido la primera etapa de mi trabajo, y no ha sido fácil. Quería encontrar un texto original, pero también que encontrase mi gusto personal y que al mismo tiempo fuese un texto cerca de la cultura italiana.

Es gracias a mi experiencia de práctica de tres meses en Madrid que decidí acercarme a un autor de la misma ciudad. Y es gracias también a los consejos de mi profesor y director que elegí una novela de Ray Loriga. Dentro de muchas de sus novelas, *El hombre que inventó Manhattan*, respondía a mis exigencias. Además de ser una historia original donde el mundo real y el mundo fantástico se mezclan llevando al lector en un dimensión nueva que crea la curiosidad de seguir y terminar la novela, es muy rica desde el punto de vista lingüístico, y eso me ha permitido

---

<sup>1</sup> CALVO, A. R., *Teoría y Práctica de la Traducción Literaria*, Universidad Autónoma de Madrid, <http://www.hottopos.com/mirand8/anaramo.htm>

<sup>2</sup> Cfr. STEINER, G. (1998), *After Babel: aspects of language and translation*, Oxford, Oxford University Press, pp. 248 y

<sup>3</sup> BASSNETT, S. (2004): *Translation studies*, New York, Routledge, p. 46.

ponerme a prueba como verdadero traductor, intentando buscar soluciones para los proverbios, los dichos, sin alejarme del texto original, pero encontrando un equivalente en italiano.

Además, otra razón que me ha inducido a la elección de este libro, es que quería una novela reciente, que me permitiese encontrar una manera de escribir actual, para enfrentarme con el español de estos tiempos.

Otro motivo es que dos novelas de Loriga ya se habían traducido en italiano, y en particular la primera, *Ormai parla solo d'amore*, me había intrigado como historia, pero aún más como traductora, por la riqueza de las expresiones y construcciones de frases que me han inducido a leer la novela también en su versión original, para confrontar palabras o frases del español con el italiano.

Por todos estos motivos he considerado *El hombre que inventó Manhattan* un óptimo texto para trabajar en muchos aspectos traductivos. Se articula de manera muy sencilla: 188 páginas divididas en 38 capítulos breves sin un prólogo inicial, algo curioso dado que la mayoría de las veces un cualquier libro lo presenta. He decidido traducir los primeros 12 capítulos para dar un continuum a la novela.

Pero antes de analizar la forma de escribir de Loriga, ha sido imprescindible conocer al autor, su biografía y sobre todo sus escritos, para entender mejor la novela elegida. Por eso en el primer capítulo he hablado del autor sobre todo desde el punto de vista de sus publicaciones en España, pero también en Italia. Siendo que no es muy conocido por el público italiano, he considerado importante indicar sus traducciones anteriores en italiano, cómo han sido traducidas y por quién. Una vez presentado el autor me he detenido en la novela elegida. Como he traducido las primeras 50 páginas del libro para proponer una continuidad, en esta sección he presentado la historia por completo y los temas principales para dar una idea más detallada del libro propuesto; además, he referido cómo ha sido acogido del público español y cuál era la intención del autor.

Después del primer capítulo puramente introductorio, me he centrado en las temáticas lingüísticas más presentes en la obra. El segundo capítulo expone el corazón de toda mi análisis: la Fraseología, una disciplina muy amplia que comprende diferentes disciplinas como la Gramática y la Lingüística. Una vez definido qué se entiende por Fraseología, aunque no es fácil porque no es una

verdadera categoría gramatical, he analizado los aspectos léxicos – semánticos, deteniéndome en las locuciones más presentes: adverbiales, preposicionales, conjuntivas y verbales. Como el italiano y el español son dos lenguas que tienen raíces históricas, y entonces lingüísticas, comunes, son muchas las contrucciones de locuciones que se parecen. Pero muchas veces, aunque el significado es similar, la frase necesita articularse de manera diferente, y por eso he tenido que realizar algunas elecciones traductivas, presentando la propuesta que más me parecía adecuada. Entonces, si bien el significado de las locuciones es deducible gracias a la semejanza de las dos lenguas y también por el contexto, lo difícil es reflejar el enfoque emocional del hablante, en particular en los refranes y en las fórmulas rutinarias, que he analizado en la última parte de este capítulo. Puesto que es una obra escrita con un lenguaje actual, es muy rica de expresiones propias de la lengua oral, las cuales muchas veces no encuentran un directo correspondiente en italiano. Por supuesto la traducción de estas unidades ha sido una de las partes más complejas de mi trabajo, pero al mismo tiempo una de las más desafiantes: de hecho el papel del traductor es proponer una traducción adecuada también cuando hay que modificar o reconstruir una entera frase, puesto que la traducción de estas expresiones no puede ser nunca literal y su interpretación en el discurso puede variar. Por consiguiente, una misma expresión puede ser utilizada en diferentes situaciones, pero no siempre la traducción en italiano de una determinada expresión es única por todos los casos en la que aparece, como he podido comprobar durante mi trabajo.

Otro aspecto que he considerado importante para entender mejor la novela es el tema de los extranjerismos. A tal propósito en el segundo capítulo he analizado aquellos más frecuentes en la parte del libro que he traducido. El español, como el italiano, es una lengua que se ha enriquecido en el tiempo por palabras extranjeras, que a veces son las mismas del italiano, pero no siempre. Loriga hace largo uso de esas palabras, sobre todo de los extranjerismos que derivan del inglés, que son la mayoría. A diferencia del español, la tendencia del italiano es la de mantener las palabras en su forma original, mientras que el español prefiere hacerlas propias, modificándolas a nivel gráfico. Por eso he definido qué se entiende por calco y por préstamo, y he comparado las dos lenguas.



El último capítulo está representado por los Marcadores del Discurso, todos aquellos elementos que ponen en relación dos segmentos de una misma frase o dos frases. Como ya se ha dicho, el lenguaje de Loriga es muy coloquial y por eso la novela es rica de estas palabras que orientan al lector sobre la correcta interpretación de lo que el autor quiere decir. Otra vez la semejanza de las dos lenguas es una ayuda y un riesgo: las fórmulas son muy semejantes si no iguales en el significado, pero muchas veces no lo son en el uso y entonces consigue la necesidad de cambios y reconstrucción de frases, como ya he dicho, el desafío de cada traductor.

A la hora de traducir la novela en italiano ha sido indispensable elegir el método con el que acercarse. El objetivo de mi trabajo, además de una traducción que respetase el texto original, era mantener el estilo del autor, su ironía, su lenguaje sencillo, sin alejarme del misterio y de la curiosidad implícita en la historia. Después de una lectura minuciosa y por completo de la obra, el primer paso ha sido confrontarme con los textos ya traducidos de Loriga. *Tokyo non ci vuole più bene* traducido por Pierpaolo Marchetti y *Ormai parla solo d'amore* traducido por Roberta Bovaia me han abierto el camino en el conocimiento y entendimiento del autor y de su manera de escribir aclarándome algunas de sus fórmulas y de sus temas recurrentes. Además de la constante comparación para recrear la naturalidad del estilo de Loriga, nunca me he olvidado de la teorización del texto de Maria Vittoria Calvi<sup>4</sup>, o sea que en un texto se encuentran tres componentes principales: un componente comunicativo que es el mensaje intencional; un componente pragmático, es decir, todos aquellos factores pragmáticos que determinan el acto comunicativo: el contexto, los interlocutores, el medio, las referencias extralingüísticas y la finalidad; y un componente estructural: los elementos léxicos – gramaticales que determinan la construcción de los significados. Todo esto me recordaba que una traducción literal nunca es posible, y que son muchos los aspectos por analizar de los que nunca se puede prescindir. Ante todo, el tipo de texto al que nos acercamos. De hecho, para traducir correctamente un cualquier texto, es muy importante reconocer qué texto es y cuál es su función. Las clasificaciones de los textos que se han desarrollado son numerosas y uno de los

---

<sup>4</sup> CALVI, M. V., (2009), *Las lenguas de especialidad en español*, Roma, Carocci Editore, p.56

modelos más utilizados es el de Werlich, que distingue cinco tipos textuales: la narración, la descripción, la exposición, la argumentación y la instrucción.<sup>5</sup> Si bien es muy difícil encontrar un texto que desempeñe una sola función, *El hombre que inventó Manhattan*, ya que es una novela, pertenece a un texto narrativo. Entonces, era consciente que habría encontrado muchos verbos en pasado (o en presente histórico) que indican acciones, y adverbios de lugar y tiempo para situar la acción. Hay un cierto dinamismo necesario por mantener y relaciones causales entre los acontecimientos.

Una vez individuado el texto y terminada la parte traductiva, me ha salido natural individuar aquellos elementos que me habían causado dificultades traductivas y analizarlos en el comentario, argumentando mis elecciones de palabras o frases enteras. El método para desarrollar mi análisis ha sido inductivo: se parte de un caso específico para formular una teoría general, es decir, de la práctica a la teoría. Por supuesto, a partir de un caso particular se han estudiado diferentes casos teorizados por algunos autores, para luego estar en condición de formular una teoría general de un determinado asunto. Después de que he individuado el tema que merecía ser profundizado, se han aportado ejemplos del texto refiriéndose a lo que han escrito estudiosos prestigiosos sobre el argumento. Por ejemplo, por lo que se refiere a la Fraseología y en particular a las Locuciones, las teorizaciones de Corpas Pastor y de Torrego, además de aportar ejemplos que me aclaraban las expresiones con las que me enfrentaba, me han permitido encontrar una solución traductiva e intentar formular una teoría general por aquellas determinadas situaciones, en particular de una novela. De hecho, los problemas traductivos que se encuentran en una novela son diferentes de cualquier otro texto, como ya he argumentado.

En cuanto a los materiales utilizados, han sido un instrumento precioso. *El Diccionario de la Real Academia Española* como diccionario de la lengua española y el *Treccani* como diccionario italiano, han sido los dos que más he consultado para el control de términos precisos; y el de Laura Tam como diccionario español – italiano para una comparación del término, pero solo una vez bien entendido en la lengua original. Por lo que se refiere al comentario, *El Manual de Fraseología*

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 65

*Española* de Gloria Corpas Pastor ha sido el manual gramatical que me ha soportado mayormente en el análisis lingüístico. Es un manual claro y didáctico, cuya parte principal está representada por tres capítulos que estudian respectivamente: colocaciones, locuciones y enunciados fraseológicos (paremias). Excluyendo el tema de las colocaciones que para la novela en cuestión no resultaba relevante, las locuciones y los enunciados fraseológicos han sido la parte más considerable de mi comentario, dado que la novela presentaba una multitud. Por esto la clasificación minuciosa de Corpas Pastor con los ejemplos aportados, no solamente de las expresiones más comunes, sino también de aquellas menos conocidas, me ha resultado muy útil. Otro material fundamental siempre con respecto al análisis fraseológico ha sido *El Manual Práctico de Usos de la Fraseología Español Actual* de Luis Luque Toro. Como se puede deducir del título, ha sido un ulterior manual importante con respecto a mi tema principal. También Luque Toro presenta un esquema funcional y práctico de las locuciones, dividiéndolas en los diferentes grupos que he analizado y aportando ejemplos. Además, en cuanto a la restante parte de mi comentario me he basado en particular en el texto de Martín Zorraquino de los *Marcadores del Discurso*, el último capítulo de mi comentario, que es también el tema principal de este texto. Si la primera parte del libro es puramente teórica, la segunda es de aplicación más práctica, dedicada al análisis de algunos marcadores del discurso en español como *Entonces* o *Es que*, cuya función ha sido de mi interés lingüístico. Otra razón por la que lo he considerado importante, es el hecho de que reúne estudios y análisis de diferentes estudiosos sobre el mismo tema, indicando una variedad.

(I)

# Ray Loriga

## El hombre que inventó Manhattan

*A Enrique Murillo*

*No le costaría ningún trabajo arrancar este mundo de raíz y devolverlo al vacío. Todo lo*

*que tenía que hacer era morir.*

Yukio Mishima

### *El hombre que inventó Manhattan*

El hombre que inventó Manhattan se hacía llamar Charlie, aunque su verdadero nombre era Gerald Ulsrak, estaba casado y tenía dos hijas. A lo mejor sólo una. Se decía que la mayor de las niñas era hija de otro hombre, tal vez por la manera en que Charlie la miraba o, mejor, no la miraba. Gerald Ulsrak había nacido en un pequeño pueblo en las montañas de Rumania y siempre había soñado con un sitio mejor, Manhattan, y un nombre distinto, Charlie.

Charlie tenía un amigo, al que todos llamaban Chad y que era la clase de persona a la que nadie suele referirse usando sólo su nombre de pila, de manera que Chad era siempre «el bueno de Chad», o «el viejo Chad» o «menudo es Chad». Por supuesto Chad no se llamaba Chad, ni nada por el estilo, se llamaba Pedja Ruseski, pero, como digo, todos le llamaban Chad.

Charlie pensaba que Chad era el tipo más divertido que había conocido nunca, a pesar de que la mayor parte de la gente opinaba justo lo contrario.

Charlie siempre contaba que Chad había llegado antes que él a Nueva York y que, por lo tanto, parte de la invención debía de ser suya, pero Chad negaba tales acusaciones con un ligero movimiento de su dedo índice y levantaba su pinta de cerveza para brindar por Charlie, mientras gritaba: «POR EL HOMBRE QUE INVENTÓ MANHATTAN». Así que no había más que hablar.

Por cierto, Chad negaba siempre con el dedo y en cambio afirmaba con un frenético movimiento de cabeza, que más parecía un no que un sí. Lo cual justificaba la aseveración favorita de Charlie: «Jamás intentes comprender a un rumano».

En opinión de Pedja Ruseski, al que todos llamaban Chad, el hombre que inventó Manhattan era sin lugar a dudas Gerald Ulsrak, al que todos llamaban Charlie.

Los dos rumanos apenas se veían, porque la vida tira de un brazo y la amistad del otro, pero cuando se veían, bebían, y cuando bebían, trataban de recordar, y a menudo recordaban con pelos y señales cosas que no habían sucedido. No importaba. Llevaban en Nueva York tanto tiempo que algunos recuerdos se habían quedado escondidos en ese lugar de la memoria que respeta por igual los acontecimientos reales y los inventados.

Parece que Chad y Charlie solían tumbarse juntos sobre las vías del tren en la frontera de Transilvania, aunque de esto hace ya mucho tiempo. Y, sin embargo, Charlie lo recuerda con diáfana claridad, que, por otro lado, es como suelen recordarse las cosas imaginadas o aquellas decoradas convenientemente por la euforia.

«Esto se mueve», decía Chad, al sentir las primeras vibraciones sobre el frío metal de la vía, pero Charlie permanecía inmóvil, como muerto, hasta que el tren estaba tan cerca que se le cortaba a uno la respiración, según palabras del propio Chad, que temía que algún día su amigo no fuera capaz de levantarse a tiempo.

«Así de cerca», exclamaba Chad juntando las manos, exagerando sin duda el arrojito del pequeño de los Ulsrak, «el loco Gerald», que así era como le llamaba su abuela materna y por extensión todos los que conocían la extraña propensión de aquel muchacho gordezuelo por las ideas absurdas y los comportamientos impropios. Gerald el loco, el mismo que quemó la casa de aperos del viejo Stan; el mismo que escribió «RUMANIA HA MUERTO» en la tapia del cine; el mismo que perseguía a los perros agitando un palo, mientras los demás críos corrían, no detrás sino delante de los perros, tragándose las lágrimas; el mismo que descubrió a una mujer desnuda frente a la ventana de un sexto piso en la avenida Gruller, una mujer que, día sí día no, se quitaba el camisón delante de un espejo empañado por el vapor del agua caliente. El mismo que a los doce años juró no morir en Signisoara,

Transilvania, sino mucho más lejos; el mismo que con el tiempo empezó a hablar de Manhattan sin parar, como si hubiera estado allí.

—Lo sabía todo —dice Chad, con los ojos encendidos por el carbón de las leyendas cultivadas con las propias manos—. Todo lo conocía. No sólo las calles —decía Chad, como si entre los días sobre las vías del tren junto a la frontera de Transilvania y estos otros días de duelo no hubiera pasado el tiempo. No sólo las calles, sino la gente, los colores, las cosas grandes y las pequeñas, la forma de hablar y hasta esos absurdos apretones de manos que tanto gustan a los negros. De todo hablaba Chad, con tal firmeza y seguridad que oyéndole se sentía uno allí, es decir, aquí, o sea, en Manhattan.

»Tenía un plano y sobre el plano iba cruzando las calles con las avenidas como si se tratara de un tablero de ajedrez y aquí —comentaba Chad señalando la calle 34 con la Quinta en el mapa de su memoria— dibujaba el Empire State Building y allí —decía llevando ahora su dedo hacia el norte— dibujaba el final de Central Park y luego Harlem y el Harlem hispano y hasta el mercado de la Marqueta.

»Y no había nada acerca de esta ciudad que no supiese a ciencia cierta o no fuera capaz de imaginar.

Así las cosas, queda claro que Charlie no sólo inventó el río Hudson, sino además la forma de cruzarlo.

Sobre el río Hudson construyó Charlie tres puentes y bajo el río cavó dos túneles, el Lincoln y el Holland. El tráfico masivo que él mismo creó demostró poco más tarde que las invenciones de Charlie eran del todo insuficientes. Inventó la White Horse Tavern y, alrededor, el Village. Inventó a Dylan Thomas bebiendo allí su última copa e inventó el hotel Chelsea, para dejarlo después morir allí, una mañana de 1953. Y los bares de *striptease* alrededor de Times Square y las tiendas de Disney y las pantallas gigantes y la inmensa botella de whisky japonés que corona un rascacielos y hasta el cowboy desnudo que toca la guitarra bajo la nieve. Y los pasos marcados en esa misma nieve y borrados enseguida por otros pasos.

Y todas las corbatas y todos los negocios y todos los clubes de tenis y el club de críquet de Central Park, donde esos viejecitos de blanco immaculado recordaban el imperio perdido y la música norteafricana en un taxi que cruza la calle Canal y todos esos chinos misteriosos hacinados en Chinatown y la bandera italiana pintada tras la cancha de baloncesto en la calle Sullivan y el piloto despistado que se estrelló contra las Torres Gemelas y el otro imbécil que se estrelló unos segundos más tarde y las manzanas verdes asomadas a Broadway en las bandejas de Fairway, que mi hijo apenas era capaz de morder por los lados, como un animal muy pequeño, para despreciarlas después.

Noche tras noche Charlie se repetía lo mismo, como un mantra: «Mañana será un buen día. Mañana será un buen día».

Charlie amaneció colgado de una viga del techo el día de Año Nuevo de 2002.

Al enterarse de tan trágica noticia, Chad exclamó: «¡Mierda!», o mejor «Shit!», con un sólo signo de exclamación pero con idéntica rabia, pues aquellos dos hombres habían llegado a ser tan amigos como dos hombres puedan llegar a serlo.

Tal vez Chad no era consciente de ello, pero antes había muerto Robert Lowell en un taxi inventado cruzando Central Park camino de su hotel. Y Arnie *Dos Dedos* Ferrara, de un tiro en la nuca en su casa de Queens y Lou Diallo, acribillado por seis agentes de la policía de Nueva York —«servicio, cortesía y respeto», según rezan los laterales de sus coches patrulla—, y el vecino del final del pasillo, un viejo sonriente que acumulaba cajas de vitaminas, cavando trincheras contra lo inevitable, aplastado *all the same* por una angina de pecho.

Poco después murió John Gotti de cáncer, que era para la mafia lo que Elvis para el rock, en la cárcel de Newark y, a pesar de que había quedado más que demostrado por parte de la oficina fiscal que aquel hombre era culpable de más delitos de los que una personalidad menos dotada para el mal podría soñar con cometer, su entierro y su funeral arrastraron en la ciudad el respeto y la adoración reservada a los héroes del pueblo. Treinta años antes había muerto Dutch Schultz de tres disparos en los baños de un restaurante chino con el asunto aún entre las manos, pero al holandés sanguinario no le quería tanto la gente.



Y todo en esta extraña ciudad, hasta eso era cosa de Charlie.

¿Y el ruido que hacía al caminar? Se le oía venir a dos manzanas de distancia. Con aquellas malditas llaves.

Llevaba Charlie, colgadas de una gruesa hebilla, al menos treinta y seis llaves de otros tantos apartamentos a su cargo. Era el *super*, diminutivo de *superintendent*, el hombre a cargo del mantenimiento de la casa. El chapuzas.

El hombre para todo.

Una tubería gotea, llamas a Charlie. La calefacción se apaga, llamas a Charlie. La basura se acumula en el sótano, de nuevo Charlie es el responsable. Charlie entra y sale de las casas escuchando quejas y después hace lo que puede. El *super* es el intermediario entre el *landlord*, el dueño, y el *tenant*, el inquilino. La última línea de defensa entre el dinero y las ratas. Hay un Charlie en cada edificio, precisamente porque Charlie lo quiso así. Tras la muerte de Charlie tuvimos otro *super*, Lou Kolik, que duró una semana, y luego otro, Frank Lugo, que aún sigue allí. Pero ninguno como Charlie.

Charlie era bajito y fuerte, con la cabeza afeitada y tirantes y botas de *skinhead*, pero no era un *skinhead*, ni mucho menos, era más bien como un James Dean calvo. Por supuesto, no se parecía nada a James Dean y jamás se me hubiera ocurrido llamarle así, si no fuera porque mi mujer, que está más atenta a estas cosas, se dio cuenta un buen día de que su actitud, su manera absurda de recostarse contra las paredes y su mirada perdida, eran una réplica exacta de la pose de James Dean.

Bajo la palma de la mano izquierda tenía una cicatriz. Bebía whisky con cerveza en O'Sullivans, en la esquina de Columbus con la calle 72. Una vez le vi acercarse al *jukebox* y poner una canción de los Carpenters. Lo cual sorprendió a casi todo el mundo, pero no a Chad, que sabía de la verdadera naturaleza de Charlie. A pesar de su rudo aspecto, Charlie tenía alma.

Al funeral de Charlie asistieron sólo seis personas. Por la tarde de ese mismo día alguien, seguramente su mujer, deslizó por debajo de la puerta un recordatorio

plastificado. En una cara, una imagen del Sagrado Corazón; por la otra, una foto de Charlie, sonriendo, con el nudo de la corbata desplazado y el último botón de la camisa abierto. Jamás habíamos visto a Charlie con corbata así que nos imaginamos que podría ser una foto del día de su boda. Quién sabe.

Si alguien recordaba su boda, ése era el bueno de Chad, que solía referirse a ella como «la última fiesta» y aún guardaba una polaroid, en la que se veía a Charlie levantando a pulso dos bidones de cerveza ante la mirada atónita de una *stripper* del Lower East Side llamada Mabel, o Irmabel o algo parecido. Una preciosa porteña que mentía por sistema y que tenía una hermana llamada Concepción, que no mentía nunca. Ni siquiera cuando la policía del condado le preguntó si había disparado contra su marido, a lo que ella contestó con un lacónico «sí», que la llevó al corredor de la muerte de la cárcel de máxima seguridad de Nueva Jersey.

En fin, no nos desviemos del tema, que hemos dejado a Charlie colgado de las vigas del sótano.

Dos días después de su muerte, vinieron dos hombres bien trajeados a buscarle, pero Charlie ya no estaba. Me lo contó Lou, un vagabundo desdentado que vive en una pequeña grieta de la calle 74, entre el supermercado y Señor Swankys, un horrible restaurante mejicano.

«Eran de la mafia —me dijo Lou—, no preguntes más».

No pregunté.

Aquel mismo invierno le regalé a Lou un abrigo viejo de cuero, que él cambió inmediatamente por seis cervezas.

Todas las historias de este libro son parte del sueño de Charlie, todas son inventadas aunque muchas, son ciertas.

*El efecto Mozambique*

Con frecuencia Laura tenía la sensación, al entrar en un lugar cualquiera, pongamos por caso el salón de uñas de madame Houg, de que todas las mujeres eran más feas que ella. Esto, que al principio, en las arenas movedizas de la adolescencia, le había dado gran satisfacción y una tremenda confianza en sí misma, había terminado por causarle, con el tiempo, una ligera sensación de desasosiego. Y no es que Laura renegase de su belleza; al contrario, pensaba que la belleza e incluso la estatura eran cosas que uno se ganaba a pulso, y jamás se le ocurrió que su hermana Simonetta tuviera razón como afirmaba que la belleza, la altura y la mayoría de las fortunas se heredan y no suponen mérito alguno. Laura no hubiera cambiado su cuerpo por nada del mundo, ni sus mejillas sonrosadas, ni sus pómulos afilados, ni su larga cabellera negra, y más de una vez se había sorprendido a sí misma embobada frente a un espejo, probándose este o aquello, deslumbrándose ante el resultado de un escote determinado o una falda ajustada con abertura lateral, e imaginando lo lejos que llegarían estos trucos frente a la débil voluntad de los hombres.

Sin embargo, en los últimos tiempos – ¿días?, ¿meses? – Laura cautela mostraba ante su propia belleza. Como quien al final de una copa de champán cree ver algo oscuro en el fondo.

Era demasiado joven para preocuparse por la edad – ¡por Dios! –, si apenas tenía veintidós años, así que la única explicación para tan extraño malestar la había encontrado en el llamado efecto Mozambique.

El «efecto Mozambique», según la revista *Amazonas sofisticadas* de la que, por cierto, su hermana Simonetta era redactora jefa, fue descrito por un aventurero belga que en 1823 naufragó frente a la isla de Guanau y, sin apenas tiempo de sacudirse la arena de la cara, se vio rodeado por una tribu que se hacía llamar Kulambe Sime, que en el idioma local (el papu, el mapu, algo así, Laura era incapaz de recordar todos los detalles) quería decir «niños topo». La tribu de los niños topo tenía dos particularidades físicas que llamaban la atención al primer vistazo; eran

pequeñitos, como niños, y tenían todos cara de topo. Pascal Simbreaud, que así se llamaba el aventurero belga, no tenía más que buenas palabras para aquella gente y, sin embargo, durante todo el tiempo que convivió con ellos, algo más de dos años, no pudo evitar ni un solo día una incómoda sensación de superioridad (que traía consigo sus buenas dosis de culpabilidad), basada únicamente en el ejercicio diario de enfrentar su normalidad a la extravagancia de aquellos sercillos. He aquí la paradoja que se conoce desde entonces como «efecto Mozambique». El elemento extraño, en este caso, el aventurero belga, vive convencido de lo extraño de su entorno, en este caso, la tribu de los niños topo, sin darse cuenta de que él constituye precisamente la excepción y los demás, la norma.

Laura había encontrado todo este asunto fascinante, y durante los últimos días, meses ya, no había podido evitar, al entrar en cualquier sitio, en el salón de uñas de madame Huong, por ejemplo, la sensación de que esas nubecillas que veía en el fondo de la copa de champán que era su vida no eran sino los primeros síntomas del efecto Mozambique. Superioridad, confusión y culpabilidad ante una alteración radical del concepto de normalidad. Laura estaba tan acostumbrada a su propia belleza que había terminado por ver en los demás, en casi todo el mundo, rasgos monstruosos.

El salón de uñas de madame Huong, situado en la esquina de la 73 y Columbus, era apenas uno más de los miles de salones de manicura y pedicura que habían proliferado en Manhattan en la última década, tantos que era raro no ver uno al lado de cada Starbucks y, teniendo en cuenta que hay un Starbucks en cada esquina, estamos hablando de muchos salones de manicura y pedicura. Todos muy parecidos, ni muy grandes ni muy pequeños, abiertos a la calle con grandes lunas de cristal y decorados con absurdos frescos. Lo único que diferenciaba el salón de madame Huong eran aquellas dos gemelas coreanas, Zen Lee y Zen Zen, artistas, en palabras de la propia Laura, de otro planeta. Laura se había hecho ABSOLUTAMENTE adicta a los dulces cuidados de aquellas dos chicas que solían trabajar siempre juntas, Zen Lee las manos y Zen Zen los pies, y que se habían convertido en el secreto mejor guardado del Upper West Side. De hecho, Laura ni

siquiera había sido capaz de confiar en su hermana Simonetta, por miedo a que la noticia llegara hasta las páginas de *Amazonas sofisticadas*. Ya estaba costándole cada vez más conseguir hora con las gemelas mágicas y dudaba mucho de que en una ciudad como Nueva York, obsesionada con la salud y el aspecto de sus uñas, un tesoro como aquel pudiese pasar mucho tiempo inadvertido. «En cualquier momento – pensaba Laura – aparece por aquí una Julia o una JLO y se acabó lo que se daba.»

Laura saludó cortésmente a madame Huong y se sentó a esperar junto a una pila de revistas. La sala estaba medio llena y Laura no se sorprendió al comprobar que ella era sin duda la mujer más guapa del local. Decidió no pensarlo tan siquiera pues tenía la certeza de que este asunto de Mozambique acabaría por hacerle la vida imposible. «No soy un monstruo – se dijo –, piense lo que piense el belga ese», y comenzó a cantar algo en voz muy baja. Una de esas canciones que se escuchan por todas partes sin que uno pueda hacer nada por evitarlo.

Laura odiaba esperar, así que le pidió a Dios que Zen Zen y Zen Lee no se demoraran mucho. Una vez más tuvo suerte, y es que la vida de esta chica era un cuento de hadas. Apenas había empezado a hojear un número atrasado de *Vanity Fair*, cuando aparecieron las gemelas del espacio, tan raras, tan monas, tan dulces, tan endiabladamente buenas con la lima en las manos.

Laura se sentó en su silla favorita, una que estaba lo suficientemente lejos de las lunas de cristal como para que nadie le viera las piernas desde la calle, y cerró los ojos mientras las dos hermanas comenzaban a preparar sus ungüentos.

Llevaba ya un buen rato perdida en sus cosas, escuchando sin mucha atención las conversaciones de las otras mujeres y tratando de identificar las canciones de la radio, cuando de pronto notó una gotita de agua tibia sobre su mano. Al incorporarse se encontró con la sonrisa de Zen Zen tratando de ocultar lo que decían sus ojos. Laura y Zen Zen se miraron por un instante y Zen Zen, aunque lo intentó, no pudo reprimir una segunda lágrima que fue a caer sobre la mano de Laura, justo al lado de donde había caído la otra.

*El jardín de Shakespeare*

Molly entró en el parque por la 81 y Central Park West. Molly había querido ser modelo, en casa le dijeron que era guapa, en su residencia para señoritas caminaba con un libro en la cabeza. Era el año 1945, Molly tenía diecisiete y esa ligera bruma en la cabeza y en los ojos que tienen las chicas al llegar a Manhattan, todo podía ser. Pero no fue. Tal vez no era lo bastante guapa. Esta ciudad ha estado siempre llena de chicas preciosas. Vienen de todos los rincones del mundo. La mayoría acaban trabajando de camareras o secretarias o azafatas de congresos. Con suerte se casan con sus jefes y tienen hijos y engordan y después se mueren. Había pasado un siglo desde que Molly era guapa, literalmente, y a Molly ya le daba igual.

El jardín de Shakespeare se inauguró en 1916 por iniciativa de la Shakespeare Society para conmemorar los primeros trescientos años desde la muerte del bardo. Sin embargo, tras sucesivas administraciones apáticas el jardín fue cediendo su grandeza ante el empuje de las malas hierbas y los vándalos. En 1980, el terreno fue recuperado por los conservadores de Central Park y ahora, en estos primeros días del nuevo milenio, era cuidado amorosamente por un celoso jardinero.

De las casi doscientas flores, hierbas salvajes, árboles y plantas cuyos nombres Shakespeare plantó en sus obras menos de la mitad había conseguido agarrar y florecer en este pequeño jardín.

Algunas tienen placas con los versos donde son mencionadas, para reconocer las demás hay que contar con la paciencia del amable jardinero que suele estar demasiado ocupado cuidando sus flores como para hablar de ellas.

Molly no sube con frecuencia al norte de Manhattan pero cuando viene por aquí, aquí es donde viene.

A veces, como hoy, mientras pasea por el jardín de Shakespeare piensa en Arnold Grumberg; ese apuesto vendedor de pianos que frecuentaba el Barney's Castle, su bar favorito, antes de que decidiera someterse a una absurda cura de desintoxicación. Molly considera absurdo que un hombre viejo, y Arnold era ya viejo

aunque no tan viejo como ella, decida dejar de beber cuando el tiempo de las grandes decisiones ya ha pasado.

«¿Que más da? – se pregunta Molly –, si ya nadie nos mira. »

Y aun así, Molly tuvo la sensación, antes de que a Arnold Grumberg le diera por no beber, de que el apuesto vendedor de pianos giraba la cabeza con demasiada frecuencia hacia su esquina de la barra. Y de eso, de ese simple gesto, había hecho Molly una historia de amor. Una historia de la que Arnold Grumberg no sabía nada pero que para Molly implicaba muy serias responsabilidades. El hombre que mira a una mujer, aunque sea una mujer muy vieja, ya no es libre de andar haciendo lo que le venga en gana.

Dicen que por las noches, en el jardín de Shakespeare, hay quien ha visto un búho. Un búho salvaje que come ratones e insectos. En Central Park hay pocos ratones, a los ratones les aterran las ardillas, así que Molly se imagina que este búho, si es que existe de veras, se alimenta sólo de insectos. «No es de extrañar - piensa Molly –, en una ciudad en la que cada cual se alimenta de lo que puede.»

«Mi padre era retrasado mental – dijo el joven actor mejicano, encendiendo otro American Spirit –, puede usted imaginarse cómo fue mi infancia.»

La periodista de *Amazonas sofisticadas* adelantó un poco el cuerpo para tratar de imaginárselo mejor y después se quedó mirando fijamente los ojos azules del muchacho.

– Ha sufrido mucho...

– Mucho, sí. Pero, si no le importa, preferiría cambiar de tema.

– No hay problema – dijo Simonetta, y lo cierto es que a la lectora tipo de su revista no podía interesarle demasiado el sufrimiento de los apuestos actores que a menudo adornaban sus páginas centrales. A Simonetta, en cambio, le interesaba mucho. No sólo el sufrimiento; le interesaba todo lo que aquel chico tuviera que contar en realidad. Incluso si no contaba nada, eso también le interesaba.

El joven actor mejicano se levantó y sacó una cerveza del minibar mientras Simonetta le seguía con la mirada. Andaba como un tigre cansado y parecía sentirse incómodo en su lujosa habitación del hotel Mercer. A diferencia de otras estrellas de cine que había entrevistado, aquel chico no se encontraba allí como en su casa.

– ¿Quiere una? – le preguntó mientras sujetaba una lata de Heineken.

– No gracias – dijo Simonetta, si bien se arrepintió al instante.

El joven actor mejicano se encogió de hombros y volvió a sentarse.

Lo cierto es que su padre no era retrasado mental, ni nada parecido, pero el joven actor mejicano decía cosas así en las entrevistas, de vez en cuando, para mantenerse despierto. Por más que luego se odiase por ello. Apenas había hecho cinco películas y su propio éxito le resultaba desconcertante. Trataba de mantenerse a flote en este absurdo juego, recordándose a sí mismo que se trataba de un trabajo que había que hacer bien, como coser zapatos o lavar coches, y que todo lo demás carecía de sentido. Pero la pesada maquinaria le vencía y a qué negar



que Nueva York, con todo lo que esta ciudad significaba para un actor venido de allá abajo, le mareaba. Con frecuencia, en el transcurso de sus actividades promocionales, se veía a sí mismo como un impostor y no podía evitar mentir, por la misma razón imprecisa por la que los niños no pueden evitar meter los dedos en los enchufes. Normalmente eran pequeñas mentiras que no hacían daño a nadie—, pero en ocasiones eran mentiras que después le parecían monstruosas. No podía hacer nada por evitarlo, se dejaba llevar y soltaba lo primero que se le venía a la cabeza para seguir después el curso de sus mentiras con la excitación de quien navega por un río desconocido.

– Tiene usted tres hermanos – continuó Simonetta.

– Seis – le interrumpió él.

Simonetta revisó entonces sus notas, con evidente preocupación; le gustaba pensar que hacía bien su trabajo por más que su trabajo no le interesase demasiado.

– Es igual – dijo el chico –, ponga usted lo que quiera.

Simonetta tuvo entonces la desagradable sensación de que el muchacho se aburría con todo eso y tuvo ganas de decirle que a ella le sucedía lo mismo, no por despecho sino porque era lo que sentía. De pronto le pareció que su boina era ridícula y que su falda plisada le hacía parecer una colegiala aburrida, pero sobre todo se avergonzó de sus zapatos de tenis, que eran de lo más impropio para una amazona sofisticada. Deseó por un momento ser otra persona y tener otro trabajo, pero curiosamente no deseó estar en otro sitio. Había algo en aquel chico, a pesar de su hastío y de la poca atención que le mostraba, que le resultaba encantador y cercano, casi familiar.

No era muy alto y tenía las manos pequeñas y aunque no era guapo de una manera vulgar...para qué engañarse, la verdad es que era guapo a rabiar y sin embargo: «No es eso – se decía Simonetta –, hay algo más».

Por un segundo se imaginó a sí misma saliendo de clase, de la vieja escuela Hunter para niñas superdotadas, y se imaginó al joven actor mejicano esperándola a la salida.

– ¿Y bien? – dijo él, en vista de que Simonetta no conseguía salir de su largo silencio.

Simonetta trató de esconder sus zapatos debajo de la silla y volvió la vista a su cuaderno de notas.

– ¿Qué es lo primero que mira en una mujer? – dijo entonces, dándose cuenta demasiado tarde de la banalidad de la pregunta.

– Y qué más da – respondió el chico.

Y a ella le pareció que no había una respuesta mejor.

Después el joven actor mejicano se terminó su cerveza de un trago y añadió:

– Cambie usted eso que le he dicho, por favor, mi padre no era retrasado mental, el retrasado mental soy yo.

*Dos pistolas*

Cuando conocí a William Burroughs, el autor de *Almuerzo desnudo*, vivía en un urinario público y llevaba encima dos pistolas. «Una para cuando estoy despierto – me dijo – y otra para cuando sueño.» El urinario en cuestión estaba en el Lower East Side entre la avenida A y la avenida B, en un barrio que nada tenía que ver entonces con el *bohemian chic* de los noventa ni con la zona en rápida expansión económica que es hoy en día. William Burroughs, al que los amigos llamaban Bill, tenía entonces setenta y siete años y, a pesar de haber vivido siempre del otro lado de todas y cada una de las recomendaciones elementales de salud pública, tenía buen aspecto o al menos su mal aspecto habitual. El mismo que había tenido desde los días de Jack y Allen y Gregory alrededor de la fuente del patio central de la Universidad de Columbia en el Upper West Side. Traje de tres piezas y sombrero de fieltro calado sobre un cráneo diminuto y aquella voz subterránea como de fantasma, animando unas manos delgadas que movía al hablar como si estuviera tratando de atrapar un insecto invisible.

Nos recibió en la puerta del urinario con la cortesía de un embajador que recibe a sus ilustres invitados en su residencia de verano. Como el olor no parecía molestarle lo más mínimo los demás decidimos ignorarlo, a pesar de que no era fácil, y dado que él no hizo ninguna referencia a lo extraño del lugar, con un continuo trasiego de homosexuales buscando contactos furtivos, ninguno de nosotros preguntó nada al respecto.

– Algunos días – dijo Bill – hay tantos gatos por aquí que resulta francamente molesto, y sin embargo...

Esperamos unos segundos y, en vista de que no añadía nada, dimos por cerrado el asunto de los gatos.

Le preguntamos entonces por el libro de Dutch Schultz que, al fin y al cabo, era lo que nos había llevado hasta allí, o al menos la excusa que habíamos utilizado para llegar hasta allí, a sabiendas de que Bill no hablaba con cualquiera ni de cualquier cosa.

Burroughs había publicado un libro titulado *Las últimas palabras de Dutch Schultz* en 1975 y era uno de sus pocos trabajos que no estaba traducido al finlandés, de ahí que pensáramos en hacer una oferta por sus derechos. En realidad yo había ido allí en calidad de traductor, pues el editor finlandés, que era también mi editor, apenas hablaba inglés y en cualquier caso era un hombre demasiado tímido para enfrentarse a solas con una leyenda.

El libro en cuestión, *Las últimas palabras de Dutch Schultz*, era, según el propio Burroughs, una ficción en forma de guión cinematográfico sobre los últimos dos días en la vida del mítico gángster. El tiempo que pasó Arthur Flegenheimer, ese era su verdadero nombre, en el hospital después de ser acribillado a balazos en el Palace Chop House de Newark, Nueva Jersey, custodiado por la policía y sometido a interrogatorios de los que un estenógrafo sentado a los pies de su cama tomó cumplida nota.

En lugar de información vital sobre sus aliados o sus enemigos, todo lo que la policía sacó de esas sesiones fueron los últimos delirios febriles de un hombre que probablemente había abandonado el territorio de lo real hacía ya tiempo. «Nunca más Kansas», según titulaba el crítico Alexander Nigzeiz en su reseña de octubre del 79 para el *Interzone Reviews*, una revista literaria argentina que homenajeaba al viejo Bill en todos y cada uno de sus números. «Nunca más Kansas», podía decirse también del propio Burroughs que a su vez hacía años que habitaba su propio reino de Oz.

– Esos malditos gatos – añadió Bill cuando no esperábamos más sobre ese asunto – , esos malditos gatos lo ponen todo perdido. – Nueva pausa –. En cuanto a Schultz, es curioso que lo mencione porque no sé si fue ayer o la semana pasada, pero recientemente en cualquier caso he hablado con el holandés.

Por supuesto, imaginamos que había hablado con el holandés en sueños, pero Bill se apresuró a sacarnos de nuestro error.

– No en sueños. Tenga usted en cuenta que sé muy bien lo que me digo. No en sueños.

Pensamos entonces que debía de tratarse sin duda del fantasma de Dutch, lo que aun sin haberlo dicho, ofendió a Bill, que añadió:

– Sólo los imbéciles creen en fantasmas.

Nos dimos cuenta enseguida de que podíamos mantener una conversación con Burroughs sin necesidad de despegar los labios y que cualquier cosa que pensáramos obtendría su respuesta si es que así lo consideraba conveniente.

– Puede usted estar seguro – dijo Bill, escuchando de nuevo el rumor de nuestras impresiones.

En eso entró un hombre muy trajeado en el urinario y Burroughs se apartó para cederle el paso, mientras nos hacía señas para que le siguiéramos. Caminamos todos juntos hasta una de las cabinas donde un sucio agujero en el suelo hacía las veces de retrete.

– Nunca se sabe – nos confió, una vez cerrada la puerta –. A veces son maricas, pero a veces son agentes. «¿ Federales? », preguntamos mentalmente.

– Y aún peor – contestó Bill. Y entonces se llevó el dedo índice a la boca para indicar que debíamos guardar silencio, y nos quedamos allí encerrados durante un buen rato hasta que escuchamos a un hombre gemir al otro lado de la puerta.

– Ya podemos salir – dijo Burgués.

Una vez fuera vimos al hombre bien trajeado arrodillado frente a un pordiosero con la polla fuera de los pantalones y dentro de su boca.

– No es un agente – nos dijo Burgués –, pero salgamos fuera de todas formas, hay quien no puede con estas cosas. Salimos a la avenida A y Bill señaló un café al otro lado de la calle.

– Vengan conmigo, caballeros – dijo y luego, recordando de pronto el motivo de nuestra visita, añadió –: Dutch Schultz, ¿eh?

– En efecto, puedo contarles un par de cosas sobre ese demonio.

*Peces voladores*

Para Andreas, lo más parecido a la felicidad era el ritmo constante de las obligaciones ineludibles que le sujetaban al momento presente como los alfileres sujetan las mariposas enmarcadas. Sin embargo, por mucho que uno lo deteste, a veces no queda más remedio que pensar en las cosas que uno no quiere pensar, especialmente en los días de lluvia. En eso andaba pensando Andreas Ringmayer III cuando su hijo, Andreas Ringmayer IV, exclamó: « ¡Peces voladores! » al ver una ballena colgando de la bóveda central del Museo de Ciencias Naturales. Andreas Ringmayer III adoraba el Museo de Ciencias Naturales y sin embargo evitaba ir por allí, porque el museo, con sus meticulosas reproducciones de la fauna y flora de los cinco continentes, le obligaba a darle vueltas a la cabeza y Andreas odiaba darle vueltas a la cabeza. No sólo por ser un hombre de ideas poco claras sino porque de un tiempo para acá cada vez que se ponía a pensar, o aunque no se pusiera, aunque estuviera tratando precisamente de no pensar en nada, le asaltaba sin remedio no ya el recuerdo, sino la viva imagen de aquellas diabólicas gemelas coreanas.

«Aquí están de nuevo», se dijo Andreas al ver, en lugar de la tremenda ballena azul suspendida de finos alambres, los cuerpos desnudos de las dos muchachas, arqueados hacia delante, ofreciendo los pechos, los cuatro, como quien ofrece su mejor fruta en el puesto de un mercado.

– Demonios – dijo Andreas, cerrando los ojos, pero eso no hizo sino multiplicar la precisión de la imagen, tanta que a punto estuvo Andreas de alargar la mano para tocarles las tetas, las cuatro, a las preciosas coreanas, y lo habría hecho si su hijo, el pequeño Andreas IV no le hubiera interrumpido.

– ¿Qué te pasa, papá? – preguntó el niño, al ver a su padre parado en mitad de la Sala de Oceanografía del museo, apretando los párpados cerrados y alargando la mano, como si estuviera buscando un pomo en una habitación a oscuras.

– No son peces voladores – dijo entonces Andrea padre abriendo los ojos –, están suspendidos con alambres. Es una simulación.

– ¿Una qué? – preguntó el niño.

– Una simulación. Esta sala simula el fondo del mar y esos peces suspendidos simulan estar nadando y además las ballenas ni siquiera son peces, son mamíferos.

–¿Mamíferos?

– Sí hijo, sí. Mamíferos. Como tú y como yo.

– ¿Y como mamá?

– Sí, hijo, mamá también es un mamífero.

– ¿Y los chinos?

– ¿Qué pasa con los chinos?

– ¿Son mamíferos también?

– Sí, los chinos también.

– Ah.

Andreas no podía entender qué pintaban los chinos en todo esto y por un momento temió que su hijo hubiese alcanzado a ver sus propias visiones, aunque sabía que era imposible y además las gemelas no eran chinas sino coreanas. Claro que para un niño de cinco años no debe de ser fácil saber la diferencia. Sobre todo estando como estaban, en su imaginación, las dos desnudas, sin trajes regionales ni nada. Y por qué mencionar a mamá. A cuento de qué. Al instante se dio cuenta de que, para un niño, mencionar a su madre constantemente, venga o no al caso, era lo más normal del mundo y sin embargo en su mente todas aquellas imágenes, la ballena, las gemelas en pelotas, mamá, los chinos y los mamíferos, componían un cuadro monstruoso, como el infierno de El Bosco, donde lo sagrado y lo diabólico se mezclan sin orden ninguno, donde sólo la palabra «caos» parece poner las cosas en su sitio.

«Pues claro que mamá es un mamífero», se dijo, y en eso se le vino a la cabeza la imagen de su mujer embarazada como una vaca, a punto ya de dar a luz al pequeño Andrea y cómo, al hacer el amor con ella, había sentido en aquellos días una enorme preocupación por su salud mental, al reconocerse excitado y asqueado al tiempo por esas tetas inmensas y ese cuerpo inflado pero robusto que guardaba dentro una réplica de sí mismo.

Andreas cerró de nuevo los ojos y los abrió y los volvió a cerrar tratando de librarse de ese recuerdo. Y tan concentrado andaba en la operación que a punto estuvo de atropellar con el carrito del niño a uno de los conserjes del museo.

– ¡Papá! – gritó el crío, y Andreas frenó en seco golpeando apenas al hombre con las ruedecitas delanteras.

– Fíjese por dónde anda – le espetó el conserje sujetándose la gorra, como si aquello fuese un asunto de vida o muerte. A lo que Andreas respondió sin pararse a pensar:

– ¡Y a qué viene mentar a los malditos chinos!

– Para después empujar con furia el dichoso carrito fuera de la Sala Oceanográfica, camino de otros ecosistemas.

Andreas se detuvo delante de una de las urnas de cristal , empotradas que contenía un magnífico diorama a tamaño real de unos leones cazando gacelas en la sabana.

Andreas hijo adoraba el Museo de Ciencias Naturales y adoraba más que nada estos leones, que parecían estar vivos, suspendidos en un instante eterno, con las fauces abiertas frente a los ojos diminutos y aterrorizados de las gacelas.

Andreas padre, en cambio, sentía por los leones el mismo desprecio que por el resto de los animales. Para Andreas lo mismo daba un león que una rata, todos los bichos están mejor muertos, solía decir siempre que salía el tema, y en esta ciudad, por alguna extraña razón, el tema sale a menudo, porque la gente tiene que desviar su cariño hacia algún lado y en Manhattan hay gente que habla de sus hurones con el amor que en otras partes menos civilizadas del mundo queda reservado a los hijos o a los familiares cercanos. «¿Mejor muertos?», había preguntado su cuñada en la aburrida fiesta de los aburridos Henderson, con los ojos en blanco y las manos temblando de ira. Sólo las causas insignificantes y muy, muy lejanas despiertan la ira de la gente sofisticada. «Mejor muertos», había repetido Andreas, sujetando un martini e imaginándose a sí mismo como el último blanco altivo de la era poscolonial.



– Es...detestable – dijo entonces su pobre cuñada antes de echar a correr con lágrimas en los ojos camino de cocina, donde las señoras se andaban zampando un montón de cosas sin madre, como canapés de espárragos y aguacates dulces.

Anbreas se sabía detestable y se gustaba así, decía cosas detestables y lo detestaba casi todo, pero más que nada, se detestaba a sí mismo. Y eso precisamente, pensaba él, firmaba y sellaba su salvoconducto, su licencia para detestar.

¿Y qué era lo que más detestaba Anbreas de sí mismo?

Su nombre, claro está, que era el mismo nombre de su padre y de su abuelo y también el de su hijo. Un nombre que sonaba ridículamente femenino y del que no había logrado librarse, ya que entre los Ringmayer era poco menos que una tradición sagrada. Un nombre que pasó de sus manos a las manos de su propio hijo como un regalo envenenado del que nadie, entre todos los Ringmayer, podía librarse. Y ésa era, al fin y al cabo, la naturaleza de su estirpe, una incapacidad manifiesta para guiar sus propias vidas y una capacidad ilimitada para la resignación y la obediencia. Lo que un Ringmayer decide no lo cambia otro, y así se habían ido perpetuando, la suerte, el oficio (de abogado) y hasta los gestos, entre los varones de una familia que en el fondo apenas tenía nada bueno que guardar, ni herencias ni memorias ilustres. Los Ringmayer se pasaban ese nombre de unos a otros como si fuera un cofre vacío.

– Continente africano – dijo en voz alta, leyendo el cartel que colgaba a la entrada del pabellón –, aquí estaremos bien.

Y sin embargo apenas había terminado de decirlo, la más dulce de las gemelas abrió las piernas ante los ojos de su absurda imaginación mientras bajaba los párpados como quien señala en silencio el lugar exacto donde está escondido un tesoro.

– ¡Zen Zen! – dijo de pronto en voz alta, sin poder evitarlo y enseguida miró a su hijo, temiendo haber dicho ya demasiado.

– ¿Qué? – preguntó el pequeño.

– ¿Qué? – respondió Andreas padre –. No he dicho nada.

– Has dicho algo – insistió el niño –, has dicho algo raro.

– ¿Yo? – contestó Andreas –. No he dicho nada. ¡Mira hijo, un pigmeo! – exclamó entonces para desviar la atención del niño.

Y, en efecto, había un pigmeo, metido dentro de una urna con su lanza y todo.

El crío se quedó mirando el pigmeo con gran interés y enseguida preguntó:

– ¿Qué es un pigmeo?

– Un hombre muy pequeño – respondió él, y sonrió ante la inocencia del pequeño, a quien le bastaba un pigmeo para abandonar sus pesquisas. «Si la señora Ringmyes fuera tan fácil de distraer...», pensó.

Y el caso es que Zen Zen era el menor de sus problemas. El problema serio era la otra, Zen Lee, su hermana gemela. Y eso que Andreas Ringmayer III no conocía la una ni a la otra. Sólo las había visto una vez mientras esperaba a su mujer en la puerta del salón de manicura de madame Huong, pero, por alguna razón, había decidido que Zen Zen, por sí sola, no era más que una muchacha monísima y que era la suma de las dos la que le resultaba irresistible. Ni siquiera estaba muy seguro de cual era cual. El caso es que dos coreanas idénticas le trastornaban de un modo que una sola coreana, por guapa que fuera, no podría trastornarle. Dos aspas forman una hélice.

El pequeño Andreas Ringmayer IV le sacó de sus cavilaciones.

– ¿Los pigmeos crecen, papá?

– Sí crecen, sí, pero no mucho – contestó Andreas, y después comenzó a buscar la salida del museo.

– No es tan alta como parece – comenta Simonetta mientras su hermana dibuja un leve giro sobre sus afilados Manolos –. Jamás pensé que hubiera tantos mejicanos ricos – añade mientras mira sin mirar el atrio central del Guggenheim plagado de gente.

– No son todos mejicanos – replica Kate, pero Simonetta no la escucha. Y es que Simonetta es así, ni mira ni escucha. Casi todas sus estrictas opiniones vienen de un lugar lejano de su infancia en el que decidió cómo eran las cosas y ya nada ni nadie le había dado motivos para cambiar de opinión. El problema con Simonetta, el problema de Simonetta, habría que decir, radicaba, precisamente, en ese ir y venir y ese ser y no ser y ese estar y no estar, que le hacía tan encantadora, por contra, a los ojos de su editora en la revista *Amazonas sofisticadas*, Aurelia Zanzíbar, una solterona emprendedora capaz de cazar pelotas de tenis al vuelo, con la única ayuda de un sujetador de talla media y una vista de lince, heredada, no de su madre, sino de su abuela, Alejandra Zanzíbar, tiradora de arco uruguayana que había sido conocida en su día como la mujer más certera de Hispanoamérica.

Simonetta se ha refugiado en un rincón bajo la pasarela en espiral con su amiga Kate. Pertenecen las dos a esa clase de mujeres que se sienten incapaces de ocupar el centro geográfico de una fiesta por miedo a que esta posición implique otras responsabilidades.

Por contra, Laura, la preciosa hermana de Simonetta, que si bien no es tan alta como parece más de una vez ha escuchado de labios de un hombre «Daría la vida por ti», está bailando sola entre la gente en el atrio central del Guggenheim rodeada no sólo de la crema de la crema, una expresión absurda si me preguntan a mí, de la sociedad de amigos de lo hispano, sino bajo la mejor exposición de tesoros culturales precolombinos reunida hasta la fecha a este lado de Río Grande, según una reseña del nada sospechoso *The New York Times*.

– No pensaba que fuese a venir – comenta Kate sorprendida –, creo que es la primera vez que la veo en un museo.

– De niñas solíamos ir juntas – responde Simonetta, no sin cierta tristeza, al recordar los paseos dominicales que empezaban siempre en un museo, el Metropolitan, el Whitney, el mismo Guggenheim y acababan en el carrusel de Central Park.

Kate se da cuenta y se sorprende, pues lo cierto es que nunca ha oído a Simonetta hablar bien de su hermana.

*According to Simonetta*, es decir, si uno ha de hacer caso a Simonetta, Laura es una zorra, es decir, una puta, que según la definición dada en el último número de *Amazonas sofisticadas*, es aquella mujer que consigue que los pies de su deseo se bañen en el río de su interés. Y sin embargo, y a menudo se da el caso, no es así como Laura se ve a sí misma. ¿Y cómo se ve Laura a sí misma? Buena pregunta.

– Laura no se ve – dice Simonetta, mientras agita un vasito de tequila reposado para ver si hay más demonio en el demonio del que el mismo demonio espera –. Laura se ignora.

Y con ello da por cerrado el asunto, pues tiene prisa Simonetta de volver con lo que estaba.

Y como es Simonetta quien reclama nuestra atención, se ve uno obligado, aunque no quiera, a desviar por un segundo la vista de la bella Laura para centrarse en la trágica, lúcida, enigmática, escuálida Simonetta.

– Estamos en Pastis – dice Simonetta, mientras se dispone a continuar con su historia, desde el punto exacto donde se había visto interrumpida por su voluptuosa hermana –. Estamos en Pastis y Laura le dice a mi amigo, un ejecutivo de Miramax que ha hecho de Prada su única fe: «Lo que hace falta son películas románticas». Por supuesto que algunas hacemos como que no lo hemos oído, pero el caso es que el joven ejecutivo de Miramax que ha mantenido los ojos clavados en las tetas de mi hermana, como si las tetas pudieran decir algo, se levanta y ante la sorpresa no exenta de vergüenza del resto de los comensales, exclama: «Damn right!», o sea, «endiabladamente cierto». Y lo dice con tanta energía, con tanto entusiasmo que a Zach, que, como todo el mundo sabe, es el mejor diseñador de moda de menos de diecinueve años, se le derrama el martini. Laura se sonroja. Y Fernando Fallucci, que

así se llama mi amigo de Miramax, se sienta y le dice algo al oído, mientras trata de besarle el cuello sin éxito. Laura, sobra decirlo, está tan segura de su triunfo que me sonrío de lado a lado de la mesa con la destreza de un lanzador de cuchillos. Y yo, a qué negarlo, recibo con meridiana claridad el mensaje. Es decir, que cuando quiere me roza y cuando quiere me mata. Después, Fernando Fallucci se vuelve a sentar, y por un segundo, las cosas se calman. Zach se pide otro martini; Julian, el pintor, que está sentado a otra mesa y que Dios sabe que es el mejor hombre de este mundo, recoge a su familia para irse a casa y todos les vemos irse, y Laura, que no soporta estar un segundo alejada de la luz de los focos, aprovecha la ocasión para atragantarse con los mejillones, a lo que el chico de Miramax, Fernando, responde con celeridad, agitando su servilleta en señal de inequívoca preocupación. Afortunadamente todo se queda en un susto. Laura recupera el temple y moviendo los pies hacia detrás y hacia delante, convencida de que ese humilde movimiento le dará algún tipo de vibración a sus senos; se limita a repetir su última afirmación: «Lo que nos hace falta», dice otra vez, «son películas románticas».

»Afortunadamente, hay dos guionistas en la mesa y al menos uno de ellos apunta algo en su servilleta. Ante lo cual, Fernando aplaude y Laura sonrío de nuevo. Y es entonces cuando un productor que se define a sí mismo como el hombre que le dijo buenas noches a Orson Welles para decirle buenos días a Quentin Tarantino, exclama sujetando un puro ilegal: "¡Caramba ya tenemos película!".

»Gran carcajada. Silencio. Pasa un ángel y enseguida Fernando se ha cambiado de sitio y está ya tan cerca de mi hermana que una palabra suya bastará para sanarla. Zach sonrío a Chloe, nominada a un Oscar a la mejor actriz secundaria por aquella película tan tremebunda y Chloe, que como todo el mundo sabe es la estrella que con más estilo ha renunciado al estrellato, no puede por menos que devolverle la sonrisa y es entonces cuando el guionista que parecía más tímido se despereza y estira el cuello como si la cosa no fuera con él, hasta que el productor grita: "¡Todo empieza con un buen guión!".

»Y, entonces, todo el mundo se gira, como si tras los ventanales de Pastis estuviera pasando un coche de bomberos. Aquí es donde Laura, sin motivo, se

sonroja de nuevo, y el guionista más entusiasta se levanta y el guionista más ambicioso se sienta.

»"Películas románticas...", dice Fernando, "esas nunca nos han fallado". Y entonces todo el mudo se recuesta un poco en el respaldo de las sillas pensando en *Casablanca*, que era de amor y nazis, una combinación imposible, o en *Lo que el viento se llevó*, que era de amor y esclavitud, una combinación también repugnante, y al otro lado de la mesa el productor se frota las manos. No porque esté pensando en dinero, sino porque en el hotel Plaza, que es el hotel en que se hospeda, tienen jabón de coco y él es tremendamente alérgico al coco.

»"¡Almodóvar!", grita entonces la zorra de mi hermana, como si fuera la consigna que abre las puertas del templo y todos, y cuando digo todos incluyo a un crítico de *Cahiers du Cinéma* con un nombre muy gracioso que no consigo recordar, bajan la cabeza como si estuviera pasando un avión volando muy, muy bajo.

»Al fondo del restaurante, Adrian, que está a menos de un par de semanas de ganar un Oscar al Mejor Actor, saluda al amigo de un amigo. Guapísimo, Adrian, y parece buena gente, está por ver que este hombre ejemplar pierda el alma por el camino.

»Después silencio y después respeto. El guionista católico se santigua y el guionista judío se va al baño. Laura se recoloca el escote. Fernando pide champán y Zach, el pobre Zach, piensa por un momento en Audrey Hepburn mientras Chloe piensa en Katharine Hepburn, y entonces el productor que aún sujeta lo que le queda de puro por más que lo que le queda de puro no sea nada, pide la cuenta.

»"Trabajé una vez con Orson Welles en una adaptación de *La isla del tesoro*", nos cuenta mientras busca entre sus tarjetas de crédito la más adecuada. Welles era Long John Silver, claro está y lo cierto es que no fue nada difícil convencerle. No puso pegase ni al dinero, ni a las fechas, sólo me dijo: "Escribiré mi propio guión y traeré mi propio loro".

– Muy gracioso – dice Kate –. Y ¿qué pasó luego?

– ¿Luego? – contesta Simonetta decepcionada, pues estaba convencida de que la parte del loro era lo mejor de la historia –. Luego, Fernando Fallucci, que

había llegado conmigo, se fue con Laura al Pier 62. A seguir hablando de películas románticas, supongo.

– ¿Y tú? – preguntó Kate.

– ¿Yo? Ya sabes que a mí no me gustan esos sitios – respondió Simonetta mientras volvía la vista a la fiesta.

En ese momento Laura se inclinó en exceso para besar a un joven actor mejicano y su vestido de seda se pegó a su cuerpo y a Simonetta le corrió un escalofrío por la espalda.

– Tiene un imán – dijo Kate –, si tienes ojos no te queda más remedio que mirarla.

Y ahora llega por fin el siglo XXI, y aunque se suponía que íbamos a estar volando en nuestros propios utilitarios camino de Dios sabe dónde para descubrir Dios sabe qué, lo único cierto es que estoy en el entierro de Charlie, abrazado a la mujer de Charlie, esperando al resto de los amigos de Charlie, que no acaban de llegar. Y en eso entra el bueno de Chad y dice: «Charlie, Charlie, Charlie... », como si decir nada tres veces quisiera decir algo, y aprovecho la ocasión para separarme de la viuda de Charlie y abrazarme a Chad. Al tiempo que me pregunto por qué la muerte nos sorprende siempre, no importa que sea la muerte de uno o la muerte de mil, como si no hubiera habido ninguna muerte antes, como si todas las muertes fueran la primera y la única.

– Nunca he sido uno de esos – dice un hombre que acaba de entrar.

– ¿Quién es ese? – pregunta Chad.

– Nadie que yo conozca – dice la mujer de Charlie, y entonces la hija mayor de Charlie, la que mi mujer no cree que sea su hija natural, rompe a llorar como si llorar fuera un difícilísimo ejercicio gimnástico que llevara mucho tiempo ensayando. El hombre que no es nadie que la mujer de Charlie conozca pregunta por Leo Rothemberg y cuando está seguro de que no hay ningún Leo Rothemberg, ni vivo ni muerto, en la sala, recoge su desolación y sale y se dirige al conserje, que le indica rápidamente otra sala funeraria. El bueno de Chad apenas puede contener la risa y la viuda de Charlie se abraza a sus dos hijas, que lo miran todo como miran siempre los niños la muerte, como un tren que aún está muy lejos.

– Y lo mejor de Charlie – dice entonces Chad como si alguien le hubiera dado pie – era esa forma absurda de bailar. Los brazos encogidos, los codos para adelante, las manos para atrás, venga y venga y venga, el cuello así, como de tortuga y el pecho fuera, como de paloma. – Cuando Chad terminó la descripción nos quedamos todos mirando la postura en la que se había quedado y dudamos seriamente de que aquello pudiese realmente ser lo mejor de Charlie. Lo cierto es que aquel hombre por el que de pronto parecíamos preocuparnos todos tanto no



poseía ninguna cualidad evidente. No la tenía para aquellos que apenas le conocíamos, ni al parecer para aquellos que se decían su familia o sus amigos.

No es menos cierto que demostraba cierta habilidad con las válvulas y las juntas y que en una ocasión nos libró, si no de una inundación, sí al menos de una fea mancha de humedad, pero para qué engañarnos, eso como panegírico se queda más bien corto.

Me dio entonces la sensación, allí sentado junto a aquella gente extraña en la pequeña pero elegante funeraria Ortiz, que si Gerald Ulsrak, alias *Charlie*, no hubiera sido el hombre que inventó Manhattan, habría resultado casi imposible decir nada sobre él, ni dedicarle una sola línea. Tan escasos habían resultado el resto de sus méritos.

Sobra decir que aquel fue el invierno más largo de la historia reciente. Central Park cubierto de nieve y los niños deslizándose con los trineos o con esos brillantes pedazos de plástico colina abajo y volviendo a subir después arrastrando las pesadas botas, hasta arriba, para volver a empezar, una y otra y otra vez. Y en eso estábamos cuando Charlie se colgó de una viga la mañana de Año Nuevo. Así que algunos de nosotros, los vecinos de 61 oeste 74, decidimos acercarnos a la funeraria Ortiz, de la calle 72, para dedicarle un último adiós al hombre que al fin y al cabo se había ocupado a diario de nuestra basura, además de vigilar con tanto esmero el estado de nuestras cañerías durante los últimos años. Por no hablar de la calefacción, que con temperaturas de hasta veinte bajo cero se convertía en un asunto de vida o muerte.

La funeraria Ortiz era un establecimiento pequeño, pero de lo más apropiado y nos pareció, al bueno de Chad y a mí, y también a la anciana polaca del primero B, esa que todos los días te preguntaba: «¿Es usted nuevo aquí?», nos pareció, digo, sorprendente, que Charlie pudiera pagarse un funeral tan apañado, sobre todo teniendo en cuenta que la naturaleza de casi todos sus problemas era económica y que aquellos dos hombres trajeados que aparecieron a la puerta de su casa la mañana misma de su muerte eran, con toda seguridad, acreedores. Bien es cierto que Lou, el hombre sin hogar y sin dientes, que manteníamos entre cuatro o cinco vecinos de la manzana, insistía en que detrás de todo este asunto estaba la mafia,

pero no es menos cierto que Lou también aseguraba tener un no sé qué con las mujeres. Así que, dado que esto último era absurdo, uno podía llegar a pensar que también lo era lo otro.

*Europeos*

«¡Somos europeos!», le gritaba siempre Andreas Ringmayer III a Andreas Ringmayer IV cuando jugaban al fútbol en el parque. Andaba más que preocupado por la manía que tenía el crío de coger siempre la pelota con las manos. Andreas creía que lo único que le unía a Europa a estas alturas de su vida era ese hermoso juego que nosotros llamamos «fútbol» y los norteamericanos llaman *soccer*. Es más, creía que había una relación directa entre la capacidad para controlar la pelota con los pies y un mayor grado de desarrollo neurológico. Esto, por supuesto, no era una teoría fundamentada en rigurosas investigaciones, sino una aseveración de domingo, de esas que se dicen un buen día sin pensar, pero que a menudo acaban rigiendo el destino de una persona. De la misma manera que alguien no soporta la leche, o prefiere las morenas a las rubias, odia los ascensores, o sólo puede tolerar el café sin azúcar.

«¡Somos europeos!», le gritaba Andreas a Andreas, que una y otra vez se agachaba para coger la pelotita con una sonrisa en los labios, como si aquello no fuera con él. Claro está que Andreas Ringmayer III pensaba querer siempre a su hijo aun en el supuesto de que acabara siendo jugador de baloncesto profesional, pero no podía ocultar cierta preocupación al comprobar que su hijo no movía los pies con la coordinación que él hubiera esperado. Lo cual sólo podía querer decir una cosa: que en la eterna lucha entre la genética y el entorno, aquella estaba cediendo terreno ante éste. «Pero en fin, son cosas contra las que uno poco o nada puede hacer», se decía Andreas. Seguramente su padre había advertido en él cambios esenciales que a él mismo le habían pasado inadvertidos. Y sin embargo, al pensar en su padre, Andreas no podía evitar verse a sí mismo como parte de un todo. Como una sólida rama de un árbol fuerte. Y fútbol o no fútbol, estaba seguro de que su hijo no se alejaría mucho de su propia sombra.

«Se está haciendo americano, pero sigue siendo mío», concluyó Andreas Ringmayer III.

Después recogió el balón y, cruzando el parque, se llevó al niño de vuelta a casa.

Cuando subió a su elegante apartamento en el piso octavo, del 135 oeste 81, justo enfrente del nuevo Planetarium, junto al Museo de Ciencias Naturales, Andreas se encontró con que su mujer ya andaba preocupada, a lo que no le concedió demasiada importancia porque tenía aquella mujer, y Andreas lo sabía bien, cierta tendencia a la preocupación.

Andreas dejó al niño en la cocina y fue a lavarse las manos. «Cuando uno se sabe culpable – pensaba Andreas –, todas las miradas parecen de reprobación. No hay forma humana de que Martha sepa nada de este deseo. Sólo he visto a estas mujeres desnudas aquí dentro, en mi cabeza, y por mucho que me conozca Martha no puede llegar tan lejos. Las mujeres, en contra de lo que ellas creen, no son adivinas. No he mencionado jamás a mis dos coreanas en voz alta. » Aquí le entró a Andreas una duda terrorífica. Tal vez en sueños. Tal vez. Era imposible estar seguro. Soñaba con ellas a menudo, así que no podía descartarlo. Y si así fuera, ¿acaso no puede uno soñar con lo que le dé la gana? Ese argumento era más que suficiente para él, pero seguramente no lo sería para Martha. Y, aun así, no se lleva a un hombre al cadalso por los crímenes que sueña cometer sino por los crímenes que comete.

Su mujer le dijo algo que no escuchó, de manera que cerró el grifo sin haber rematado el asunto, y, tratando de hacerse oír sin gritar demasiado, pues soportaba mal que una familia se hablase a gritos, preguntó:

- ¿Qué has dicho mi amor?
- Que la cena está lista.

Andreas vio pasar entonces a su mujer, corriendo detrás del niño, y trató de analizar la situación sin caer presa del pánico. Miró a su mujer con cuidado, intentando leer correctamente eso que llaman lenguaje corporal. Estaba de espaldas, arrodillada frente al niño. Parecía despreocupada. Sin mirar para atrás, ni

de reojo, sin ninguna tensión, como si detrás de esa sencilla información doméstica, «La cena está lista», no hubiera ninguna intención oculta.

«Lo primero que hay que hacer – se dijo – es dejar de temblar a cada rato.» Después calibró si debía empezar a mostrarse menos cariñoso, más arisco, como haría un hombre que tiene sus propios problemas pero nada que ocultar. «Nada que tenga que ver contigo, Martha.» Después de muchos años de matrimonio, cualquier atención desmedida corría el riesgo de ser interpretada como una muestra inequívoca de culpabilidad.

– Gracias – dijo Andreas, saliendo del baño con las manos chorreando pues no había sido capaz de pensar y secarse al tiempo.

– Gracias ¿por qué? – respondió su esposa desde el salón.

«Mierda», pensó entonces Andreas, mientras veía cómo echaba a rodar montaña abajo un copito de nieve que terminaría por ser un alud.

– Gracias por la cena – acertó a decir, secándose las manos en sus pantalones de Armani.

– Espera a probarla – dijo ella –, le he dado la tarde libre a la chica, así que la cena es cosa mía.

– Seguro que está exquisita – respondió él.

– A ti te pasa algo – dijo Martha, que no estaba acostumbrada a tales atenciones. Y antes de darse cuenta, Andreas se vio envuelto en un partido de tenis en el que todos sus golpes salían planos y volvían *liftados*.

Martha pasó de nuevo a su lado camino del salón. Llevaba los dos brazos en alto y se estaba arreglando el moño, con un ojo guiñado. Andreas sabía que lo peor estaba aún por llegar.

– A mí no me pasa nada – dijo Andreas –. No eres tan mala cocinera como te crees, eso es todo.

– ¿Eso es todo? – preguntó Martha –. ¿Eso es todo? ¿Qué clase de comentario es ése? Sólo se dice «eso es todo» cuando hay algo más.

«Cuarenta-nada – pensó Andreas – y aún le queda un saque. Tal vez debiera subir a la red.» Andreas se encaminó entonces al salón y quiso Dios que en ese instante, justo cuando Martha tiraba la pelota al aire dispuesta a marcar un *ace*, el pequeño Andreas se enredara con el cable del televisor y el monstruo de 35 pulgadas se tambaleara y antes de que pudieran hacer nada por evitarlo, cayera al suelo con estrépito a sólo unos centímetros del pequeño.

Martha se arrojó al suelo y cogió al niño entre sus brazos. Andreas padre que corría hacia el televisor se detuvo al ver a su hijo intacto y dio gracias al cielo, por partida doble, antes de fundirse en un abrazo con su mujer y su hijo.

– No pasa nada – le dijo a su mujer que temblaba y lloraba y reía al tiempo –.

El niño está bien.

«Tal vez ahora – pensó Andreas – éste será recordado como el día en que el pequeño Andreas salvó la vida, o como el día en que se rompió el televisor y no como el día en que Martha descubrió que su marido se masturbaba pensando en otras mujeres, dos para ser más exactos y encima coreanas. »

Andreas ocultó la cara contra el cuerpecillo del niño pues sabía que su mujer era capaz de leer en su rostro como si fuera *The New York Post*.

– Vaya susto – dijo entonces el crío, y por un momento todo se olvidó y Martha, Andreas padre y Andreas hijo se rieron con ganas, como al final de esas series de televisión antiguas.

Como en *Lassy* o *Furia* o *Flipper* o cualquiera de esas absurdas series de animales.

## *El crimen imposible*

El doctor Romero no era más que un celador pero se hacía llamar doctor Romero porque pensaba, tal vez con razón, que los médicos, al igual que los policías o los curas, gozan de un respeto inicial, de una confianza inmediata en su trato diario que le está vedada al resto de la ciudadanía. En los tres casos, pensaba el doctor Romero, tal respeto no es sino consecuencia directa del miedo y dado que es el miedo y no el amor, como piensan los incautos, el que le da vueltas al pollo, mejor será ponerse de este extremo de la bestia que del otro.

Ramón Romero, como tantas otras personas en esta ciudad o en cualquier otra, se había resignado a la idea de vivir solo. No es que el amor no le importase, le importaba tanto como a cualquier otro mamífero, es que sencillamente no había tenido suerte o tal vez no lo había buscado con suficiente ahínco. Quién sabe. De esto del amor lo mismo se dice mucho que muy poco y todo suena bien y nada dice nada. «Si fuera un animal – pensaba Ramón, sería un cerdo sonrosado y alegre y tendría ese pene alargado como una flauta que tienen los cerdos.» Y al pensar estas cosas se daba cuenta Ramón de que estaba perdiendo la cabeza y de que una dieta a base de salchichas cocidas frías no podía ser saludable. «Agárrate, Ramón – se decía mientras sujetaba con fuerza las sábanas como había visto hacer a su madre. La habitación va a dar la vuelta.» Y enseguida se odiaba por hacerlo, porque reconocía en sí mismo la raíz de la locura que llevó a su madre al corredor de un asilo mental. Por el que la escuchó arrastrar los pies con ese maldito, *rus rus, rus*, con ese ruido estúpido que hacían sus chancletas sobre el linóleo, con ese paso cansado y demoledor al mismo tiempo.

Así que entre una cosa y otra Ramón Romero, celador del centro de desintoxicación de Nuestra Señora de la Esperanza, colombiano, católico y compasivo, se andaba volviendo loco cuando el caso Grumberg reclamó su atención. Y si se entregó al dichoso asunto con tanta pasión no fue por afecto al señor Grumberg, había visto tantos alcohólicos en su vida que uno más, uno menos

lo mismo daba, sino por afecto a sí mismo. Porque algo hay que hacer con las horas muertas. Porque, como decía su abuelo: «El que no se ocupa se preocupa». También hay que reconocer que Ramón Romero era tan curioso y *bochinche* como la loca de su madre y que el asunto además tenía *swing*. Y *swing* en su vida tenía Romero más bien poco.

Al fin y al cabo no sucede todos los días que la casualidad le ponga a uno a la puerta de un enigma. Ramón Romero no había tenido más remedio, al menos así lo veía él, que girar la llave y cruzar el umbral. Y ahora iba dando tumbos en la oscuridad y no era el único. El caso Grumberg traía de cabeza a los detectives de homicidios del distrito 14 y era sin lugar a dudas un asunto decididamente extraño: la muerte aparentemente accidental de un vendedor de pianos llamado Arnold Grumberg a la puerta de su pequeño negocio de compraventa en el distrito financiero. Exactamente en la calle John, a pocos metros del City Hall y las Torres Gemelas.

El asunto comenzaba así.

Arnold Grumberg era un hombre despistado capaz de matar a una lagartija con un látigo, es decir, despistado, sí, pero temiblemente certero. Su madre, la señora Grumberg, era una mujer obesa que vivía sola en Hoboken, Nueva Jersey, y que llamaba a su hijo al menos media docena de veces al día, por lo que no resultaba extraño que el pobre Arnold acabara teniendo un serio problema con la bebida que hundió no sólo una docena de relaciones que parecían saludables sino buena parte de su negocio. Una mañana de invierno, Grumberg salió a la puerta de su local sujetando una taza grande de café y segundos después estaba muerto.

La policía encontró al vendedor de pianos tirado en el suelo boca abajo, la frente incrustada en su taza de porcelana. La autopsia reveló que el hombre había muerto debido a una herida incisiva profunda en el cráneo. Parece ser que Arnold Grumberg sufrió algún tipo de desvanecimiento que le hizo perder el control, en primer lugar de su taza de café y después de todo su cuerpo de manera que la taza cayó primero al suelo, se rompió levemente por el borde, rebotó hasta caer de pie justo cuando Grumberg se desplomaba hacia delante transformando lo que hubiera sido un fuerte golpe contra el suelo en una muerte segura. A pesar de lo improbable



de esta explicación, la policía estaba a punto de archivar el caso como muerte accidental. Las páginas de sucesos enseguida encontrarían otro muerto del que ocuparse y si aquello era un crimen, pensaba el grupo de homicidios: «no nos queda más que felicitar al criminal». Arnold Grumberg estaba muerto y todo el mundo parecía estar dispuesto a mirar para otro lado. Bueno, todo el mundo no. Este extravagante accidente iba a convertirse en un desafío para el no menos extravagante Ramón Romero, asistente en una clínica de desintoxicación y futuro investigador amateur.

Romero recuerda haber tomado café aquella mañana asomado a la ventana de su pequeño apartamento de la 186, en una taza grande de porcelana no muy diferente a la que le terminó por matar a Arnold Grumberg y las coincidencias se hubieran terminado ahí de no ser porque Arnold Grumberg había sido paciente del doctor Romero y apenas hacía un mes que había abandonado la clínica.

Al ver la noticia en *The New York Post* bajo el titular «El último café», Ramón Romero tuvo la muy peculiar sensación de absurdo orgullo que nos invade siempre que una desgracia ajena se convierte en un asunto personal.

– Yo conocía a este tipo – le dijo a una señora que viajaba a su lado en el metro, como si presumiera de conocer a Barbra Streisand.

– Menuda desgracia más tonta – comentó la mujer y entonces, Romero, mirando antes a un lado y a otro de manera teatral, replicó.

– Hay más.

– ¿Más? – preguntó la buena mujer.

– Más – respondió Romero, saboreando el misterio.

## *La última noche de Robert Lowell*

Robert Lowell coge un taxi en un algún lugar del Village, le indica el conductor, probablemente, la dirección de su hotel, 64 y Central Park West, pero muere en silencio antes de llegar allí. El taxista no se da cuenta hasta alcanzar su destino de que está paseando a un hombre muerto. Cuando por fin llega a la sala de urgencias del hospital Roosevelt sólo acierta a decir que su pasejero ha muerto durante el trayecto, pero, ¿dónde exactamente?

Ésta es la pregunta que se ha estado haciendo Simonetta durante los últimos quince años. No a diario, claro está, a diario Simonetta está demasiado ocupada en su empleo de redactora jefe de la revista femenina *Amazonas sofisticadas*, por no mencionar el trabajo extra que supone vigilar a la zorra de su hermana, pero al menos una vez, cada dos o tres días, cuando apaga la luz para irse a dormir, Simonetta se pregunta qué fue lo que Robert Lowell vio antes de morir. Más de una vez había recorrido ese mismo trayecto en taxi tratando de imaginar, pero evidentemente la ciudad había cambiado mucho y en cualquier caso la gente que andaba por la calle entonces y la gente que andaba por la calle ahora era gente distinta, por no mencionar los carteles, los coches, los autobuses. Todo había cambiado y, sin embargo, algunas cosas tenían a la fuerza que ser las mismas. Porque en todas las ciudades del mundo, y en Nueva York más que en ninguna, el tiempo pasa muy despacio, las cosas cambian muy poco hasta que cambian del todo. Algo de lo que vio Robert Lowell la noche en que murió seguía allí. Pero ¿qué?

Para entender a Simonetta había que conocer a Simonetta. Y para conocer a Simonetta no quedaba más remedio que viajar a los días en que la pequeña Simonetta demostraba gran afición por la literatura y, en particular, como diría su madre, por la gran poesía nortamericana. Mucho antes de que la joven redactora de *Amazonas sofisticadas* dedicase casi todas su energías a levantar cada quincena una de esas revistas superficiales que tanto había detestado en sus días de estudiante de literatura.

La vida se había dado la vuelta para Simonetta, como para otra mucha gente, atrapándola dentro, de las mismas maneras que los barcos hundidos son el ataúd de los marinos. Y como sucede también a menudo, no encontraba Simonetta nadie a quien echarle la culpa. Por eso, precisamente culpaba a su hermana.

Lo cierto es que la mayor parte de la gente encontraba a Laura encantadora, cuando no irresistible. Y ésas eran, claro está, las dos palabras que más odiaba Simonetta.

"Encantadora no es decir nada", respondía siempre Simonetta cuando alguien confesaba tener debilidad por su hermana, lo cual, por cierto sucedía con demasiada frecuencia.

"Todo el mundo es encantador hoy en día, de la misma manera que todo es genial – pensaba Simonetta –. En esta maldida ciudad no hay nada que no sea genial, o interesante, o irresistible. La gente dice esas cosas sin pensar. "¿Cómo era tal o tal película?" "Interesante." "¿Qué tal ese nuevo filipino del Soho?" "Genial." "¿Qué piensas de la última colección de Stella McCartney?" "Irresistible."

»En cuanto a la gente, ¿no es todo el mundo encantador en Manhattan? Todo el que tiene un nombre al menos. Siempre hay algún bastardo o *some bitch* entre los camareros, los taxistas e incluso entre algunas dependientes de Park Avenue. Pero entre nosotros, entre los que nos conocemos por el nombre y el apellido y entre los amigos de nuestros amigos e incluso entre los conocidos de nuestros conocidos. ¿Acaso no somos todos encantadores?

"Pues eso."

"Irresistible." ¿Qué demonios es eso? Cuando se dice de una chica que resulta irresistible, ¿qué se dice en realidad? ¿Qué tendría que atarle a uno con cadenas para evitar que se abalance sobre ella para arrancarle la ropa a mordiscos? ¿Que cualquier hombre, mujer y niño, con los cinco sentidos intactos lo arrojaría todo al mar para seguirla hasta el mismísimo infierno?

"No me hagas reír".

"Irresistible" quiere decir, cariño, que cualquier hombre sin nada mejor que hacer te daría un repaso. Eso es todo.

Sentada en el asiento de atrás del mismo taxi que tomó Lowell en el día de su muerte, no el mismo, claro está, pero el mismo al fin y al cabo, Simonetta encontraba entre muchos versos, aquellos que prácticamente cerraban el libro *Apuntes del Natural*:

Yo mismo soy el infierno

No hay nadie más aquí.

*Arnold Grumberg dice adiós*

¿Cómo valorar los últimos momentos de la vida de un hombre que aún no sabe que va a morir? ¿Cómo calibrar los pequeños movimientos que conforman un momento vulgar llamado a convertirse en excepcional a su pesar? ¿Qué sentido tiene esto y, por extensión, qué sentido tiene todo lo demás?

El vendedor de pianos abrió la verja de su tienda en la calle John a las siete treinta y cinco exactamente, tal y como había hecho todos los días laborales durante los últimos cuarenta años y no porque no hubiera mucho o nada que hacer a esa hora, ni a ninguna otra ya que estamos, porque el negocio de compraventa de pianos es de por sí un negocio con poco movimiento, más aún en tiempo de recesión, sino porque Arnold Grumberg, como tantos otros hombres, había acabado encerrándose en una rutina intrascendente que le daba a su existencia, si no sentido, sí al menos algo de orden, un ritmo, una cadencia de gestos prefijados y luego cumplidos, un abecedario que llevase su vida suavemente de «a» a «b» y de «b» a «c» y así en adelante, sin tener que someterse al vértigo de la incertidumbre.

Revisó al contestador por si hubiera habido algún encargo madrugador. Era algo que también hacía a diario, por más que supiera a ciencia cierta que nadie se levanta a las seis de la mañana necesitando urgentemente un piano. Por supuesto en el contestador no había nada. Después empezó a preparar café mientras escuchaba el tranquilizador goteo de su máquina Hudbolt, una antigualla aún en perfecto estado, se puso a revisar la existencias. Las cosas iban mal y bien al mismo tiempo. La recesión económica le había llenado el almacén de magníficos pianos a precio de ganga, lo cual suponría un buen negocio si algún día la dichosa recesión se terminaba. Tal vez mucha gente lo sabe, pero el negocio de compraventa de pianos es uno de los indicadores puntuales más certeros en el desarrollo de una crisis económica en el mundo occidental. Algo así como los pajaritos que llevaban antiguamente en las minas para avisar de las fugas de gas.

Arnold sabía, por ejemplo, que un Stenway prácticamente nuevo conseguido por debajo de los dos mil quinientos dólares marcaba el inicio de una crisis con mayor claridad que las cifras trimestrales del paro. Si a eso se le sumaba un Petrof de cola entera por tres mil quinientos en el transcurso de la misma semana sabía que la crisis iba a ser larga. Viendo la impresionante colección que había acumulado en los últimos seis meses, Arnold estaba seguro de que las cosas iban a empeorar mucho antes de mejorar.

El café ya estaba listo. Arnold salió del almacén y cerró la puerta con llave.

Sonó el teléfono. Arnold sabía que era aún demasiado temprano para que se tratase de una llamada de negocios, pero cogió el teléfono de todos modos.

– ¿Cómo estás, Arnie?

– Bien, mamá.

– ¿Cómo puedes estar bien, Arnie, con todo lo que está pasando?

– Es un decir, mamá.

– No hables sin pensar, Arnie, siempre te lo he dicho.

– Ya.

– ¿Sabes cuál ha sido siempre tu problema, Arnie?

– ¿Qué hablo sin pensar?

– No, que te crees muy listo. Y no lo eres, Arnie, no lo eres. Tu hermano, que en paz descanse, sí era listo, listo como un demonio y aún así, ya ves... pero son cosas de la vida. La vida, Arnie, es así. No es de ninguna otra forma, es así.

– Supongo que tienes razón.

– No hay nada que suponer, Arnie. Tengo razón y lo sabes. ¿Has desayunado?

– Sí, mamá.

– ¡Ja! ¿Te crees que soy tonta?

– No, mamá, no es eso... Iba a desayunar ahora mismo.

– Ya. Ibas a tomar café ahora mismo.

– A eso me refiero.

– Café... no es un desayuno.

– Luego saldré a tomar algo.

– ¿Saldrás, Arnie? ¿Cómo vas a salir si estás ahí solo, si no tienes a nadie que te ayude? ¿Cómo vas a salir, Arnie? De veras me gustaría saberlo.

– Cerrando la tienda, madre, no hay mucho que hacer aquí de todas formas.

– Claro que no, Arnie. ¿Quién necesita un piano? ¿No te lo avisamos? Tu padre y yo, hace años, ¿no te lo avisamos? "No vendas pianos, Arnie, que no es serio". ¿No te lo dijimos una seiscientas mil veces? Tu padre te lo dijo bien clarito, Arnie, si no querías escucharme a mí, podía haberle escuchado a él.

Arnie se quedó mirando un póster que tenía clavado en la pared. Lo había comprado en Cancún hacía muchos años y en él se veía a una preciosa mejicana desnuda con un inmenso sombrero de mariachi.

– Arnie, ¿estás ahí? No me dediques uno de tus famosos silencios, hijo. Conmigo eso no vale.

– Perdona, mamá.

– Entonces... ¿te lo dijimos o no te lo dijimos?

– Sí, mamá, sí que lo dijisteis... tendrás que reconocer, no obstante, que hace unos años vendía pianos, mamá, vendía pianos a diario. NO DABA ABASTO.

– Eso era la cocaína y la burbuja económica, y todo el mundo lo sabe. No tenía nada que ver contigo.

– Tal vez es cierto... pero...

– Espera, Arnie, que empieza *La rueda de la fortuna*. Oye cariño... te llamo más tarde, Cuídate ¿quieres?, y DESAYUNA, por el amor de Dios.

– Sí, mamá.

– Adiós, hijo.

– Adiós.

Arnold colgó el teléfono, después entró en su pequeña oficina y sacó de una alacena su taza de porcelana favorita. Una que tenía pintada una torre Eiffel en su costado y que llevaba grabada alrededor una extraña leyenda: *Je t'aime... Moi non plus*. Arnold no recordaba cómo había llegado aquella taza hasta allí, probablemente le trajo una joven estudiante francesa que había pasado seis meses llevando la contabilidad en los dinámicos años ochenta, cuando Arnold tenía vendedores a sueldo para hacer frente a la demanda y un contable para hacerse cargo de los números. Eran los días en que el vecino barrio de Tribeca que estaba al otro lado del Broadway, se había convertido en el destino inevitable de la nueva bohemia, cuando una multitud de artistas y estrellas de rock había empezado a colarse por debajo de la calle Canal, huyendo del Soho y haciéndose con magníficos *lofts* en los que una de cada dos veces se necesitaba, y ésta era la palabra y no otra, un buen piano.

"Vea usted que necesito un buen piano", le había dicho una chica de dieciséis años con no menos de diez millones de discos vendidos, al enseñarle su inmenso apartamento de la calle Hudson. Arnold se limitaba a afirmar con la cabeza y al rato ya tenía a su equipo subiendo el piano dos o tres pisos de escaleras o levantándolo con la grúa e introduciéndolo por la ventana cuando las escaleras eran demasiado estrechas. Lo cierto es que en la cima de los buenos tiempos Arnold le había terminado por coger el gustillo a la bohemia, y por qué no, las cosas iban viento en popa y entre un famoso, un artista y una persona vulgar las distancias parecían haberse acortado. Hasta estuvo en un concierto en el Knitting Factory con un pase de *backstage* que le dio un guitarrista muy simpático de una banda muy rara. Y a menudo, después de cerrar un trato, se metía en Bobby's a comer algo y a codearse con Madonna o con Harvey Keitel, que solía andar por allí en zapatillas.

Pero ésos eran otros tiempos.



(II)

# Ray Loriga

L'uomo che inventò  
Manhattan

*A Enrique Murillo*

## *L'uomo che inventò Manhattan*

L'uomo che inventò Manhattan si faceva chiamare Charlie, anche se il suo vero nome era Gerald Ulsrak. Era sposato con due figlie. O magari una. Si diceva che la bambina più grande era figlia di un altro uomo, forse per il modo in cui Charlie la guardava, o meglio, non la guardava.

Gerald Ulsrak era nato in un piccolo paesino di montagna in Romania, e aveva sempre sognato un posto migliore, Manhattan, e un nome diverso, Charlie.

Charlie aveva un amico, che tutti chiamavano Chad, e che era il tipo di persona a cui nessuno si riferisce solo con il nome di battesimo, e infatti Chad era sempre 'il buon Chad', o 'il vecchio Chad', o 'il minuto Chad'. Ovviamente Chad non si chiamava Chad, neppure per lo stile, si chiamava Pedja Ruseski, però come ho detto tutti lo chiamavano Chad.

Charlie pensava che Chad era il tipo più divertente che avesse mai conosciuto, anche se la maggior parte delle persone pensava proprio l'opposto.

Charlie raccontava sempre che Chad era arrivato prima di lui a New York e che quindi parte dell'invenzione doveva essere sua; però Chad negava tali imputazioni con un leggero movimento dell'indice, e alzava la sua pinta di birra per brindare a Charlie, mentre gridava: «ALL'UOMO CHE INVENTÒ MANHATTAN». Così che non doveva aggiungere altro.

Ovviamente Chad faceva sempre di no con il dito, ma con un frenetico movimento della testa, che sembrava più un no che un sì, affermava il contrario. Questo giustificava l'asseverazione preferita di Charlie «Non provate mai a capire un rumeno».

Secondo Pedja Ruseski, che tutti chiamavano Chad, l'uomo che inventò Manhattan era senza dubbio Gerald Ulsrak, che tutti chiamavano Charlie.

I due rumeni quando si vedevano, perché la vita porta da una parte e l'amicizia dall'altra, però quando si vedevano bevevano, cercavano di ricordare, e

spesso ricordavano fino ai minimi particolari, cose che non erano successe. Non aveva importanza. Vivevano a New York da così tanto tempo che alcuni ricordi erano rimasti nascosti in quel luogo della memoria che dà lo stesso valore sia agli avvenimenti reali che a quelli inventati.

Sembra che Chad e Charlie avessero l'abitudine di distendersi insieme sulle vie del treno alla frontiera della Transilvania, anche se oramai molto tempo fa. Ma comunque Charlie lo ricorda in maniera impeccabile, che dall'altra parte è come in genere si ricordano le cose immaginarie o quelle opportunamente abbellite dall'euforia.

«Questo si muove» diceva Chad, nel momento in cui sentiva le prime vibrazioni sul freddo metallo della strada; però Charlie rimaneva immobile, come morto, fino a che il treno non era così vicino che a uno manca il respiro, secondo quanto dice proprio Chad, che aveva paura che prima o poi il suo amico non fosse in grado di alzarsi in tempo.

«Così vicino», esclamava Chad a mani giunte, esagerando senza dubbio l'arditezza del piccolo Ulsrak, «il matto Gerald», che era come lo chiamava sua nonna materna e di conseguenza tutti quelli che conoscevano la stramba propensione di quel ragazzo grassottello per le idee più assurde e i comportamenti fuori luogo. Gerald il matto, lo stesso che bruciò la casetta degli attrezzi del vecchio Stan, lo stesso che scrisse: «LA ROMANIA È MORTA» sul muro del cinema, lo stesso che inseguiva i cani agitando un palo, mentre gli altri bambini correvano, non dietro ma davanti ai cani, trattenendo le lacrime; lo stesso che scorse una donna nuda di fronte alla finestra di un sesto piano della via Gruller, una donna che, un giorno sì e un giorno no, si toglieva la camicia da notte davanti a uno specchio appannato dal vapore dell'acqua calda. Lo stesso che a dodici anni giurò di non morire a Signisoara, in Transilvania, ma molto più lontano. Lo stesso che col tempo iniziò a parlare di Manhattan senza fermarsi, come se fosse stato lì.

– Sapeva tutto – dice Chad, con gli occhi alimentati dal carbone delle leggende coltivate con le proprie mani – Tutto sapeva. Non solo le strade – diceva Chad –,

come se nei giorni di dolore trascorsi sulle vie del treno vicino alla frontiera della Transilvania il tempo non fosse mai passato. Non solo le strade, ma la gente, i colori, le cose grandi e piccole, il modo di parlare, e perfino le assurde strette di mano che piacciono tanto ai neri. Charlie parlava di tutto, con tanta fermezza e sicurezza che ascoltandolo uno si sentiva lì, cioè qui, a Manhattan.

» Aveva una carta geografica e sulla carta incrociava le strade con i viali come se fossero una scacchiera e qui – commentava Chad segnalando l'incrocio tra la trentaquattresima strada con la quinta nella mappa della memoria – disegnava l'Empire State Building e lì – diceva rivolgendo il dito al nord – disegnava la zona finale di Central Park e poi Harlem e Harlem spagnolo, e poi fino al mercato della Marqueta.

» E non c'era niente di questa città che non sapesse per filo e per segno o che non fosse in grado di immaginare.

Così dunque stanno le cose, e risulta chiaro che Charlie non solo inventò il fiume Hudson ma anche il modo per attraversarlo.

Charlie costruì tre ponti sul fiume e sotto di esso invece scavò due tunnel: il Lincoln e l'Holland. Il traffico massiccio di cui lui stesso fu l'artefice, dimostrò poco dopo che le invenzioni di Charlie erano del tutto carenti. Inventò la White House Tavern e intorno ad essa il Village. E lì inventò Dylan Thomas bevendo il suo ultimo bicchiere di vino, e inventò l'hotel Chelsea per poi lasciarlo morire lì una mattina del 1953. E i bar di *striptease* intorno a Times Square e i negozi della Disney e gli schermi giganti e l'enorme pubblicità della bottiglia di whisky giapponese che corona un grattacielo e perfino il cowboy nudo che suona la chitarra sotto la neve. E i passi segnati su quella stessa neve e subito cancellati da altri passi.

E tutte le cravatte, tutti gli affari e tutti i circoli di tennis e il circolo di criquet di Central Park, dove quei vecchietti di bianco candido ricordavano l'impero perduto e la musica nordafricana in un taxi che attraversa Calle Canal; e tutti quei cinesi misteriosi ammassati a Chinatown e la bandiera italiana dipinta dietro il campo di pallacanestro nella Calle Sullivan e il pilota sbadato che si schiantò contro le Torri

Gemelle e l'altro imbecille che si schiantò qualche minuto dopo, e le mele verdi che spuntano a Broadway nei vassoi di Fairway, che mio figlio era a mala pena in grado di mordere dai lati, come un animale molto piccolo, per poi disprezzarle.

Notte dopo notte Charlie si ripeteva la stessa frase, come un mantra: «Domani sarà un bel giorno. Domani sarà un bel giorno».

Charlie aspettò l'alba appeso a una trave del soffitto il primo giorno del anno del 2002.

Non appena si rese conto della tragicità della notizia esclamò «Merda!», o meglio «Shit!», con un solo punto esclamativo ma con la stessa rabbia, perché quei due uomini erano diventati così amici come solo due uomini possono riuscire ad esserlo.

Magari Chad non ne era cosciente, però prima era morto Robert Lowell in un taxi inventato attraversando Central Park in direzione del suo hotel. E Arnie *Dos Dedos* Ferrara, per un colpo in testa nella sua casa di Queens, e Lou Diallo molestato da sei agenti della polizia di New York – «servizio, cortesia e rispetto», secondo quanto recitano le scritte laterali delle sue macchine di pattuglia – e il vicino della fine della strada, un vecchio sorridente che accumulava cassette di vitamine scavando trincee contro l'inevitabile, sovraffatto *all the same* da un dolore al torace.

Poco dopo morì John Gotti, che è per la mafia come Elvis per il rock, di cancro, nel carcere di Newark, e nonostante risultasse più che dimostrato da parte dell'ufficio fiscale che quell'uomo era colpevole di più delitti di quanti una personalità meno dotata per il male potrebbe sognarsi di fare, la sua sepoltura e il suo funerale trascinarono con sé in città il rispetto e l'adorazione riservata agli eroi del paese. Trent'anni prima era morto Dutch Shultz di tre spari nei bagni di un ristorante cinese, con l'affare ancora tra le mani, però l'olandese sanguinario non era molto amato dalla gente.

E tutto in questa strana città, perfino questo era affare di Charlie.

E il rumore che faceva camminando? Lo si udiva arrivare a due isolati di distanza. Con quelle maledette chiavi.

Charlie si portava dietro, appese a una grossa fibbia, almeno trentasei chiavi di altrettanti appartamenti a suo carico. Era il *super* diminutivo di *superintendent*, l'uomo incaricato del mantenimento della casa. Il tutto fare. L'uomo per tutto.

Un tubo che perde, chiama Charlie. Il riscaldamento si spegne, chiama Charlie. La spazzatura si accumula nello scantinato, di nuovo è Charlie il responsabile. Charlie entra ed esce dalle case ascoltando lamentele e poi fa quello che può. Il *super* è l'intermediario tra il *landlord*, il padrone, e il *tenant*, l'inquilino. L'ultima linea di difesa tra i soldi e le tasse. C'è un Charlie in ogni edificio, proprio perché Charlie ha voluto così. Dopo la morte di Charlie abbiamo avuto un altro *super*, Lou Kolik, che durò una settimana, e poi un altro ancora, Frank Lugo, che tuttora lo è. Ma nessuno come Charlie.

Charlie era bassetto e forte, con la testa pelata e bretelle e stivali da *skinhead*, però non era uno *skinhead*, né molto di meno, era più come un James Dean calvo. Ovviamente non assomigliava per niente a James Dean e mai mi sarebbe passato per la testa di chiamarlo così se non fosse che mia moglie, più attenta a queste cose, un bel giorno si rese conto che il suo modo di fare, la sua maniera assurda di appoggiarsi alle pareti e il suo sguardo perso, erano una copia esatta degli atteggiamenti di James Dean.

Sotto il palmo della mano sinistra aveva una cicatrice. Beveva whisky con birra a O'Sullivan, all'angolo di Columbus con la settanduesima. Una volta lo vidi avvicinarsi al *jukebox* e mettere una canzone dei Carpenters. Questo sorprese quasi tutti, però non Chad, che conosceva la vera natura di Charlie. Nonostante il suo aspetto rude, Charlie aveva un'anima.

Al funerale di Charlie erano presenti solo sei persone. Il pomeriggio di quello stesso giorno, qualcuno, probabilmente sua moglie, fece scivolare per sotto la porta un ricordo plastificato: da un lato un'immagine del Sacro Cuore, dall'altro una foto di Charlie, che sorride, con il nodo della cravatta fuori posto e l'ultimo bottone della camicia aperto. Non avevamo mai visto Charlie con la cravatta così che ci siamo immaginati potesse essere una foto del suo matrimonio. Chi lo sa.

Se qualcuno ricordava il suo matrimonio, quello era il buon Chad, che preferiva riferirsi a quella come «l'ultima festa» e guardava ancora una polaroid nella quale si vedeva Charlie che alzava nell'aria due lattine di birra davanti all'espressione attonita di una *stripper* del Lower East Side che si chiamava Mabel, o Irmabel o qualcosa del genere. Un'abitante incantevole che mentiva di routine e che aveva una sorella che si chiamava Concepción che non mentiva mai. Nemmeno quando la polizia della contea le domandò se aveva sparato al marito, domanda a cui lei rispose un laconico «sì», che lo portò al corridoio della morte del carcere di massima sicurezza del New Jersey.

Ma insomma non deviamo dal tema, che abbiamo lasciato Charlie appeso alle travi del soffitto.

Due giorni dopo la sua morte arrivarono due uomini ben vestiti a cercarlo, ma Charlie non c'era più. Me lo raccontò Lou, un vagabondo senza denti che vive in una piccola spaccatura della settantaquattresima, tra il supermercato e Señor Swansky, un orribile ristorante cinese.

«Erano della mafia – mi disse Lou – non domandarmi di più». Non domandai.

Quello stesso inverno regalai a Lou un vecchio cappotto di cuoio, che lui cambiò subito per sei birre.

Tutte le storie di questo libro fanno parte del sogno di Charlie, tutte sono inventate, anche se molte, la maggior parte, sono vere.

## *L'effetto Mozambico*

Ripetutamente Laura aveva la sensazione, non appena entrava in un qualsiasi negozio, mettiamo il caso il negozio per unghie di Madame Huong, che tutte le donne erano più brutte di lei. Questo, che inizialmente, nelle sabbie mobili dell'adolescenza, le aveva dato grandi soddisfazioni e un'enorme fiducia in sé stessa, col tempo aveva finito per provocarle un leggero stato di inquietudine. E non è che Laura rinnegasse la sua bellezza, anzi, pensava che la bellezza e perfino l'altezza erano cose che uno si guadagnava da solo e mai le passò per la testa che sua sorella Simonetta avesse ragione affermando ciò che affermava: che la bellezza, l'altezza, e la maggior parte delle fortune si ereditano e non attribuiscono alcun merito. Laura non avrebbe cambiato il suo corpo per nulla al mondo, né le sue guance rosee, né i suoi zigomi affilati, né la sua lunga chioma nera, e più di una volta si era sorpresa stupita davanti a uno specchio, provandosi questo o quello, rimanendo abbagliata davanti al risultato di una certa scollatura o di una gonna con uno spacco sul fianco, e immaginando quanto lontano giungerebbero questi trucchi davanti alla debole volontà degli uomini.

Comunque, negli ultimi tempi – giorni?, mesi? – Laura mostrava cautela davanti alla propria bellezza. Come chi finito un bicchiere di champán pensa di vedere qualcosa di scuro sul fondo.

Era troppo giovane per preoccuparsi per l'età – per Dio! – se aveva appena ventidue anni, perciò l'unica spiegazione per questo malessere così strano l'aveva trovata nel cosiddetto effetto Mozambico.

L' «effetto Mozambico», secondo la rivista *Amazonas sofisticadas* della quale si sa per certo che sua sorella fosse il capo della redazione, fu descritto da un avventuriero belga che nel 1823 naufragò davanti all'isola Guanau e senza neanche il tempo di togliersi la sabbia dal viso, si vide circondato da una tribù che si faceva chiamare Kulambe Sime, che nella lingua locale (il papu, il mapu, qualcosa del genere, Laura non era capace di ricordare tutti i dettagli) significava «bambini topi».



La tribù dei bambini topi aveva due particolarità fisiche che attiravano l'attenzione a prima vista: erano piccoli, come bambini, e avevano tutti la faccia da topo. Pascal Simbreaud, così si chiamava l'avventuriero belga, non aveva che parole buone per quella gente ma comunque, durante tutto il tempo di convivenza con loro, poco più di due anni, non ha potuto evitare neanche per un giorno una sensazione scomoda di superiorità (che portava con sé le sue buone dosi di colpevolezza), basata unicamente nell'esercizio quotidiano di confronto tra la sua normalità e la stravaganza di quegli *esserini*. Ed è proprio qui il paradosso che si conosce da allora come «effetto Mozambico». L'elemento strano, in questo caso l'avventuriero belga, vive convinto della stranezza del suo ambiente, in questo caso la tribù dei bambini topi, senza rendersi conto che è proprio lui l'eccezione e gli altri la norma.

Laura trovava la faccenda affascinante, e durante gli ultimi giorni, ormai mesi, non era riuscita ad evitare entrando in un posto qualsiasi, nel centro per unghie di madame Huong per esempio, la sensazione che quelle macchioline che vedeva sul fondo del bicchiere di champán che era la sua vita, non erano altro che i primi sintomi dell'effetto Mozambico. Superiorità, confusione, colpevolezza di fronte a una totale alterazione del concetto di normalità. Laura era talmente abituata alla propria bellezza che aveva finito per vedere negli altri, quasi in tutti, aspetti mostruosi.

Il centro per unghie di madame Huong, all'angolo della settantatreesima e Columbus, era solo uno in più dei migliaia di centri per manicure e pedicure che si erano moltiplicati a Manhattan negli ultimi dieci anni, tanto che era strano non vederne uno a lato di ogni Starbucks, e considerando che c'è uno Starbucks ad ogni angolo, stiamo parlando di molti centri di manicure e pedicure. Tutti molto simili, né troppo grandi né troppo piccoli, con grandi vetrine che danno sulla strada e decorati con affreschi assurdi. L'unica cosa per cui si distingueva il centro di madame Huong erano le due gemelle coreane, Zen Lee y Zen Zen, artiste, parole proprio di Laura, di un altro pianeta. Laura era diventata ASSOLUTAMENTE dipendente dai dolci preparati con cura da quelle due ragazze che di solito lavoravano sempre insieme, Zen Lee le mani e Zen Zen i piedi, e che erano diventate il segreto più seguito del

Upper West Side. Infatti, Laura non era neanche in grado di fidarsi di sua sorella Simonetta, per paura che la notizia arrivasse perfino sulle pagine di *Amazonas sofisticadas*.

E le costava sempre di più ottenere del tempo con le gemelle magiche e dubitava parecchio che in una città come New York, ossessionata dalla salute e dall'aspetto delle proprie unghie, un tesoro come quello potesse passare inosservato per molto. «In qualunque momento – pensava Laura – spunta qui una, una Julia e una JLO e si chiude l'argomento.»

Laura salutò cortesemente madame Huong e si sedette ad aspettare vicino a una pila di riviste. La sala era piena per metà e Laura non si sorprese a constatare che era senza dubbio la donna più bella del locale. Decise di non pensarci tanto per lo meno aveva la certezza che questa teoria del Mozambico avrebbe finito per renderle la vita impossibile. «Non sono un mostro – si disse – e che il belga pensi quello che vuole», e cominciò a cantare qualcosa a voce molto bassa. Una di quelle canzoni che si sentono ovunque e uno non può far niente per evitarlo.

Laura odiava aspettare, così chiese a Dio che Zen Zen e Zen Lee non ritardassero tanto. Un'altra volta ha avuto fortuna, il fatto è che la vita di questa ragazza è una favola. Non appena aveva iniziato a sfogliare un vecchio numero di *Vanity Fair*, quando apparvero le gemelle dallo spazio, tanto strane, tanto graziose, tanto dolci, tanto indiavolate ma buone con la lima tra le mani.

Laura si sedette sulla sua sedia preferita, una che era abbastanza lontana dalla vetrina come perché nessuno le vedesse le gambe dalla strada, e chiuse gli occhi mentre le due sorelle iniziavano a preparare i vari unguenti.

Aveva passato un bel po' di tempo ancora persa tra le sue cose, ascoltando senza molta attenzione le conversazioni delle altre donne e cercando di identificare le canzoni della radio, quando improvvisamente notò una goccia d'acqua tiepida sulla mano. Dopo essere tornata in sé, vide il sorriso di Zen Zen mentre cercava di nascondere quello che dicevano i suoi occhi. Laura e Zen Zen si guardarono per un momento e Zen Zen, anche se ci provò, non riuscì a reprimere una seconda lacrima, che si posò sulla mano di Laura, giusto di fianco a dove era caduta l'altra.

## *Il giardino di Shakespeare*

Molly entrò nel parco per l'ottantunesima e Central Park West. Molly avrebbe voluto fare la modella, a casa le dicevano che era bella, nella residenza per ragazze camminava con un libro sopra la testa. Era il 1945, Molly aveva diciassette anni e questa leggera nebbia in testa e negli occhi che avevano le ragazze quando arrivavano a Manhattan, poteva diventare qualsiasi cosa. Ma non fu così. Forse non era bella abbastanza. Questa città è sempre stata piena di ragazze graziose. Vengono da tutti gli angoli del mondo. La maggior parte finisce per lavorare come cameriera o segretaria o hostess ai congressi. Se sono fortunate si sposano coi loro capi, hanno figli, ingrassano e poi muoiono. Era passato un secolo da quando Molly era bella, davvero, e per Molly era lo stesso.

Il giardino di Shakespeare si inaugurò nel 1916 per iniziativa della Shakespeare Society per commemorare i primi trecento anni della morte del poeta. Ma dopo le amministrazioni apatiche successive il giardino ha perso sempre di più la sua grandezza di fronte alla spinta delle erbe cattive e dei vandali. Nel 1980, il giardino fu riscattato dai conservatori di Central Park e adesso, in questi primi giorni del nuovo millennio, se n'era preso cura premurosamente un geloso giardiniere.

Dei quasi duecento fiori, erbe selvagge, alberi e piante i cui nomi Shakespeare piantò nelle sue opere, meno della metà era riuscita a resistere e a fiorire in questo piccolo giardino.

Alcune hanno la targhetta coi versi dove sono nominate, per riconoscere le altre invece bisogna contare sulla pazienza dell'amabile giardiniere che generalmente è troppo impegnato a prendersi cura dei suoi fiori per parlarne.

Molly non si reca spesso al nord di Manhattan ma quando viene per di qua, è qua che viene.

A volte, come oggi, mentre passeggia per il giardino di Shakespeare pensa ad Arnold Grumberg, l'elegante venditore di pianoforte che frequentava il Barney's Castle, il suo bar preferito, prima che decidesse di sottometersi a una cura insensata di disintossicazione. Molly considera assurdo che un uomo vecchio, e Arnold era già vecchio anche se non tanto come lei, decida di smettere di bere quando il tempo delle grandi decisioni è già passato.

«E chi se ne importa? – si chiede Molly – se non ci guarda più nessuno.»

E così Molly ebbe la sensazione, prima che Arnold Grumberg smettesse di bere, che l'elegante venditore di pianoforte girasse la testa con troppa frequenza verso il suo angolo del bancone. E da questo, da questo semplice gesto, Molly aveva fatto una storia d'amore. Una storia della quale Arnold Grumberg non sapeva niente però per Molly implicava responsabilità molto serie. Un uomo che guarda una donna, anche fosse una donna molto vecchia, non è più libero di andare in giro a fare quello di cui ha voglia.

Si dice che di notte, nel giardino di Shakespeare, c'è chi ha visto un gufo. Un gufo selvaggio che mangia topi e insetti. A Central Park ci sono pochi topi, i topi hanno il terrore degli scoiattoli, così Molly si immagina che questo gufo, se esiste veramente, si nutra solo di insetti. «Non deve meravigliare – pensa Molly – in una città in cui ognuno si nutre di ciò che può».

## *L'hotel Mercer*

«Mio padre era ritardato mentale – disse il giovane attore messicano, accendendosi un'altra Marlboro – può immaginarsi che infanzia ho avuto.»

La giornalista di *Amazonas sofisticadas* si avvicinò un pò per cercare di immaginarselo meglio e dopo restò a fissare gli occhi azzurri del ragazzo.

– Ha sofferto molto..

– Molto, sì. Però se non Le dispiace, preferirei cambiare argomento.

– Nessun problema – disse Simonetta, ed è certo che alla lettrice media della sua rivista non poteva interessare troppo la sofferenza dei raffinati attori che spesso adornavano le sue pagine centrali. A Simonetta invece interessava molto. Non solo la sofferenza, le interessava effettivamente tutto quello che il ragazzo avesse da raccontare. Perfino se non raccontava niente, anche questo le interessava.

Il giovane attore messicano si alzò e prese una birra dal minibar mentre Simonetta lo seguiva con lo sguardo. Girava come una tigre stanca e sembrava si sentisse a disagio nella sua lussuosa stanza del hotel Mercer. A differenza di altre stelle del cinema che aveva intervistato, quel ragazzo lì non si sentiva come a casa sua.

– Ne vuole una? – Le domandò mentre teneva in mano una lattina di Heineken.

– No grazie – disse Simonetta, anche se si pentì all'istante.

Il giovane attore messicano alzò le spalle e tornò a sedersi.

Si sa per certo che suo padre non era ritardato mentale, né qualcosa di simile, ma il giovane attore messicano diceva cose così nelle interviste, a volte, per tenersi sveglio. Per quanto poi si odiasse per questo. A fatica aveva girato cinque film e il proprio successo gli appariva sconcertante. Cercava di restare a galla in questo

gioco assurdo, ricordando a sé stesso che si trattava di un lavoro che doveva fare bene, come cucire scarpe o lavare macchine, e che tutto il resto aveva poco senso.

Però il pesante macchinario la spuntava e non serve negare che New York, con tutto ciò che questa città significava per un attore venuto dal Messico lo scombussolava. Diverse volte nel decorso delle sue attività promozionali, si vedeva come un impostore e non poteva evitare di mentire, per lo stesso motivo poco chiaro per cui i bambini non possono evitare di mettere le dita nella presa di corrente. Di solito erano piccole bugie che non facevano del male a nessuno, però a volte erano bugie che dopo gli sembravano terribili. Non poteva fare niente per evitarlo, si lasciava trascinare e sparava la prima cosa che gli veniva in mente per continuare poi il corso delle sue bugie con l'eccitazione di chi naviga per mari sconosciuti.

– Lei ha tre fratelli – continuò Simonetta.

– Sei – la interruppe lui.

Simonetta riguardò quindi i suoi appunti con evidente preoccupazione; le piaceva pensare che faceva bene il suo lavoro per quanto il suo lavoro non le interessasse troppo.

– È uguale – disse il ragazzo – metta quello che vuole.

Simonetta ebbe quindi la sgradevole sensazione che al ragazzo annoiasse tutto ciò e aveva voglia di dirgli che per lei era lo stesso, non per dispetto ma perché era quello che provava. Improvvisamente le sembrò che il suo berretto basco fosse ridicolo e che la sua gonna plissettata la facesse sembrare una colediale annoiata, ma soprattutto si vergognò delle sue scarpe da tennis, che erano delle più inadeguate per un'amazzone di classe. Per un momento desiderò essere un'altra persona e avere un altro lavoro, ma, fatto curioso, non desiderò essere da un'altra parte. C'era qualcosa in quel ragazzo, nonostante l'astio e la scarsa attenzione che le prestava, che l'affascinava e di intimo, quasi familiare.

Non era molto alto e aveva le mani piccole, e anche se non era bello in modo volgare.. perché ingannarci?, la verità è che era esageratamente bello e comunque: «Non è questo – si diceva Simonetta – c'è dell'altro.»

Per un attimo si immaginò che usciva dall'aula, dalla vecchia scuola Hunter per bambine intelligentissime, e si immaginò il giovane attore messicano che l'aspettava all'uscita.

– Quindi? – disse il giovane, dato che Simonetta non riusciva a rompere il suo lungo silenzio.

Simonetta cercò di nascondere le scarpe sotto la sedia e volse nuovamente lo sguardo al suo quaderno di appunti.

– Cos'è la prima cosa che guarda in una donna? – disse poi, rendendosi conto troppo tardi della banalità della domanda.

– E che importa? – rispose il ragazzo.

E le sembrò che non esistesse miglior risposta.

Successivamente il giovane attore messicano finì la birra in un solo sorso, e aggiunse:

– Cambi ciò che Le ho detto, per favore; mio padre non era ritardato mentale, il ritardato mentale sono io.

## *Due pistole*

Quando conobbi William Burroughs, l'autore di *Almuerzo desnudo*, viveva in un urinario pubblico e portava con sé due pistole. «Una per quando sono sveglio – mi disse – e l'altra per quando sogno.» L'urinario in questione si trovava nel Lower East Side tra avenue A e avenue B, in un quartiere che poi non centrava niente con il *bohemian chic* degli anni novanta né con la zona in rapida espansione economica di oggi. William Burroughs, che gli amici chiamavano Bill, aveva allora settantasette anni e nonostante avesse sempre vissuto dal lato opposto di tutte le raccomandazioni elementari per la salute pubblica, aveva un bel aspetto o per lo meno il suo solito brutto aspetto. Lo stesso che aveva dai giorni di Jack, Allen e Gregory intorno alla fonte del giardino centrale dell'Università della Colombia nell'Upper Side West: vestito di tre pezzi e cappello di feltro su di un piccolo cranio e quella voce d'oltretomba che sembrava di un fantasma, agitando le mani esili che muoveva mentre parlava, come se stesse cercando di prendere un insetto invisibile.

Ci ricevette sulla porta dell'urinario con la gentilezza di un ambasciatore che riceve i suoi illustri invitati nella sua residenza estiva. Dato che l'odore sembrava non dargli il minimo fastidio, anche noi decidemmo di ignorarlo anche se non era facile, e siccome non fece nessuna considerazione sulla stranezza del posto, con la confusione costante di omosessuali che cercano contatti furtivi, nessuno di noi chiese nulla al riguardo.

– Alcuni giorni – disse Bill – ci sono tanti gatti per di qua che sinceramente è fastidioso, ma comunque..

Aspettammo qualche secondo ma dato che non aggiungeva niente, considerammo chiuso il tema dei gatti.



Gli chiedemmo quindi sul libro di Dutch Shultz che in fondo era il motivo che ci aveva portato fino a lì, o almeno la scusa che ci eravamo dati per arrivare fino a lì, pur sapendo che Bill non parlava con nessuno di nessuna cosa.

Burroughs aveva pubblicato un libro intitolato *Las ultimas palabras de Dutch Shultz* nel 1975 ed era uno dei suoi pochi lavori che non era stato tradotto in finlandese, per questo pensammo di fare un'offerta per i suoi diritti. In realtà io era andato lì in veste di traduttore, cioè l'editore finlandese, che era anche il mio editore, a mala pena parlava l'inglese e in ogni caso era un uomo troppo timido per confrontarsi da solo con una leggenda.

Il libro in questione, *Las ultimas palabras de Dutch Shultz*, era proprio secondo Burroughs, una finzione sotto forma di sceneggiatura sugli ultimi due giorni di vita del mitico gangster: il tempo che trascorse Arthur Flegenheimer, questo era il suo vero nome, all'ospedale dopo essere stato crivellato di colpi nel Palace Chop House di Newark, nel New Jersey, sotto custodia della polizia e sottomesso a interrogatori dei quali uno stenografo seduto ai piedi di un letto prese nota di tutto.

Invece di informazioni vitali sui suoi alleati o sui suoi nemici, tutto quello che la polizia estrapolò da queste sessioni, furono gli ultimi deliri febbrili di un uomo che probabilmente aveva abbandonato il territorio della realtà già da tempo: «Mai più Kansas» secondo quanto intitolava il critico Alexander Nigzeiz nella sua rassegna di ottobre del '79 per *Interzone Reviews*, una rivista letteraria argentina che omaggiava il vecchio Bill in tutti e ciascuno dei suoi numeri. «Mai più Kansas» poteva dirsi anche proprio di Burroughs che a sua volta erano anni che abitava il proprio regno di Oz.

– Questi maledetti gatti – aggiunse Bill quando non ci aspettavamo altro riguardo a questo argomento – questi maledetti gatti sporcano tutto. – Nuova pausa. – Per quanto riguarda Shultz, è curioso che lo citi perché non so se ieri o la settimana scorsa ma comunque recentemente ho parlato con l'olandese.

Ovviamente immaginavamo che avesse parlato con l'olandese nei sogni, ma Bill si affrettò a distoglierci dall'errore.

– Non nei sogni. Considerate che so molto bene cosa mi dico. Non nei sogni.

Pensavamo quindi che dovesse trattarsi senza dubbio del fantasma di Dutch, che perfino senza aver detto niente, offese Bill, che aggiunse:

– Solo gli stupidi credono ai fantasmi.

Ci rendemmo subito conto che potevamo avere una conversazione con Burroughs senza aver bisogno di aprire bocca e a qualunque cosa pensassimo conseguiva una sua risposta se lo riteneva conveniente.

– Può stare tranquillo – disse Bill, ascoltando di nuovo il rumore delle nostre impressioni.

Mentre lo diceva entrò un uomo ben vestito nell'urinario e Burroughs si scostò per lasciarlo passare, mentre ci faceva segno di seguirlo. Camminammo tutti insieme fino a una delle cabine dove un buco per terra fungeva da gabinetto.

– Non si sa mai – ci confidò, dopo aver chiuso la porta. – A volte sono finocchi, però a volte sono agenti.

«Federali?», ci chiedemmo mentalmente.

– E ancora peggio – rispose Bill. E poi portò l'indice alla bocca per indicare che dovevamo fare silenzio, e rimanemmo lì chiusi per un bel po' fino a che sentimmo un uomo gemere dall'altro lato della porta.

– Possiamo già uscire – disse Burroughs.

Una volta fuori vedemmo l'uomo ben vestito inginocchiato di fronte a un barbone con l'uccello fuori dai pantaloni, dentro la sua bocca.

– Non è un agente – ci disse Burroughs – però andiamo fuori in ogni caso, c'è chi non regge queste cose.

Uscimmo sulla avenue A e Bill indicò un bar sull'altro lato della strada.

– Venite con me, uomini – disse e poi, ricordandosi improvvisamente il motivo della nostra visita, aggiunse –: Dutch Shultz eh?

– Effettivamente posso raccontarvi un paio di cose su questo demonio.

## *Pesci volatili*

Per Andreas, quello che più assomigliava alla felicità era il ritmo costante degli obblighi ineludibili che lo fissano al momento presente come gli spilli fissano le farfalle incorniciate. Ad ogni modo, per quanto uno non lo sopporti, a volte non c'è niente da fare se non pensare alle cose a cui uno non vuole pensare, in particolare nei giorni di pioggia. A questo pensava Andreas Ringmayer III quando suo figlio, Andreas Ringmayer IV esclamò: «Pesci volatili!» nel vedere una balena appesa alla volta centrale del Museo delle Scienze Naturali. Andreas Ringmayer III adorava il Museo delle Scienze Naturali ma comunque evitava di andarci, perché il museo con le sue meticolose riproduzioni della fauna e della flora dei cinque continenti, lo obbligavano a pensarci su e Andreas odiava pensarci su. Non solo perché è un uomo dalle idee poco chiare ma anche perché da un po' di tempo a questa parte ogni volta che si metteva a pensare, o anche se non ci si metteva, anche se stava appunto provando a non pensare a niente, lo assaliva senza via di scampo non più il ricordo, ma la viva immagine di quelle diaboliche gemelle coreane.

«Eccole qui di nuovo», si disse Andreas nel vedere, al posto della tremenda balena azzurra sospesa con del sottile fil di ferro, i corpi nudi delle due ragazze curve in avanti, porgendo i petti, i quattro, come chi offre la frutta migliore al mercato.

– Demoni – disse Andrea, chiudendo gli occhi, ma questo non fece che moltiplicare la precisione dell'immagine, tanto che Andreas era sul punto di allungare la mani per toccare i seni, tutti e quattro, delle graziose coreane, e lo avrebbe fatto se suo figlio, il piccolo Andreas IV non lo avesse interrotto.

– Che hai papà? – domandò il bambino nel vedere suo padre fermo in mezzo alla Sala di Oceanografia del museo, premendo le palpebre chiuse e allungando le mani come se stesse cercando la maniglia in una stanza buia.

– No, sono pesci volatili – disse quindi Andreas padre aprendo gli occhi – sono sospesi col fil di ferro; è una simulazione.

– Una cosa? – domandò il bambino.

– Una simulazione. Questa sala riproduce il fondo del mare, e questi pesci sospesi riproducono l'atto di nuotare e inoltre le balene non sono neppure pesci, sono mammiferi.

– Mammiferi?

– Sì figliolo, sì. Mammiferi. Come me e te.

– E come la mamma?

– Sì, figliolo, anche la mamma è un mammifero.

– E i cinesi?

– Cosa succede con i cinesi?

– Sono mammiferi anche loro?

– Sì, anche i cinesi.

– Ah.

Andreas non poteva capire cosa centravano i cinesi in tutto ciò e per un attimo temette che suo figlio fosse riuscito a percepire le sue impressioni, anche se sapeva che era impossibile e inoltre le gemelle non erano cinesi ma coreane. Ovvio che per un bambino di cinque anni non dev'essere semplice sapere la differenza. Soprattutto dato che nella sua immaginazione entrambe erano nude, senza vestito né niente. E perché tirare in ballo la mamma. Per quale motivo poi. In quel momento si rese conto che per un bambino tirare in ballo la mamma costantemente, che centrasse o meno, era la cosa più logica del mondo e tuttavia nella sua mente tutte quelle immagini, la balena, le gemelle nude, la mamma, i cinesi e i mammiferi, creavano un quadro mostruoso, come l'inferno di El Bosco, dove il sacro e il diabolico si mescolano senza nessun criterio, dove solo la parola «caos» sembra mettere le cose al proprio posto.

«Bè ovvio che la mamma è un mammifero», si disse, e mentre lo pensava gli venne in mente l'immagine di sua moglie incinta come una vacca, già sul punto di dare alla luce il piccolo Andreas e come mentre faceva l'amore con lei, aveva provato in quei giorni un'enorme preoccupazione per la sua salute mentale, riconoscendosi al tempo stesso eccitato e schifato per quelle tette giganti e quel corpo gonfio ma robusto, che serbava dentro una replica di sé.

Andreas chiuse di nuovo gli occhi e li aprì e li chiuse un'altra volta cercando di liberarsi da quel ricordo. Ed era talmente concentrato in questa sua operazione che era sul punto di investire con il passeggino del bambino uno dei custodi del museo.

– Papà! – gridò il piccolo, e Andreas frenò di colpo urtando appena l'uomo con le rotelle posteriori.

– Faccia attenzione a dove cammina! – gli spiattellò il custode sistemandosi il berretto, come se l'accaduto fosse questione di vita o di morte. A ciò Andreas rispose senza pensarci due volte:

– E che senso ha nominare i cinesi maledetti!

– Per poi spingere con furia la maledetta carrozzina fuori dalla sala oceanica, in direzione di un altro ecosistema.

Andreas si fermò dietro una delle urne di cristallo incastrate che conteneva un magnifico diorama in scala reale di alcuni leoni che cacciavano gazelle nella savana.

Andreas figlio adorava il Museo delle Scienze Naturali e adorava più di tutto questi leoni che sembravano vivi, sospesi in un istante eterno, con le fauci aperte di fronte agli occhi minuti e terrorizzati delle gazelle.

Andreas padre, invece, provava per i leoni lo stesso disprezzo che per tutti gli altri animali. Per Andreas un leone era lo stesso che un topo, tutte le bestie sono meglio morte, era solito dire ogni volta che saltava fuori l'argomento, e in questa città, per una strana ragione, l'argomento esce spesso, perché la gente deve deviare il proprio affetto da qualche parte e a Manhattan c'è gente che parla dei suoi furetti con l'amore che in altre zone del mondo è riservato ai figli o ai parenti stretti. «Meglio morti?», aveva domandato sua cognata alla noiosa festa dei noiosi Henderson, con gli occhi stralunati e le mani che tremavano di rabbia. Solamente i

motivi insignificanti e molto, molto lontani svegliano l'ira della gente sofisticata. «Meglio morti», aveva ripetuto Andreas, sorseggiando un martini e immaginandosi come l'ultimo bianco borioso dell'era post coloniale.

– È...detestabile – disse quindi la povera cognata prima di scoppiare a piangere, con le lacrime agli occhi, in direzione della cucina, dove le signore stavano divorando un sacco di cose senza la madre, come tartine di asparagi e avocado dolci.

Andreas sapeva di essere detestabile e si piaceva così, diceva cose detestabili e detestava quasi tutto, ma soprattutto, detestava sé stesso.

E proprio questo, pensava lui, firmava e siglava il suo lasciapassare, la sua licenza per detestare.

E cos'era che Andreas detestava più di tutto di sé stesso?

Il suo nome, è ovvio, che era lo stesso nome di suo padre e di suo nonno, e anche di suo figlio. Un nome dal suono ridicolosamente femminile, del quale non era riuscito a liberarsi dato che tra i Ringmayer era poco meno di una tradizione sacra. Un nome che passò dalle sue mani alle mani proprio di suo figlio come un regalo avvelenato del quale nessuno, tra i Ringamyer, potrà liberarsi. Ed era questo alla fin fine, la naturalezza della sua stirpe, un'incapacità manifesta per condurre le proprie vite e una capacità illimitata per la sopportazione e l'obbedienza. Quello che un Ringamayer decide non lo cambia un altro, e così si erano eternati man mano, la sorte, il lavoro (di avvocato) e perfino i gesti, tra gli uomini di una famiglia che in fondo non aveva niente da mettere al sicuro, né eredità né memoria illustre. I Ringmayer si passavano questo nome l'un l'altro come se fosse un forziere vuoto.

– Continente africano – disse a voce alta, leggendo il cartello che pendeva all'ingresso del padiglione – qui staremo bene.

E comunque non appena aveva finito di dirlo, la più dolce delle gemelle aprì le gambe davanti agli occhi della sua assurda immaginazione mentre abbassava le palpebre, come chi indica in silenzio il luogo esatto dov'è nascosto un tesoro.

– Zen Zen! – disse subito a voce alta, senza poterlo evitare e subito guardò suo figlio, temendo di aver già detto troppo.

– Cosa? – domandò il piccolo.

– Cosa? – rispose Andreas padre. – Non ho detto niente.

– Hai detto qualcosa – insistette il bambino – hai detto qualcosa di strano.

– Io? – rispose Andreas. – Non ho detto niente. Guarda figliolo, un pigmeo! – disse quindi per distogliere l'attenzione del bambino.

E in effetti c'era un pigmeo dentro un'urna con la sua lancia e tutto.

Il bimbo si fermò a guardare il pigmeo con grande interesse e subito domandò:

– Cos'è un pigmeo?

– Un uomo molto piccolo – rispose lui, e sorrise di fronte all'innocenza del piccolo, al quale bastava un pigmeo per mettere da parte le sue ricerche. «Se la signora Ringmayer fosse così facile da distrarre.. » pensò.

E il fatto è che Zen Zen era il più piccolo dei suoi problemi. Il problema serio era l'altra, Zen Lee, sua sorella gemella. E dire che Andreas Ringmayer III non conosceva né l'una né l'altra. Le aveva viste solo una volta mentre aspettava sua moglie alla porta del salone di bellezza di Madame Houn, ma per una qualche ragione, aveva deciso che Zen Zen, presa singolarmente, non era altro che una ragazza bellissima e che erano le due insieme che trovava irresistibili.

E neppure era sicuro di chi era chi. Il fatto è che due coreane identiche lo facevano impazzire in un modo che una sola coreana per quanto fosse bella, non avrebbe potuto farlo impazzire. Due pale formano un'elica.

Il piccolo Andreas Ringmayer IV lo tirò fuori dalle sue faziosità.

– I pigmei crescono papà?

– Sì, crescono, sì, ma non tanto – rispose Andreas, e poi iniziò a cercare l'uscita del museo.

## *Film romantici*

– Non è così alta come sembra – commenta Simonetta mentre sua sorella accenna un lieve giro sui suoi affilati MANOLOS<sup>6</sup>. – Mai avrei detto che ci fossero stati così tanti messicani ricchi – aggiunge mentre guarda senza guardare l'atrio centrale del Guggenheim pieno di gente.

– Non sono tutti messicani – risponde Kate, ma Simonetta non risponde. Il fatto è che Simonetta è così, non guarda e non ascolta. Quasi tutte le sue più rigide opinioni provengono da un tempo lontano della sua pubertà nel quale decise com'erano le cose e già da allora niente e nessuno le aveva dato motivo di cambiare idea. Il problema con Simonetta, anzi, il problema di Simonetta, aveva radici proprio in questo suo andare e venire, essere e non essere, questo suo non capire se c'era o ci faceva, che la rendevano così incantevole, al contrario, agl'occhi della sua editrice nella rivista *Amazonas sofisticadas*, Aurelia Zanzibar, una zitellona imprenditrice capace di acchiappare palline da tennis al volo, con l'unico ausilio di un reggiseno di media taglia e una vista da lince ereditata non da sua mamma ma da sua nonna, Alejandra Zanzibar, tiratrice d'arco uruguayana che a suo tempo era conosciuta come la donna ispanoamericana che faceva più centro.

Simonetta si è rifugiata in un angolo sotto la passerella a spirale con la sua amica Kate. Entrambe appartengono alla classe di donne che si sentono incapaci di occupare il centro geografico di una festa per paura che questa posizione implichi altre responsabilità.

Al contrario Laura, la bella sorella di Simonetta, che anche se non è tanto alta come sembra, più di una volta ha sentito dalle labbra di un uomo «Darei la vita per te», sta ballando da sola tra la gente nell'atrio centrale del Guggenheim circondata non solo dalla crème de la crème, un'espressione assurda se devo dirla tutta, della

---

<sup>6</sup> Tipo di scarpa



società degli amici dello spagnolo, ma sotto la migliore esposizione di tesori culturali precolombini riunita fino al momento attuale a questo lato del Rio Grande, secondo una rassegna per niente diffidente *The New York Times*.

– Non pensavo che venisse – commenta Kate sorpresa – credo che sia la prima volta che la vedo in un museo.

– Da bambina avevamo l'abitudine di andare insieme – risponde Simonetta, non senza una certa tristezza nel ricordare le passeggiate domenicali che iniziavano sempre in un museo, il Metropolitan, il Whitney, lo stesso Guggenheim e terminavano nel carosello di Central Park.

Kate se ne rende conto e rimane sorpresa, ovviamente quello che è certo è che non ha mai sentito Simonetta parlare bene di sua sorella.

*According to Simonetta*, cioè, se uno deve dare retta a Simonetta, Laura è una zoccola, cioè, una puttana, che secondo la definizione fornita da *Amazonas sofisticadas* nell'ultimo numero, è quella donna che riesce a fare in modo che i piedi del suo desiderio si bagnino nel fiume del suo interesse. E comunque, e si da il caso spesso, non è così che Laura si vede. E come si vede Laura? Bella domanda.

– Laura non si vede – dice Simonetta, mentre agita un biccherino di tequila riposato per vedere se c'è più demonio nel demonio del quale lo stesso demonio spera. – Laura non ci fa caso.

E con quello considera chiuso il discorso, dato che ha fretta Simonetta di riprendere da dove aveva lasciato.

E poiché è Simonetta che richiama la nostra attenzione, uno si vede obbligato, anche se non lo vuole, a distogliere lo sguardo per un secondo dalla bella Laura per concentrarsi nella tragica, lucida, enigmatica, squallida Simonetta.

– Siamo a Pastis – dice Simonetta, mentre si prepara a continuare con la sua storia, dal punto esatto dove era stata interrotta dalla sua voluttuosa sorella. – Siamo a pastis e Laura dice al mio amico, un manager di Miramax che ha fatto di Prada la sua unica fede: «Quello che manca sono film romantici». Ovviamente alcune fanno finta di non averlo sentito, ma il fatto è che il giovane manager di Miramax che ha tenuto gli occhi fissi sulle tette di mia sorella, come se le tette

potessero dire qualcosa, si alza e di fronte alla sorpresa non dimostra vergogna dal resto dei commensali, esclama: «Damn right», ovvero, «è vero per diavolo». E lo dice con tanta energia, con tanto entusiasmo, che a Zach, che come sanno tutti, è il miglior stilista di moda di meno di diciannove anni, gli si rovescia il martini. Laura arrossisce. E Fernando Fallucci, così si chiama il mio amico di Miramax, si siede e le dice qualcosa all'orecchio, mentre cerca di baciarle il collo con scarsi risultati. Laura, non serve dirlo, è talmente sicura del suo successo che mi sorride dall'altro lato del tavolo con la destrezza di un lanciatore di coltelli. E io, perché negarlo, ricevo il messaggio con molta chiarezza. Cioè, quando vuole mi considera, e quando vuole mi stronca. Poi, Fernando Fallucci torna a sedersi, e per un attimo le cose si calmano. Zach ordina un altro martini; Julian, il pittore, che è seduto a un altro tavolo e che Dio sa che è l'uomo migliore di questo mondo, riunisce la sua famiglia per andarsene a casa e tutti li vediamo andar via, e Laura, che non sopporta stare un solo secondo lontana dalla luce dei fuochi, approfitta dell'occasione per farsi andare di traverso le cozze, a cui il ragazzo di Miramax, Fernando, risponde con rapidità, agitando il suo tovagliolo in segno di inequivoca preoccupazione. Fortunatamente è diventato spaventoso. Laura recupera la grinta e muovendo i piedi a destra e in avanti, convinta che questo umile movimento darà una qualche oscillazione ai suoi seni, si limita a ripetere la sua ultima affermazione: «Quello che ci manca», dice un'altra volta, «sono film romantici».

»Fortunatamente ci sono due sceneggiatori al tavolo e almeno uno dei due prende nota di qualcosa sulla sua salvietta. Di fronte a questo, Fernando applaude e Laura sorride di nuovo. Ed in quel momento un produttore che definisce sé stesso come l'uomo che dette la buona notte a Orson Welles per dire buon giorno a Quentin Tarantino, esclama afferrando un sigaro illegale: «Caspita ma abbiamo già film!».

»Grossa risata. Silenzio. Passa un angelo e subito dopo Fernando cambia posto ed è già così vicino a mia sorella che una sua parola basterà per guarirla. Zach sorride a Chloe, che come sanno tutti è la stella che con più stile ha rinunciato allo star system, come minimo non può che ricambiare il sorriso ed è allora che lo sceneggiatore che sembrava tanto timido si stiracchia e allunga il collo come se la

cosa non lo riguardasse, fino a che il produttore grida: «Tutto inizia con un buon copione!».

»E in quel momento tutti si girano, come se al di là dei finestroni di Pastis stesse passando una macchina di vigili del fuoco. Qui è dove Laura, senza motivo, diventa rossa di nuovo, e lo sceneggiatore più entusiasta si alza e lo sceneggiatore più ambizioso si siede.

»"Film romantici..", dice Fernando, «questi non hanno mai sbagliato." E in quel momento tutti si appoggiano allo schienale delle sedie a pensare a *Casablanca*, che era d'amore e nazismo, una combinazione impossibile, o a *Lo que el viento se llevó*, che era d'amore e schiavitù, una combinazione altrettanto ripugnante, e all'altro lato del tavolo il produttore si sfrega le mani. Non perché sta pensando ai soldi, ma al Hotel Plaza, che è l'hotel nel quale alloggia, hanno sapone al cocco e lui è terribilmente allergico al cocco.

»"Almodóvar!" grida quindi la zoccola di mia sorella, come se fosse la parola d'ordine che apre le porte del tempio e tutto, e quando dico tutti includo un critico di Cahiers du Cinéma con un uomo molto grazioso che non riesco a ricordare, abbassano la testa come se stesse passando un aereo che vola molto, molto basso.

»Sul fondo del ristorante, Adrian, a cui mancano meno di due settimane per vincere un Oscar come Migliore Attore, saluta l'amico dell'amico. Bellissimo, Adrian, e sembra una brava persona, ancora non si sa se quest'uomo esemplare perda l'anima lungo il cammino.

»Poi silenzio e poi rispetto. Lo sceneggiatore cattolico fa il segno della croce e lo sceneggiatore ebreo va in bagno. Laura si risistema la scollatura. Fernando chiede dello champán e Zach, il povero Zach, per un attimo pensa a Audrey Hepburn mentre Chloe pensa a Katherine Hepburn, e quindi il produttore che nel frattempo prende quello che gli resta del sigaro per quanto quello che gli resti sia poco niente, chiede il conto.

»"Una volta lavorai con Orson Welles in un adattamento di *"La isla del tesoro"*, ci racconta mentre cerca tra le sue carte di credito, la più adatta. Welles era Long John Silver, è certo ed è ovvio che non fu per niente difficile convincerlo. Non

fece domande né per i soldi, né per le date, mi disse solo: "Scriverò il mio proprio copione e porterò il mio pappagallo personale".

– Molto carino – dice Kate – . E poi cos'è successo?

– Poi? – risponde Simonetta delusa, beh era convinta che la parte del pappagallo fosse la scena migliore della storia –. Poi, Fernando Fallucci, che era arrivato con me, se ne andò con Laura al Pier 62. A continuare a parlare di film romantici, credo.

– E tu? – domandò Kate.

– Io? Lo sai che non mi piacciono quei posti – rispose Simonetta mentre rivolgeva lo sguardo alla festa.

In quel momento Laura si abbassò eccessivamente per baciare un giovane attore messicano e il suo vestito di seta si appiccicò al corpo e a Simonetta venne un brivido lungo la schiena.

– Ha fascino – disse Kate –, se hai gli occhi non ti rimane altro che guardarla.

## *Servizi funebri*

E ora finalmente arriva il XXI secolo, e sebbene si supponesse che percorressimo nelle nostre utilitarie la strada Dio sa per dove per scoprire Dio solo sa cosa, l'unica cosa certa è che mi trovo al funerale di Charlie, abbracciato alla moglie di Charlie, aspettando il resto degli amici di Charlie, che non smettono di arrivare. E a questo punto entra il buon Chad e dice: «Charlie, Charlie, Charlie..», come se non dire niente per tre volte volesse dire qualcosa, e approfitto dell'occasione per allontanarmi dalla vedova di Charlie e abbracciare Chad. Nel momento in cui mi domando perché la morte ci sorprende sempre, non importa che sia la morte di uno o la morte di mille, come se non ci fosse stata nessuna morte prima, come se tutte le morti fossero la prima e l'unica.

– Non sono mai stato uno di questi – dice un uomo che è appena entrato.

– Chi è questo? – chiede Chad.

– Nessuno che io conosca – dice la moglie di Charlie, e quindi la figlia maggiore di Charlie, quella che mia moglie crede che non sia sua figlia naturale, scoppia a piangere come se piangere fosse un difficilissimo esercizio ginnico che provava da molto tempo. L'uomo che non è nessuno che la moglie di Charlie conosca, domanda di Leo Rothemberg e quando è sicuro che non c'è nessun Leo Rothemberg, né vivo né morto, nella sala, raccoglie la sua desolazione ed esce, e si dirige al portiere, che gli indica rapidamente un'altra sala funebre. Il buon Chad riesce a malapena a trattenersi dal ridere e la vedova di Charlie abbraccia le sue due figlie, che lo guardano per intero come i bambini sempre guardano la morte: come un treno che è ancora molto lontano.

– E la parte migliore di Charlie – dice poi Chad come se qualcuno gli avesse dato adito – era questo modo assurdo di ballare. Le braccia contratte, i gomiti in avanti, le mani indietro, venite venite e venite, il collo così, come una tartaruga e il

petto in fuori, come una colomba. – Quando Chad finì la descrizione rimanemmo tutti a guardare la posizione nella quale era rimasto e ci venne il serio dubbio che quello potesse essere realmente il meglio di Charlie. La cosa certa è che quel uomo per il quale improvvisamente sembrava che tutti ci preoccupassimo tanto non possedeva nessuna qualità evidente. Non ce l'aveva per quelli che lo conoscevano appena, né apparentemente per quelli che si definivano la sua famiglia o i suoi amici.

È altrettanto certo che dimostrava una certa abilità con valvole e guarnizioni e che in un'occasione ci liberò, se non da un'inondazione, per lo meno da una brutta macchia di umidità, però perché ingannarci, questo come panegirico rimane alquanto corto.

Mi dette poi la sensazione, seduto lì insieme a quella gente estranea nella piccola ma elegante camera ardente Ortiz, che se Gerald Ulsrak, alias Charlie, non fosse stato l'uomo che inventò Manhattan, sarebbe risultato quasi impossibile dire qualcosa su di lui, né dedicargli una sola riga. Talmente scarsi erano risultati il resto dei suoi meriti.

Inutile dire che quello fu l'inverno più lungo della storia recente: Central Park coperto di neve e i bambini che scivolavano con le slitte o con quei pezzi splendidi di plastica giù dalla collina e che poi risalivano trascinando gli stivali pesanti, fino in cima, per ricominciare ancora e ancora. Ed eravamo in questo momento quando Charlie si appese a una tegola la mattina del primo dell'anno. Così che alcuni di noi, i vicini della 61° ovest 74°, decidemmo avvicinarci alla camera ardente Ortiz, della 72°, per dedicare un ultimo addio all'uomo che in fin dei conti si era occupato giornalmente della nostra spazzatura, oltre al fatto che vigilava con tanta cura lo stato dei nostri tubi negli ultimi anni. Per non parlare del riscaldamento, che con temperature fino ai venti gradi sotto zero, diventava questione di vita o di morte.

La camera ardente Ortiz era un piccolo stabilimento, però dei più appropriati e ci sembrò, al buon Chad e a me, e anche all'anziana polacca dell'appartamnto B del primo piano, quella che tutti i giorni ti domandava: «È nuovo lei di qui?», ci sembrò, dico, sorprendente che Charlie si potesse pagare un funerale tanto ornato, soprattutto tenendo in considerazione che la natura di quasi tutti i suoi problemi

era economica e che quei due uomini in vestito che comparvero alla porta di casa sua proprio la mattina della sua morte, erano con assoluta certezza, creditori. Si sa bene che Lou, l'uomo senza casa e senza denti che abbiamo mantenuto tra quattro o cinque vicini dell'isolato, insisteva che dietro a tutto questo c'era la mafia, però è altrettanto certo che Lou assicurava di avere un non so che con le donne. Così che, dato che quest'ultima cosa era assurda, uno poteva arrivare a pensare che lo era anche l'altra.

## *Europei*

«Siamo europei!» gridava sempre Andreas Ringmayer III a Andrea Ringmayer IV quando giocavano a calcio al parco. Era sempre preoccupato per la mania del piccolo di prendere la palla con le mani. Andrea credeva che l'unica cosa che lo univa all'Europa in questo momento della sua vita fosse questo bel gioco che noi chiamiamo «calcio» e i nordamericani chiamano *soccer*. C'è di più, credeva che c'era una relazione diretta tra la capacità di controllare la palla con i piedi e un maggior grado di sviluppo neurologico. Questa, ovviamente, non era una teoria che si fondava su rigorose ricerche, ma un'affermazione della domenica, di quelle che si dicono un bel giorno senza pensarci, ma che spesso finiscono per guidare il destino di una persona. Per la stessa ragione per cui c'è chi non sopporta il latte, o preferisce le more alle bionde, odia gli ascensori, o tollera solo il caffè senza zucchero.

«Siamo europei!», gridava Andreas a Andreas, che una volta e l'altra si chinava per prendere la pallina con il sorriso sulle labbra, come se quello non fosse con lui. È chiaro che Andreas Ringmayer III pensasse di voler sempre bene a suo figlio anche nella presunta possibilità che finisse per diventare giocatore professionista di pallacanestro, ma non poteva nascondere una certa preoccupazione quando aveva la dimostrazione che suo figlio non muoveva i piedi con la coordinazione che lui avrebbe sperato. Il tutto poteva voler dire solo una cosa: che nell'eterna lotta tra la genetica e l'ambiente, la prima stava cedendo terreno a quest'ultima. «Ma alla fine, sono cose contro cui uno può fare poco niente», si diceva Andreas. Probabilmente suo padre aveva avvertito in lui dei cambi essenziali che a lui stessi erano passati inavvertitamente. E comunque, pensando a suo padre, Andreas non poteva evitare di vedersi come parte di un tutto. Come un solido ramo di un albero forte. E calcio e non calcio, era sicuro che suo figlio non si sarebbe allontanato tanto dalla sua ombra.



«Sta diventando americano, ma continua ad essere mio», concluse Andreas Ringmayer III.

Dopo raccolse la palla, e attraversando il parco, portò il bimbo di ritorno a casa.

Quando salì alla sua elegante abitazione all'ottavo piano, centotrentacinquesima ovest con l'ottantunesima, giusto di fronte al nuovo Planetarium, attaccato al Museo di Scienze Naturali, Andreas si scontrò con il fatto che sua moglie era preoccupata, cose a cui non dette troppa importanza perché conosceva sua moglie, e Andreas sapeva bene una certa tendenza a preoccuparsi.

Andreas lasciò il piccolo in cucina e andò a lavarsi le mani. «Quando uno sa di essere colpevole – pensava Andreas – tutti gli sguardi sembrano di rimprovero. Non c'è forma umana di cui Martha sappia qualcosa di questo desiderio. Queste donne le ho viste nude solo qui dentro, nella mia testa, e per quanto conosca Martha non arriverebbe a tanto. Le donne, al contrario di quello che credono, non sono divine. Non ho mai nominato le mie due coreane a voce alta.» E a questo punto venne ad Andreas un dubbio terribile. Magari in sogno. Magari. Non era possibile essere sicuri. Le sognava spesso, quindi non poteva scartare l'ipotesi. E se fosse così: non sogna forse uno quello di cui ha voglia? Questo argomento era più che sufficiente per lui, ma probabilmente non lo sarebbe stato per Martha. E anche se fosse così, non si conduce un uomo al patibolo per i crimini che sogna di commettere ma per i crimini che commette.

Sua moglie gli disse qualcosa che non ascoltò, di modo che chiuse il becco senza aver concluso la faccenda, e cercando di farsi sentire senza gridare troppo, cioè, mal sopportava che in famiglia si comunicasse gridando, domandò:

– Che hai detto, amore mio?

– Che la cena è pronta.

Andreas vide quindi passare sua moglie, correndo dietro al bambino, e cercò di analizzare la situazione senza farsi prendere dal panico. Guardò sua moglie con attenzione, cercando di leggere correttamente quello che chiamano il linguaggio del

corpo. Era di spalle, inginocchiata di fronte al bambino. Non sembrava più preoccupata. Senza guardare indietro, neanche con la coda dell'occhio, senza alcuna tensione, come se dietro a questa semplice informazione domestica, «La cena è pronta», non ci fosse nessuna informazione nascosta.

«La prima cosa che bisogna fare – si disse – è smettere di tremare in ogni momento». Poi calcolò se doveva iniziare a mostrarsi meno affettuoso, più burbero, come farebbe un uomo che si tiene i propri problemi senza niente da nascondere «Nulla che abbia a che vedere con te, Martha». Dopo molti anni di matrimonio, qualsiasi attenzione smisurata correva il rischio di essere interpretata come una chiara dimostrazione di colpevolezza.

– Grazie – disse Andreas, uscendo dal bagno con le mani che sgocciolavano, difatti non era stato in grado di pensare e asciugarsi le mani contemporaneamente.

– Grazie per cosa? – rispose sua moglie dal salone.

«Merda», pensò quindi Andreas, mentre vedeva come mandava a rotoli una montagna sotto un fiocco di neve che avrebbe finito per diventare una valanga.

– Grazie per la cena – provò a dire, asciugandosi le mani sui suoi pantaloni di Armani.

– Aspetta ad assaggiare – disse lei – ho dato il pomeriggio libero alla ragazza perciò la cena è opera mia.

– Sono certo che è squisita. – rispose lui.

– Hai qualcosa – disse Martha, che non era abituata a tutte queste attenzioni. E prima di rendersene conto, Andreas si vide coinvolto in una partita di tennis in cui tutti i suoi tiri uscivano piano e tornavano *liftati*.

Martha gli passò di nuovo vicino andando in salone. Aveva le braccia in alto, si stava sistemando il fiocco dei capelli, strizzando un occhio. Andreas sapeva che il peggio doveva ancora arrivare.

– Non ho niente – disse Andreas – non sei una pessima cuoca come credi, questo è tutto.

– Questo è tutto? – domandò Martha – Questo è tutto? Che razza di risposta è? Si dice «questo è tutto» solo quando c'è dell'altro.

«Quaranta a zero – pensò Andreas – e ha ancora un servizio. Magari prendesse la rete». Andreas si incamminava quindi al salone e volle Dio che in quel momento, giusto quando Martha lanciava la palla in aria disposta a marcare un *ace*, il piccolo Andreas si impigliasse con il cavo del televisore e il mostro a 35 pollici traballasse e prima che potessero fare qualcosa per evitarlo, cadesse a terra con un certo fracasso, a solo qualche centimetro dal piccolo.

Martha si lanciò a terra e prese il bimbo tra le sue braccia. Andreas padre che correva verso il televisore si fermò quando vide il figlio sano e salvo, e ringraziò il cielo, per partita doppia, prima di fondersi in un abbraccio con la moglie e il figlio.

– Non è successo niente – disse alla moglie che tremava, piangeva e rideva contemporaneamente – . Il bambino sta bene.

«Magari solo per ora – pensò Andreas – questo giorno sarà ricordato perché il piccolo Andreas sopravvisse, o come il giorno in cui si ruppe la tv e non come il giorno in cui Martha scoprì che suo marito si masturbava pensando ad altre donne, due per essere esatti e per di più coreane».

Andreas nascose il viso sul corpicino del bambino perché sapeva che sua moglie era capace di leggergli il viso come se fosse *The New York Post*.

– Mamma che spavento – disse poi il bambino, e per un attimo ci si dimenticò di tutto e Martha, Andreas padre e Andreas figlio risero di gusto, come alla fine di quelle vecchie serie tv.

Come in *Lassy* o *Furia* o *Flipper* o qualsiasi assurda serie di animali.

## *Il crimine impossibile*

Il dottor Romero non era altro che un zelatore ma si faceva chiamare dottor Romero perché pensava, e forse a ragione, che i medici come i poliziotti e i preti, godono di un rispetto iniziale, di una confidenza immediata nei loro rapporti quotidiani vietata al resto della cittadinanza. In tutti e tre i casi, pensava il dottor Romero, questo rispetto non è altro che la conseguenza diretta della paura, e dato che è la paura e non l'amore, come pensano gli incauti, che fa girare il pollo, sarà meglio mettersi da questo lato dell'animale che dall'altro.

Ramón Romero, come tanti altri in questa città o in un'altra qualsiasi, si era rassegnato all'idea di vivere da solo. Non che l'amore non gli importasse, gli importava eccome, come a qualsiasi altro mammifero, è che semplicemente non era stato fortunato o magari non aveva cercato l'amore con abbastanza voga. Chi lo sa. La stessa cosa vale per l'amore, di cui si dice molto che tutto e niente suona bene e niente dice niente. «Se fossi un animale – pensava Ramón – sarei un maiale rosa e vivace e avrei quel pene lungo che hanno i maiali.» E pensando queste cose si rendeva conto Ramón che stava perdendo la testa e che una dieta a base di salsicce cucinate fredde non poteva essere salutare. «Afferrati, Ramón – si diceva mentre afferrava le lenzuola come aveva visto fare a sua madre –. La stanza cambierà». E subito si odiava per farlo, perché riconosceva in se stesso la radice della pazzia che portò sua mamma al corridoio di un istituto mentale. Per il quale la sentì trascinare i piedi con quel maledetto, *rus rus, rus*, con quel rumore stupido che facevano le sue ciabatte sul linoleo, con quel passo stanco e al tempo stesso demolitore.

Così che tra una cosa e l'altra, Ramón Romero, zelatore del centro di disintossicazione di Nuestra Señora de la Esperanza, colombiano, cattolico e compassionevole, stava perdendo la testa quando il caso Grumberg richiamò la sua attenzione. E se si abbandonò al maledetto caso con tanta passione, non fu per l'affetto verso il signor Grumberg, aveva visto tanti alcolisti nella sua vita che uno in

più o uno in meno non cambiava, ma per affetto verso sé stesso. Perché bisogna fare qualcosa nei tempi morti. Perché, come diceva suo nonno: «Chi ha tempo non aspetti tempo». Bisogna anche riconoscere che Ramón Romero era molto curioso e *casinista* come la pazza di sua madre e inoltre che il caso aveva *swing*. E *swing* nella sua vita Romero ne aveva ben poco.

In fin dei conti non succede tutti i giorni che il caso metta uno alla strette di un enigma. Ramón Romero non aveva avuto altra soluzione, per lo meno così lo vedeva lui, che girare la chiave e attraversare la soglia. E ora girava dando tomboli nell'oscurità e non era il solo. Il caso Grumberg dava del filo da torcere ai detective di omicidi del distretto 14 ed era senza ombra di dubbio un caso decisamente strano: la morte apparentemente accidentale di un venditore di pianoforti chiamato Arnold Grumberg alla porta del suo piccolo negozio di compravendita nel distretto finanziario. Precisamente in via John, a pochi metri dalla City Hall e dalle Torri Gemelle.

L'avvenimento cominciava così.

Arnold Grumberg era un uomo sbadato capace di uccidere una lucertola con una frusta, cioè, sbadato sì, ma temibilmente sicuro. Sua madre, la signora Grumberg, era una donna obesa che viveva da sola a Hoboken, New Jersey, e che chiamava suo figlio almeno sei volte al giorno, per cui non è da meravigliarsi che il povero Arnold finisse per avere un serio problema con l'alcohol, che inabissò non solo una dozzina di relazioni che sembravano sane ma buona parte dei suoi affari. Una mattina d'inverno, Grumberg uscì dalla porta del suo locale sorseggiando una grande tazza di caffè e qualche secondo dopo giaceva morto.

La polizia incontrò il venditore di pianoforti steso a terra a testa in giù con la fronte incrostata nella sua tazza di porcellana. L'autopsia rivelò che l'uomo era morto a causa di una ferita incisiva profonda nel cranio. Sembra che Arnold Grumberg soffrì un qualche svenimento che gli fece perdere il controllo, in primo luogo della sua tazza di caffè e poi di tutto il suo corpo di modo che la tazza cadde prima per terra, si ruppe lievemente il bordo, rimbalzò fino a cadere in piedi giusto quando Grumberg crollava in avanti trasformando quello che sarebbe stato un forte

colpo per terra in una morte sicura. Nonostante l'improbabilità di questa spiegazione, la polizia stava per archiviare il caso come morte accidentale. Le pagine di eventi successivi avrebbero incontrato un altro morto di cui occuparsi e se quello era un crimine, pensava il gruppo di omicidi: «non ci rimane altro che congratularci con il criminale». Arnold Grumberg era morto e tutti sembravano girarsi dall'altra parte. Bè, proprio tutti no. Questo stravagante accidente si stava trasformando in una sfida per il non meno stravagante Ramón Romero, assistente in una clinica di disintossicazione e futuro investigatore dilettante.

Romero ricorda di aver preso del caffè quella mattina affacciato alla finestra del suo piccolo appartamento della centottantaseiesima, in una tazza grande di porcellana non tanto diversa da quella che finì per ammazzare Arnold Grumberg e le coincidenze sarebbero terminate qui se non fosse che Arnold Grumberg era stato paziente del dottor Romero e aveva abbandonato la clinica da appena un mese.

Nel vedere la notizia nel *The New York Post* sotto il titolo «l'ultimo caffè», Ramón Romero ebbe la singolare sensazione di assurdo orgoglio che ci invade ogni volta che una disgrazia altrui si trasforma in una faccenda personale.

– Lo conoscevo – disse a una signora che viaggiava in metro al suo fianco, come se si vantasse di conoscere Barbra Streisand.

– Una piccola disgrazia piuttosto stupida – commentò la donna e quindi Romero, guardando prima da un lato poi dall'altro in modo teatrale, rispose:

– C'è di più.

– Di più? – domandò la donna.

– Di più – rispose Romero, assaporando il mistero.

## *L'ultima notte di Robert Lowell*

Robert Lowell prende un taxi da qualche parte nel Village, probabilmente indica al conducente l'indirizzo del suo albergo, tra la sessantaquattresima e Central Park West, però muore in silenzio prima di arrivarci. Il tassista non si rende conto prima di raggiungere la destinazione che sta scarrozzando un uomo morto. Quando alla fine arriva alla sala urgenze dell'ospedale Roosevelt è in grado di dire solo che il suo passeggero è morto durante il tragitto, però, dove esattamente?

Questa è la domanda che si sta facendo Simonetta da quindici anni. Non quotidianamente, certo, quotidianamente Simonetta è troppo occupata nel suo lavoro di capo redattrice della rivista femminile *Amazonas sofisticadas*, per non citare il suo lavoro extra che presuppone badare alla zoccola di sua sorella, però almeno una volta ogni due o tre giorni, quando spegne la luce per mettersi a dormire, Simonetta si domanda cos'è stato quello che Robert Lowell vide prima di morire. Più di una volta aveva percorso quello stesso tragitto in taxi cercando di immaginare, evidentemente però la città era cambiata molto e in ogni caso la gente che passeggiava per le strade allora e la gente che passeggiava per la strada adesso era gente diversa, per non parlare dei cartelli, delle macchine, degli autobus. Tutto era cambiato, ma comunque alcune cose dovevano essere per forza le stesse. Perché in tutte le città del mondo, e a New York più che in nessun'altra, il tempo passa molto lentamente, le cose cambiano molto poco finché non cambiano del tutto. Qualcosa di ciò che Robert Lowell vide quella notte continua ad essere lì. Ma cosa?

Per capire Simonetta bisogna conoscere Simonetta. E per conoscere Simonetta non rimaneva che viaggiare a quei giorni in cui la piccola Simonetta dimostrava grande passione per la letteratura, e in particolare, come direbbe sua madre, per la grande poesia nord-americana. Molto prima di quando la giovane redattrice di *Amazonas Sofisticadas* dedicatesse quasi tutte le sue energie a creare

ogni quindici giorni una di queste riviste superficiali che aveva tanto detestato nei suoi giorni di studentessa di letteratura.

La vita era cambiata per Simonetta, come per molta gente, acchiappandola dentro, nello stesso modo in cui le barche sommerse sono la bara dei marinai. E inoltre come succede spesso, non trovava nessuno Simonetta a cui dare la colpa. Proprio per questo incolpava sua sorella.

Quello che è certo è che la maggior parte della gente trovava Laura incantevole, se non irresistibile. Ed erano queste, è ovvio, le due parole che più odiava Simonetta.

«Incantevole non vuol dire niente, rispondeva sempre Simonetta quando qualcuno confessava di avere un debole per sua sorella, il che appunto succedeva con troppa frequenza».

«Tutti sono incantevoli oggi, come tutti sono fantastici – pensava Simonetta –. In questa maledetta città non c'è nessuno che non sia fantastico, o interessante, o irresistibile. La gente dice queste cose senza pensare. "Com'era questo o quel film?" "Interessante". "Com'è quel nuovo ristorante filippino del Soho?" "Fantastico". "Cosa pensi dell'ultima collezione di Stella McCartney?" "Irresistibile".

»Riguardo alla gente, non sono tutti incantevoli a Manhattan? Tutti quelli che hanno un nome almeno. C'è sempre qualche bastardo o *some bitch* tra i camerieri, i tassisti e perfino tra qualcuna delle dipendenti di Park Avenue. Però tra di noi, tra quelli che si conoscono per nome e cognome, e tra gli amici dei nostri amici, e perfino tra i conoscenti dei nostri conoscenti. Non siamo forse tutti incantevoli?

»Bè..sì.

»"Irresistibile". Che roba è? Quando si dice a una ragazza che è irresistibile, che cosa si dice in realtà? Che dovrebbero legarla a qualcuno con le catene per evitare che si sbilanci su di lei per strapparle i vestiti a morsi? Che qualsiasi uomo, donna o bambino con i cinque sensi intatti butterebbe tutto in mare per seguirla perfino nello stesso inferno?»

»Non farmi ridere.



»"Irresistibile", vuol dire, mio caro, che qualsiasi uomo senza niente di meglio da fare ti darebbe un ripasso. Questo è tutto.»

Seduta nello stesso sedile posteriore dello stesso taxi che prese Lowell il giorno della sua morte, non lo stesso ovvio, però alla fine lo stesso, Simonetta trovava tra i tanti versi, quelli che praticamente chiudevano il libro *Apuntes del natural*:

Io in persona sono l'inferno

Non c'è nessun'altro qui.

## *Arnold Grunberg dice addio*

Come si possono valorizzare gli ultimi momenti della vita di un uomo se non sa che sta per morire? Come è possibile calibrare i piccoli movimenti che formano un momento banale destinato a diventare unico suo malgrado? Che senso ha questo e allargandoci, che senso ha tutto il resto?

Il venditore di pianoforte aprì la cancellata del suo negozio nella calle John esattamente alle sette e trentacinque, come aveva fatto tutti i giorni lavorativi negli ultimi quarant'anni e non perché ci fosse molto o nulla da fare a quell'ora, né a nessun'altra a dirla tutta, perché il negozio di compravendita di pianoforte è di per sé un negozio con poco movimento, ancora di più in un periodo di recessione, ma perché Arnold Grunberg, come tanti altri uomini, aveva finito per chiudersi in una routine effimera che dava alla sua esistenza, se non un senso, almeno un certo ordine, un ritmo, una cadenza di gesti prefissati e poi complicati, un abbecedario che portasse la sua vita dolcemente da «a» a «b» e da «b» a «c» e così avanti, senza dover sottostare alle vertigini dell'incertezza.

Controllò nella segreteria telefonica se per caso c'era qualche incarico mattutino. Era qualcosa che faceva giornalmente, nonostante sapesse per certo che nessuno si alza alle sei della mattina necessitando urgentemente un pianoforte. Ovviamente in segreteria non c'era niente. Iniziò poi a preparare il caffè e mentre ascoltava il gocciolio rassicurante della sua macchina Hudbolt, un reperto ancora in perfetto stato, si mise a controllare le merci. Le cose andavano allo stesso tempo male e bene. La recessione economica aveva riempito il magazzino di magnifici pianoforti a un prezzo d'occasione, il che supposeva un buon giro di affari se un giorno la maledetta recessione fosse finita. Forse molte persone non lo sanno, ma il negozio di compravendita di pianoforti è uno degli indicatori puntuali più affidabili nello sviluppo di una crisi economica nel mondo occidentale. Qualcosa come le cinciallegre che conducevano nella miniere per avvisare della fuga di gas.

Arnold sapeva, per esempio, che uno Stenway praticamente nuovo comprato per meno di due mila cinquecento dollari segnava l'inizio di una crisi con maggior chiarezza che le cifre trimestrali della disoccupazione. Se a questo si aggiungeva un Petrof a coda per tre mila cinquecento durante la stessa settimana sapeva che la crisi doveva essere lunga. Vedendo la impressionante collezione che aveva accumulato negli ultimi sei mesi, Arnold era sicuro che le cose sarebbero peggiorate molto prima di migliorare.

Il caffè era già pronto. Arnoldo uscì dal magazzino e chiuse la porta a chiave.

Suonò il telefono. Arnold sapeva che era ancora troppo presto perché si trattasse di una chiamata d'ufficio, ma in ogni caso alzò il telefono.

– Come stai Arnie?

– Bene mamma.

– Come puoi stare bene Arnie con tutto quello che sta succedendo?

– È un modo di dire, mamma.

– Non parlare senza pensare, Arnie, te l'ho sempre detto.

– Già.

– Sai qual è sempre stato il tuo problema, Arnie?

– Che parlo senza pensare?

– No, che ti pensi intelligente. E non lo sei, Arnie, non lo sei. Tuo fratello, che riposi in pace, sì che era intelligente, intelligente come un demonio ed è ancora così, vedi... sono cose della vita. La vita, Arnie, è così. Non è in nessun'altra maniera, è così.

– Suppongo che hai ragione.

– Non c'è niente da supporre, Arnie. Ho ragione e lo sai. Hai fatto colazione?

– Sì, mamma.

– Ah! Credi che sono stupida?

– No, mamma, non è questo... stavo per fare colazione proprio adesso.

– Già. Stavi per prendere un caffè proprio adesso.

– Esatto era quello che intendevo.

– Caffè... non è una colazione.

– Poi esco a prendere qualcosa.

– Esci, Arnie? Come fai ad uscire se sei da solo, se non hai nessuno che ti aiuta? Come fai a uscire Arnie? Davvero mi piacerebbe saperlo.

– Chiudendo il negozio, mamma, non c'è molto da fare qui ad ogni modo.

– Certo che no, Arnie. Chi ha bisogno di un piano? Non ti avevamo avvisato? Tuo padre ed io, anni fa, non ti abbiamo avvisato? «Non vendere pianoforti, Arnie, che non è sicuro». Non te l'abbiamo detto seicentomila volte? Tuo padre te l'ha detto chiaro e tondo, Arnie, se non volevi ascoltare me, potevi ascoltare lui.

Arnie rimase a fissare un poster che teneva appeso al muro. Lo aveva comprato a Cancun molti anni prima e raffigurava una bella messicana nuda con un gigante cappello di mariachi.

– Arnie ci sei? Non mi dedicare uno dei tuoi famosi silenzi, figlio mio. Con me non funziona.

– Scusami, Mamma.

– Allora... te lo abbiamo detto o no?

– Sì, mamma, sì che me lo avete detto... devi riconoscere, nonostante tutto, che alcuni anni fa vendevo pianoforti, mamma, vendevo pianoforti quotidianamente. NON CI STAVO DIETRO.

– Questo era la cocaina e la bolla economica, e lo sanno tutti. Non centrava niente con te.

– Magari è così... però...

– Aspetta, Arnie, che inizia *La ruota della fortuna*. Ascolta tesoro... ti chiamo più tardi. Abbi cura di te, vuoi? E FAI COLAZIONE, per amor di Dio.

- Sì, mamma.
- Ciao, figliolo.
- Ciao.

Arnold riattaccò il telefono, poi entrò nel suo piccolo studio e tirò fuori dalla credenza la sua tazza di porcellana preferita. Una che di dietro aveva raffigurata la torre Eiffel e che era circondata tutto intorno da una scritta: *Je t'aime... Moi non plus*. Arnold non si ricordava come era arrivata quella tazza fin lì, probabilmente gliel'ha portata una giovane studentessa francese che aveva passato sei mesi occupandosi della contabilità nei dinamici anni ottanta, quando Arnold aveva ancora venditori a chiamata per far fronte alla domanda e un contabile per farsi carico dei numeri. Erano gli anni in cui il quartiere vicino di Tribeca, che era dall'altro lato del Broadway, si era trasformato nella destinazione inevitabile della nuova bohemia, quando una moltitudine di artisti e stelle del rock avevano iniziato a intrufolarsi da sotto per la calle Canal, scappando dal Soho e sistemandosi in magnifici *lofts* nei quali una ogni due volte si necessitava, e quella era la parola e non un'altra, un buon piano.

«Guardi che ho bisogno di un buon piano», le aveva detto una ragazzina di sedici anni con non meno di dieci milioni di dischi venduti, mostrandogli il suo immenso appartamento della calle Hudson. Arnold si limitava a fare sì con la testa e subito aveva la sua squadra che portava su il piano per due o tre piani di scale o che lo alzava con la gru e lo introduceva dalla finestra quando le scale erano troppo strette. Quello che è certo è che all'apice dei tempi buoni Arnold aveva finito per prendere il restrogusto alla bohemia, e perché no, le cose andavano alla grande e tra una persona famosa, un artista e una persona normale, le distanze sembravano essersi accorciate. Perfino partecipò a un concerto nel Knitting Factory con un pass nel *backstage* che gli diede un chitarrista molto simpatico di una band molto strana. E spesso, dopo che chiudeva per un po', si metteva in Bobby's a mangiare qualcosa e a bere insieme a Madonna o Harvey Keitel, che di solito girava per di là in ciabatte.

Ma questi erano altri tempi.

### (III)

## ASPECTOS Y COMENTARIOS

### 1. El autor y su obra

Jorge Loriga Torrenova conocido como Ray Loriga, nació en Madrid el 5 de marzo de 1967. Tras trabajar en diversos oficios y publicar relatos en diferentes publicaciones como *Underground* o *El canto de la tripulación*, debutó en 1992 con su novela *Lo peor de todo*. Tuvo gran éxito de público y crítica como ejemplo de la literatura de la llamada Generación X: el término suele incluir a las personas nacidas a principios de los años 1970, hasta aquellos nacidos a principios de los años ochenta. También se conoce como la *Generación de la Apatía* o la *Generación Perdida*, caracterizada por el rechazo inmóvil, una rebeldía-conformista siempre contra la religión, las tradiciones y los costumbres anteriores.

El año siguiente, en 1993, su novela *Héroes*, inspirada en el rock y cuyo título procede de un disco de David Bowie, le acercó estéticamente a la *Beat Generation*, sobre todo a autores como Carver, Kerouac y Bukowski: algunos elementos definitorios son el rechazo a los valores estadounidenses clásicos, el uso de drogas, una gran libertad sexual y el estudio de la filosofía oriental.

Muy relacionado con el cine, debutó como director en 1997 con *La pistola del hermano*, adaptación de su novela *Caídos del cielo*. En 1997, colaboró en el guión de la película de Pedro Almodóvar, *Carne trémula* y en otros guiones. Su última novela publicada ha sido *El bebedor de lágrimas* en 2011.

Por lo que concierne a la crítica y a su aceptación por parte del público español y extranjero, con su primera novela *Lo peor de todo* ha conquistado a todos, distinguiéndose entre muchos nuevos escritores. Sam Lypsite, noto editor de *The New York Times* denominó a Ray Loriga como "la estrella del rock de las letras europeas"<sup>7</sup>, y *The Dayle Telegraph* como "la voz de una nueva generación"<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> <http://www.puntodelectura.com/es/libro/caidos-del-cielo/>

También el público aprecia su estilo y su novela porque aunque pueda resultar una literatura extraña y dar la sensación de escribir sin decir absolutamente nada, trata de la vida, de los hechos, de los pensamientos, de las envidias, de las amistades, de las tristezas. Trata de la rabia, del desaliento de la existencia, de la pesadez y de la pereza, de las obligaciones, de una sociedad que preestablece lo que será tu vida. No trata de emocionar con algún recurso premeditado ni siquiera literario, y es imposible que alguien no se sienta identificado con alguna de las anécdotas que el escritor narra.

Tras dirigir el film *Teresa, El cuerpo de Cristo*, regresa a la literatura con la novela *Ya sólo habla de amor* de 2008, que marca un cambio en su carrera literaria. En una entrevista de 2008 con la periodista Paola Corroto, Loriga afirma: "El amor es el único tema que me interesa. Todo lo que no es amor, no es nada. El amor es como meter la luz en la habitación: una vez que se enciende, puedo ver el resto de las cosas."<sup>9</sup>

## 1.1 Ray Loriga en Italia

La primera obra que ha sido traducida en italiano es *Tokyo ya no nos quiere* de 1999.

Traducida por Pierpaolo Marchetti y publicada por Mondadori lleva el nombre de *Tokyo non ci vuole più bene*. Es una novela que habla de olvido, qué supone olvidar y si se vive mejor sin pasado. Esto es posible gracias a la droga, su *química* como se llama en la obra, que vende Krumper, el protagonista de la novela. Esa química son drogas destructoras de la memoria que evitan recordar las malas experiencias para toda la vida: unas cuantas pastillas y todo lo malo, y parte de lo bueno, se olvida. Esa pastilla sería la última y gran invención del sector químico de la que el protagonista es el responsable y para publicizarla viaja por todo el mundo.

---

<sup>8</sup> Íbid.

<sup>9</sup> Cfr. entrevista: 'Ray Loriga: Es un libro de autolesión'<http://www.publico.es/culturas/161395/ray-loriga-es-un-libro-de-autolesion>

Escribe Loriga: "La memoria es el perro más estúpido, le lanzas un palo y te trae cualquier cosa<sup>10</sup>".

*Tokyo non ci vuole più bene* es una novela del futuro, pero de un futuro muy cercano dado que Ray Loriga proyecta la acción solamente tres años hacia el futuro, y eso es lo que le gusta al lector, curioso de un futuro que podría vivir y que al mismo tiempo le da miedo, asustado por una tecnología que efectivamente podría verificarse y de la que podría ser víctima.

El último libro de Ray Loriga traducido en italiano es *Ya sólo habla de amor* de 2008. Traducido por Roberta Bovaia y publicado por Passigli Editori lleva el nombre de *Ormai parla solo d'amore*. Como se deduce del título es una novela que habla de amor. El protagonista, Sebastián es un escritor de suceso que gira por conferencias para hablar de uno de sus autores preferidos, Robert Walser, pero todo eso no le basta. Habla sólo de amor, porque solamente a través de la insensatez del amor que se puede entender y aceptar la insensatez del mundo.

Como en *Tokyo non ci vuole più bene*, también en esta novela el tema del tiempo es relevante. Todo ocurre en una noche. En una noche en la que nada parece cambiar y suceder, en realidad todo cambia para Sebastián porque por fin aprende que la vida no se para a esperarnos y que tiene que amar otra vez. Más que contar una historia lo que le importa es la construcción de un sentimiento, y más concretamente el sentimiento del amor de lo que todo el mundo conoce y cree poseer su propio decir. Pero Loriga no lo hace desde el punto de vista objetivo, externo, sino desde dentro, abandonando una manera de escribir nacida con Franco y la Guerra Fría y siguiendo la suya.

Si bien son dos novelas muy diferentes desde el punto de vista de la historia lo que les acomuna es la aceptación por parte del público italiano, diferente de la aceptación del público extranjero: *The Guardian* define *Tokyo ya no nos quiere* como una "Excelente novela de Loriga. Una original y convincente crítica de la vida moderna", y *The Washington Post* una "magnífica y enigmática novela de Loriga. Un brillantemente estilo e historia<sup>11</sup>".

---

<sup>10</sup> Loriga, R., (1999), *Tokyo ya no nos quiere*, Madrid, Alfaguara, p. 58

<sup>11</sup> Cfr. <http://www.puntodelectura.com/es/libro/caidos-del-cielo/>



Lo mismo pasa por *Ya sólo habla de amor*. En el extranjero *The Daily Telegraph* gracias a esta novela ha definido Loriga "La voz de una nueva generación" y *Wayne Burrows, The big Issue* comenta que "Loriga se ha unido al selecto grupo de escritores que están redefiniendo la ficción del siglo XXI<sup>12</sup>".

En Italia, en cambio, no ha sido acogido de la misma manera. La editorial Passigli Editori de Firenze que editó *Ormai parla solo d'amore*, vendió 500 ejemplares. La razón, según las palabras del editor de esa editorial Fabrizio dall'Aglio<sup>13</sup>, está en la manera del poeta de contar la historia de una manera muy poco lineal: un momento parece melancólico, otro muy innovador en su estilo. Tampoco la trama ayuda el resultado de la novela; una trama débil: un hombre que empieza a vivir otra vez gracias al amor, y gracias al mismo amor perdona y olvida el sufrimiento del pasado.

Diferente es la opinión de la traductora, Roberta Bovaia, que no ha sido tan crítica. Si el estilo de Loriga no ha convencido la editorial, ha sido un desafío por Roberta desde el punto de vista traductivo, por sus aspectos lingüísticos y narrativos poco comunes. De hecho, el mismo autor en una entrevista del 11 de Octubre 2008 con la periodista Amelia Catilla<sup>14</sup> en el periódico El País, reconoce que *Ya solo habla de amor* representa un cambio, y que no resulta sencillo describir las cosas que tocan el alma. Y quizá es su estilo poco claro la razón por la que no ha sido entendido por el público italiano.

El protagonista Sebastián "ha conocido el amor, lo ha destruido y ahora lo único que le queda es ese sentimiento. La alternativa a ese estado de ánimo sería la nada, todo está escrito en torno a una emoción".<sup>15</sup> De hecho, Sebastián es enamorado del amor, "un amor como voluntad, un amor que es un obsesión noble", como cuenta Ray Loriga en una entrevista del 2004 ospite del programa español *La ventana*.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Cfr. <http://www.puntodelectura.com/es/libro/caidos-del-cielo/>

<sup>13</sup> Cfr. entrevista del 25.09.2012 en Padua

<sup>14</sup> Cfr. entrevista del 11.10.2008 'El amor es un asalto a un tesoro que no nos pertenece'  
[http://elpais.com/diario/2008/10/11/babelia/1223682611\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/10/11/babelia/1223682611_850215.html)

<sup>15</sup> Cfr. nota 3.

<sup>16</sup> Cfr. entrevista a Ray Loriga

[http://www.cadenaser.com/cadenaser/podcast/audios/cadenaser\\_la ventana\\_20081118csrscrcul\\_5\\_Aes.](http://www.cadenaser.com/cadenaser/podcast/audios/cadenaser_la ventana_20081118csrscrcul_5_Aes.)

## 1.2 Aspectos lingüísticos y narrativos

Estas dos novelas se sitúan en un espacio de nueve años, *Tokyo ya no nos quiere* es de 1999 y *Ya solo habla de amor* de 2008. Durante este tiempo el autor ha experimentado, crecido, cambiado aunque es posible reconocer sus líneas generales, las mismas que también encontramos en *El hombre que inventó Manhattan* que como año de escritura se encuentra exactamente en la mitad, en 2004.

Ambas novelas están compuestas por nueve capítulos breves, un lenguaje coloquial, discursivo pero también introspectivo. A Ray Loriga le gusta comunicar por proverbios, extranjerismos y por lo que piensan sus personajes. Muy a menudo sabemos lo que pasa entrando en la cabeza y en los sueños de los protagonistas.

La manera de escribir de Ray Loriga es nueva, no convencional. No cuenta su historia desde el principio hasta el final en manera continua y lineal, sino con un estilo hechos de *flash back*, de recuerdos, de cambios de perspectiva. En cada capítulo se desarrolla una parte de la historia muchas veces por un nuevo personaje, que quizá por un tiempo ya no encontramos y luego del que inesperadamente entendemos la importancia y el rol en la historia.

Otro aspecto importante es el regreso en sus novelas de los mismos temas: el tiempo, contrastando pasado y futuro, el recuerdo, y el amor en todas sus formas, incluido el sexo que Ray Loriga subraya muchas veces. También en la representación de sus personajes encontramos rasgos parecidos. Krumper en *Tokyo ya no nos quiere* y Sebastián en *Ya sólo habla de amor* son ambos melancólicos, vueltos a un pasado que rechazan si bien por motivos diferentes. Krumper hace del olvido y de la destrucción del pasado su trabajo y su finalidad, mientras que Sebastián es por amor y por el sufrimiento de eso que querría vivir sin pasado. Ambos tienen miedo de un futuro desconocido que ahelan controlar: Krumper olvidando con las pastillas y Sebastián rehusando amar, en sustancia ambos escapando vivir.

### 1.3 El hombre que inventó Manhattan

Como *Tokyo ya no nos quiere* y *Ya solo habla de amor*, también *El hombre que inventó Manhattan*, publicado en 2004 por la editorial El Aleph de Barcelona, representa un momento de cambio, para Loriga, como escritor.

El novelista madrileño ha vuelto a su ciudad natal tras un período de cinco años viviendo en Nueva York y quiere penetrar la esencia de la simbólica Gran Manzana; opta por representar su existencia desarticulada mediante un estilo fraccionado; tan fraccionado que en un primer momento nos parece estar leyendo un libro de relatos.

La historia central se ocupa del suicidio de Gerald Ulsrak, un emigrante rumano y la persona que da el título, porque es él el hombre que inventó Manhattan; la anéctoda pronto parece olvidada, rebrota de tarde en tarde y se recupera al final para dar cuenta del entierro y de la liquidación de las pertenencias del personaje.

Las otras anécdotas abarcan unos casos representativos de esa ciudad. Algunos casos encarnan la marginalidad, y la violencia; otros, inquietudes de una clase media de ocupación liberal. Se perfila un retrato complejo que se funda sobre dos principios fundamentales: por un lado, los límites de verdad y fantasía, de experiencia y alucinación; nada hay seguro ni constatable en ese Manhattan un tanto fantasmal, aunque se adorne con presencias o sucesos reales (el escritor maldito William Burroughs, o las Torres Gemelas, objeto en la propia novela del reciente atentado).

Por otro, el sentimiento de derrota y sinsentido. La existencia cobra un carácter aleatorio, incierto, y queda en manos del destino brutal, ya mediante la muerte absurda (un hombre se desvanece y fallece a causa del corte producido por el filo de un simple plato roto), la evidencia del fracaso (la inútil y alucinatoria persecución de un par de chicas coreanas) o el engaño acerca del propio valer (el efecto Mozambique, que padece la joven que ve a los demás inferiores a ella).

Más allá de la historia, aunque original, lo que ha convencido al público y a la crítica es su estilo: habla sin énfasis y presenta las situaciones con un tono de normalidad, con frases muy simples, acercándose a una escritura cinematográfica,

que tanto ha convencido que no obstante sus expectativas, (citando las palabras de Decía Bukowski que los libros siempre triunfan por las razones equivocadas) de su primera edición se han vendido diez mil ejemplares en poco más de dos semanas y ha merecido el II Premio Lateral de Narrativa en 2004.

En su entrevista con los periodistas Quim Perez y Gabriela Wiener de Agosto de 2005, Loriga afirma que esta novela "es una evolución coherente, sin ropturas violentas", aunque siempre ha intentado escribir libros que no hubiera escrito antes, así que cada libro representa "un punto de inflexión".<sup>17</sup> Sin embargo, por su manera de escribir, su tono de parodía y de ironía, su libertad narrativa, no ha sido entendido por todos, en particular por el lector más clásico; tanto que ha sido acusado por no respetar la tradición literaria. Pero Loriga asegura a sus lectores afirmando:

"Yo creo que soy un escritor formado en la tradición española. Y nunca he entendido exista algo como la literatura española, separado de la literatura hispanoamericana. Otra cosa es que me he negado siempre a repetir modelos temáticos decimonónicos. Creo haber ido a la esencia de esa literatura, adaptándola al tiempo que vivimos."<sup>18</sup>

Según Loriga el escritor debe ser un corresponsal de su momento, y por eso siempre escribe desde un lugar determinado, desde un lugar emocional, desde un lugar físico, desde un lugar de su propio desarrollo como escritor y como persona.

Además, como viviendo en Nueva York había percebido muchos *manhattans* diferentes,

"Quería construir un pequeño mosaico en el que pequeñas piezas fueran componiendo lo que es Manhattan para mí. Quería también hablar de la ciudad como territorio de ficción, que está en la cabeza de uno antes de llegar y sigue ahí cuando te marchas. Pero no quería hacerlo desde la visión de un

---

<sup>17</sup> Cfr. entrevista 'Ya no me hago grandes preguntas'

[http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/127\\_premio\\_loriga.htm](http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/127_premio_loriga.htm)

<sup>18</sup> Cfr. entrevista Ray Loriga: El hombre que inventò Manhattan' <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/rayloriga/>

turista. Y dado que yo llevaba ya cinco años viviendo ahí, la mayoría de los personajes es gente que, de una u otra manera, fui conociendo".<sup>19</sup>

Y por esa razón, como en la novela encontramos a muchos personajes que provienen de países diferentes y entonces de culturas diferentes, Loriga adapta el estilo a cada personaje, moviéndose de la ironía a reflexiones filosóficas, de la parodia a un estilo lacónico.

---

<sup>19</sup> Cfr. entrevista 'Ya no me hago grandes preguntas'  
[http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/127\\_premio\\_loriga.htm](http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/127_premio_loriga.htm)

## 2. Aspectos léxicos - semánticos

### 2.1 Fraseología

*El hombre que inventó Manhattan* es una obra muy rica desde el punto de vista fraseológico. Como es una novela actual con un lenguaje muy coloquial, ha sido muy interesante la traducción por lo que concierne a las locuciones, las colocaciones y las paremias.

Antes de hablar de todos estos conceptos, es imprescindible aclarar qué es la Fraseología.

Todos citan a Ch. Bally como modelo de la fraseología por sus breves apuntes sobre las combinaciones fijas expuestos sobre todo en su *Traité de stylistique française*<sup>20</sup> donde por primera vez alguien usa el término fraseología.

Según el diccionario de la Real Academia Española, se define como "conjunto de frases hechas, locuciones figuradas, modismos y refranes, existentes en una lengua, en el uso individual o en el de algún grupo."<sup>21</sup>

Desde hace muchos años está abierta la discusión en torno a si la Fraseología es una disciplina independiente o dependiente de otra más general: de hecho ha sido relacionada con otras disciplinas como la Gramática, la Lingüística, la Lexicografía.

En este sentido algunos autores consideran la fraseología como una ciencia interdisciplinar, y para la mayoría de ellos la fraseología representa la disciplina lingüística que estudia las unidades fraseológicas. Ese término en su sentido más estrecho excluye las colocaciones y las paremias coincidiendo con el significado de locución, que de hecho según Mario García-Page es el núcleo de la fraseología:

'Creemos que el verdadero núcleo de la fraseología, su auténtico objeto de estudio, son las locuciones, y que las clásicas paremias y proverbios o refranes deben ser asignados a la Paremiología, como ya proponía Casares a mediados del siglo XX.'<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup>Cfr. BALLY, CH., (1909), *Traité de stylistique française*, Heidelberg, Ire.

<sup>21</sup>RAE, (1970), *Diccionario de la lengua española.*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 284

<sup>22</sup>GARCÍA-PAGE, M., (2008), *Introducción a la Fraseología Española*, Barcelona, Anthropos, p. 3

## 2.2. Locuciones

Aunque también el concepto de locución no ha sido ajeno a debates, la mayoría de los autores concuerdan con su definición, o sea que:

'la locución es una combinación de dos o más palabras que funciona como oración o como elemento oracional cuyo sentido unitario no siempre es la suma del significado normal de los componentes'<sup>23</sup>

(*despedirse a la francesa*) definición que se ha mantenido casi literal en el DRAE desde la 19ª edición hasta la 22ª.

Uno de los rasgos definitorios de las locuciones es *la fijación o estabilidad*: proceso histórico por lo cual una construcción libre y variable se convierte en una construcción fija, estable e invariable.

Otro rasgo para clasificarlas es *el significado idiomático*, aunque hay que precisar qué se entiende por idiomatismo: muchas veces se hace coincidir con el concepto de figurado o de significado metafórico, pero está claro que no siempre el grado de literalidad y por lo tanto de idiomatismo es subjetivo. Es decir, depende de la formación del hablante, de su habilidad lingüística si una locución es más literal que otra.

La *institucionalización* es otro rasgo que se atribuye a las locuciones. Y por eso se entiende el proceso por el cual una comunidad lingüística adopta una expresión fija que pasa a formar parte del vocabulario de una lengua. Caso diferente de aquellas expresiones que se ponen de moda durante un período de tiempo, pero que la sociedad no reconoce como parte de la lengua de modo que poco a poco pasada la moda se olvidan sin ser registradas en el diccionario.

Además, cuando se habla de locuciones se habla de *estructura de oración sintácticamente completa*. Hay algunos autores que la consideran otro rasgo distintivo y otros que proponen también *la frecuencia de uso*. Es importante hablar

---

<sup>23</sup> RAE, (1970), Diccionario de la lengua española, Madrid, Espasa-Calpe, p. 284

de frecuencia cuando es el sentido idiomático que prevale sobre el sentido literal originario.<sup>24</sup>

### 2.3 Significado de las locuciones

Por lo que concierne al significado de las locuciones, hay dos significados posibles: el significado denotativo y el significado connotativo.

En el primer grupo se engloban muchas de las locuciones prepositivas y conjuntivas como *en lugar de* o *a fin de*, en las que el significado es reconocible y deducible gracias a los elementos que componen la locución, aunque en varios casos el significado denotativo de ciertos elementos ha experimentado una cierta gramaticalización (por ejemplo *arma defensiva* no se refiere a cualquier instrumento).

En el segundo caso, el significado de la locución ya no es deducible de sus elementos constitutivos. Sin embargo, la idiomatidad de las locuciones puede ser parcial o total. Por ejemplo en la locución adverbial *a ciencia cierta*, aunque no se puede hacer la suma de los dos significados para dar sentido a la locución, se entiende que se refiere a algo seguro; mientras que en la locución adverbial *a rabiar*, la idiomatidad es total porque su significado no tiene nada que ver con la acción de enfadarse.

Hay varios motivos porque una locución expresa un significado totalmente diferente respecto a sus componentes, muchas veces eso tiene que ver con metáforas convencionales, creencias o relaciones de metonimia.

Entre los tipos de connotaciones que generalmente pueden presentar las locuciones, hay la connotación estilística que se refiere al tipo de registro que puede ser literario-poético, formal, foráneo (son muchos los préstamos que vienen del inglés) o coloquial. La mayoría de las locuciones pertenecen al último grupo, como todos los ejemplos que hemos analizado del obra de Ray Loriga.

Sin embargo, el significado connotativo no se refiere solamente al estilo, sino puede ser también expresivo, si refleja el enfoque emocional del hablante hacia el

---

<sup>24</sup> Cfr. CORPAS PASTOR, G., (1997), *Manual de Fraseología*, Madrid, Gredos.



objeto de la comunicación, que puede ser positivo (a rabiar), negativo, o neutro (por igual).

Además, el significado denotativo puede tener una connotación geográfica o histórica en aquellas locuciones que tienen un lenguaje específico de un determinado lugar o que derivan de un hecho cultural o histórico que sin el conocimiento de este último no se entienden.

Existen diferentes tipos de locuciones: adverbiales, preposicionales, nominales, adjetivas, verbales, conjuntivas.

- Locuciones Adverbiales

Una locución adverbial está formada por dos o más palabras que constituyen un conjunto sintáctico indivisible, que se comporta igual que un adverbio<sup>25</sup>:

..cuando **de pronto** notó una gotita de agua tibia sobre su mano.

..*quando improvvisamente notó una goccia d'acqua tiepida sulla mano.*

..algunos recuerdos se habían quedado escondidos en ese lugar de la memoria que respeta **por igual** los acontecimientos reales y los inventados.

..*alcuni ricordi erano rimasti nascosti in quel luogo della memoria che dà lo stesso valore sia agli avvenimenti reali che a quelli inventati.*

Es interesante notar como en ambos ejemplos la estructura en italiano cambia. En el primer caso la locución adverbial pasa a ser un adverbio, mientras que en el segundo ejemplo en la traducción italiana no encontramos una locución sino dos conjunciones coordinantes que tienen valor correlativo.

---

<sup>25</sup> GÓMEZ TORREGO, L., (2002): *Gramática didáctica del español*, Madrid, Zanichelli, p. 212

Según la clasificación de Luque Toro<sup>26</sup>, las locuciones adverbiales pueden ser introducidas por las preposiciones: A – CON – DE – EN – PARA Y POR, aunque las que tienen más relevancia en esa obra son las introducidas por A y DE.

La estructura de las introducidas por la preposición A puede ser:

A + sustantivo + adjetivo: *a ciencia cierta*

Y no había nada acerca de esta ciudad que no supiese **a ciencia cierta** o no fuera capaz de imaginar.

*E non c'era niente di questa città che non sapesse **per filo e per segno** o che non fosse in grado di immaginare.*

A + infinitivo: *a rabiar*

..la verdad era que era guapo **a rabiar**.

..la verità era che era **esageratamente** bello.

Generalmente las locuciones adverbiales introducidas por A presentan valor modal o temporal. Estos dos ejemplos tienen valor modal.

En ambos la traducción literal es imposible, porque en italiano no existe una locución adverbial correspondiente.

En el primer caso se ha buscado una expresión que diese la idea de totalidad del saber, y también en italiano esta unidad está introducida por una preposición: *per*. Sin embargo, si en español la preposición está seguida por un sustantivo y un adjetivo, el italiano requiere un sustantivo, *filo*, y la repetición de la preposición *per* seguida de otro sustantivo diferente, *segno*.

Las locuciones introducidas por la preposición DE presentan la estructura:

DE + adverbio: *de pronto*

---

<sup>26</sup> LUQUE TORO, L., (2012), *Manual Práctico de usos de la fraseología española actual*, Madrid, Verbum.

Lo cierto es que aquel hombre por el que **de pronto** parecíamos preocuparnos todos tanto no poseía ninguna cualidad evidente.

*La cosa certa è che quel uomo per il quale **improvvisamente** sembrava che tutti ci preoccupassimo tanto non possedeva nessuna qualità evidente.*

**De pronto**, le pareció que su boina era ridícula..

**Improvvisamente** le sembrò che il suo berretto basco fosse ridicolo..

También en estos dos ejemplos notamos como otra vez la locución en italiano se convierte en un adverbio, *improvvisamente*.

DE + artículo indeterminado + sustantivo: *de una vez*

Por contra Laura, la preciosa hermana de Simonetta, que si bien no es tan alta como parece más **de una vez** ha escuchado de labios de un hombre..

*Al contrario Laura, la graziosa sorella di Simonetta, che anche se non è tanto alta come sembra, **di una volta** ha sentito dalle labbra di un uomo..*

En este caso, contrariamente a los casos anteriores, la locución se mantiene idéntica también en italiano presentando *di* seguido del artículo indeterminado *una* y por último el sustantivo *volta*.

Existen también estructuras especiales como *de vez en cuando*:

..pero el joven actor mejicano decía cosas así en las entrevistas, **de vez en cuando**, para mantenerse despierto.

*..ma il giovane attore messicano diceva cose così nelle interviste, **a volte**, per tenersi sveglio.*

Generalmente también estas estructuras presentan valor modal y, como en la mayoría de los casos, es necesario buscar una estructura equivalente porque no existe el correspondiente; de hecho en este caso en italiano la locución adverbial es simplemente un adverbio de frecuencia introducido por una preposición, *a*, seguida de un sustantivo, *volte*.

La mayoría de las locuciones adverbiales desempeñan también la función de complemento circunstancial de un verbo, pero otras locuciones inciden en la oración entera y se refieren a la actitud del hablante sobre los hechos:

*"Tal vez debiera subir a la red.*

No hay que confundir las locuciones adverbiales con los adverbios los cuales constituyen una clase de palabras que se caracteriza por ser palabras tónicas, invariables y de significado propio. Al igual que las locuciones adverbiales, también los adverbios desempeñan la función de complemento circunstancial de un verbo:

*"..era cuidado amorosamente por un celoso jardinero".*

- Otras tipologías adverbiales

Otros adverbios pueden ser complementos de una oración completa. Entre ellos se encuentran:

- Los adverbios atributivos:

**Afortunadamente**, hay dos guionistas.. → Hay dos guionistas, y esa es una fortuna.

Esta función, que semánticamente manifiesta la actitud del hablante ante lo expresado en la oración, la desempeñan adverbios, locuciones adverbiales, o construcciones preposicionales que encierran un valor atributivo.

- Los adverbios de modalidad:

**Seguramente** *su padre había advertido en él cambios esenciales.*

**Tal vez** *debiera subir a la red.*

**Probabilmente** *suo padre aveva avvertito in lui dei cambi essenziali.*

**Magari** *prendesse la rete.*

Oraciones como estas son oraciones que están envueltas en una modalidad manifiesta por el adverbio o por una locución adverbial. Son elementos que apuntan también a la actitud del hablante sobre el contenido de la oración.

Según la Gramática de Leonardo Gómez Torrego<sup>27</sup>, los adverbios propiamente dichos se clasifican por el significado.

Entre ellos encontramos:

- Los adverbios de lugar: detrás, delante

..el mismo que perseguía a los perros agitando un palo, mientras los demás críos corrían, no **detrás** sino **delante** de los perros.

*..lo stesso che inseguiva i cani agitando un palo, mentre gli altri bambini correvano, non **dietro** ma **davanti** ai cani.*

- Los adverbios de negación: jamás

**Jamás** intentes comprender a un rumano.

*Non provate **mai** a capire un rumeno.*

---

<sup>27</sup> Leonardo Gómez Torrego, (2002), *Gramática didáctica del español*, Madrid, Zanichelli.

- Los adverbios de probabilidad: seguramente

..**seguramente** su mujer deslizó por debajo de la puerta un recordatorio plastificado.

..**probabilmente** *sua moglie fece scivolare per sotto la porta un ricordo plastificato.*

- Los adverbios de exclusión: sólo

..está bailando **sola** entre la gente en el atrio central del Guggenheim rodeada no sólo de la crema de la crema..

..*sta ballando **da sola** tra la gente nell'atrio centrale del Guggenheim circondata non solo dalla crème de la crème..*

- Otros adverbios: justo

..a pesar de que la mayor parte de la gente opinaba **justo** lo contrario.

..**anche se** *la maggior parte delle persone pensava esattamente l'opposto.*

Hay formas que pueden ser adverbios o locuciones adverbiales, dado que se pueden escribir en una o en dos palabras indistintamente:

*enseguida/en seguida*

## • Locuciones Preposicionales

Una locución preposicional es un conjunto de palabras sintácticamente indivisible que funciona igual que una preposición.<sup>28</sup> Como afirma Koiké<sup>29</sup> las locuciones preposicionales están compuestas generalmente por tres elementos:

- P1 que es la preposición que encabeza la locución preposicional (LP)
- Núc. que es el término nuclear de la LP
- P2 que es la preposición que aparece detrás del término nuclear.

..no pudo reprimir una segunda lágrima que fue a caer sobre la mano de Laura, justo **al lado de** donde había caído la otra.

*..non riuscì a reprimere una seconda lacrima, che si posò sulla mano di Laura, giusto **di fianco a** dove era caduta l'altra.*

Aquí notamos como también la locución preposicional italiana está formada por tres elementos: una preposición seguida de un sustantivo y por último otra preposición. Sin embargo, como la mayoría de las veces, la segunda preposición (P2) cambia, y de hecho aunque existe la preposición italiana *di* que sería el correspondiente directo de la preposición española *de*, se traduce por *a*.

Las locuciones preposicionales pueden ser introducidas por las preposiciones: A – CON – EN – POR – DE. Y el último elemento debe ser siempre una preposición.

Las que encontramos con mayor frecuencia en la obra son las locuciones preposicionales introducidas por A y POR.

La estructura introducida por A puede ser:

A + sustantivo + de: *a lado de, a diferencia de, a pesar de*

---

<sup>28</sup> TORREGO, (2002), cfr. Op. Cit., p. 18

<sup>29</sup> KOIKÉ, K., "Revista de Lingüística Filología y Traducción", Pontificia Universidad Católica de Chile, <http://onomazein.net/2/locuciones.pdf>

**A diferencia de** otras estrellas de cine que había entrevistado, aquel chico no se encontraba allí como en su casa.

**A differenza di** *altre stelle del cinema che aveva intervistato, quel ragazzo lì non si sentiva come a casa sua.*

En este caso la locución preposicional se mantiene paralela al español mediante una unidad equivalente italiana, y también la segunda preposición *de*, que generalmente cambia como hemos visto antes, aquí es preferible traducirla por el correspondiente italiano *di*.

William Burroughs, al que los amigos llamaban Bill, tenía entonces setenta y siete años, y **a pesar de** haber vivido siempre del otro lado de todas y cada una de las recomendaciones elementales de salud pública, tenía buen aspecto.

*William Burroughs, che gli amici chiamavano Bill, aveva allora settantasette anni e nonostante avesse sempre vissuto dal lato opposto di tutte le raccomandazioni elementari per la salute pubblica, aveva un bel aspetto.*

Notamos como en este caso el italiano no tiene un correspondiente español de la locución preposicional *a pesar de*, y entonces hay que actuar una perífrasis del contenido de la unidad fraseológica del texto original.

Si con las locuciones *a lado de* y *a diferencia de* la traducción mediante una unidad equivalente era posible, aquí no lo es y lo único es compensar con otra palabra que exprese la misma idea. El significado de la locución española es de tipo adversativo, algo contrario a una situación que implicaría una cierta consecuencia: William ha vivido en un determinado modo entonces las consecuencias serían lógicas, sin embargo tiene buen aspecto. Para subrayar esta idea la locución *a pesar de* se ha traducido con *nonostante*, conjunción italiana que expresa la idea de un cambio respecto a una situación anterior.



A + art.determinativo + sustantivo + de: *al final de*

Como quien **al final de** una copa de champán cree ver algo oscuro en el fondo.

*Come chi **finito** un bicchiere di champàn pensa di vedere qualcosa di scuro sul fondo.*

Es interesante notar como aquí la locución preposicional *al final de* constituida por tres componentes, se convierte en la traducción italiana en un participio pasado: *finito*. No obstante exista en italiano el correspondiente *alla fine di*, para subrayar más la idea de la copa vacía, se ha preferido el participio pasado.

La estructura introducida por la preposición POR que encontramos en la obra es:

POR + sustantivo + a: *por miedo a*

Por puede combinarse con las preposiciones *a* y *de*, y generalmente tiene valor modal.

Laura ni siquiera había sido capaz de confiar en su hermana Simonetta, **por miedo a** que la noticia llegara hasta las páginas de Amazonas Sofisticadas.

*Laura non era neanche in grado di fidarsi di sua sorella Simonetta, **per paura che** la notizia arrivasse perfino sulle pagine di Amazonas sofisticadas.*

Notamos como la locución *por miedo a* en italiano se mantiene constituida por tres elementos, pero la última preposición, de *a* se convierte en *che*. Es interesante notar como este *che* italiano aparezca también en español en seguida de la preposición *a*.

- Locuciones conjuntivas

Las locuciones conjuntivas son secuencias constituidas por dos o más palabras indivisibles sintácticamente que desempeñan la función de una conjunción.<sup>30</sup>

Y nos quedamos allí encerrados durante un buen rato **hasta que** escuchamos a un hombre gemir al otro lado de la puerta.

*Rimanemmo lì chiusi per un bel po' **fino a che** sentimmo un uomo gemere dall'altro lato della porta.*

Notamos como en la traducción italiana la estructura está compuesta por cuatro componentes: *fino* que equivale al español *hasta* que junto a la preposición *a* forma un grupo preposicional. En ambos casos la estructura termina con el pronome *que / che*.

Esto tipo de locución se diferencia del resto de las locuciones en que no forma sintagmas por sí misma y tampoco puede ser el núcleo de éstos.<sup>31</sup>

Según su función se pueden clasificar entre las coordinantes y las subordinantes. Las coordinantes engloban las locuciones conjuntivas distributivas o disyuntivas (*ya... ya*), y las adversativas (*antes bien*).

Las subordinantes principalmente introducen cláusulas finitas (*con tal de*).

Las estructuras de las locuciones conjuntivas más frecuentes en esa obra son las preposiciones introducidas por A y POR:

A + sustantivo + de + que: *a pesar de que*

Charlie pensaba que Chad era el tipo más divertido que había conocido nunca, **a pesar de que** la mayor parte de la gente opinaba justo lo contrario.

---

<sup>30</sup> Cfr. TORREGO GÓMEZ, L., (2002), Op.Cit., p. 238

<sup>31</sup> Cfr. CORPAS PASTOR, (1997), Op. Cit., p. 106-107.

*Charlie pensava che Chad era il tipo più divertente che avesse mai conosciuto, **anche se** la maggior parte delle persone pensava esattamente l'opposto.*

Los demás decidimos ignorarlo, **a pesar de que** no era fácil.

*Noi decidemmo di ignorarlo **anche se** non era facile.*

Notamos como en italiano no hay un correspondiente paralelo por la locución *a pesar de que*. Como en el caso de *a pesar de*, también aquí es necesario compensar con otra expresión. La idea que expresa es concesiva: deciden ignorar (en este caso el olor), no obstante no es fácil.

En italiano la locución conjuntiva con valor concesivo que subraya esta idea es *anche se*.

Por + adjetivo + que: *por mucho que*

Sin embargo, **por mucho que** uno lo deteste, a veces no queda más remedio que pensar en las cosas que uno quiere pensar, especialmente en los días de lluvia.

*Ad ogni modo, **per quanto** uno non lo sopporti, a volte non c'è niente da fare se non pensare alle cose a cui uno non vuole pensare, in particolare nei giorni di pioggia.*

Por + adverbio + que: *por más que*

El productor que aún sujeta lo que le queda de puro **por más que** lo que le queda de puro no sea nada, pide la cuenta.

*Il produttore che nel frattempo prende quello che gli resta del sigaro **per quanto** quello che gli resti sia poco niente, chiede il conto.*

En español hay dos estructuras para subrayar el mismo valor concesivo, que se refiere limitativamente a algo dicho en el discurso: en el primer ejemplo al hecho

de que aunque uno no soporta algo hay que aceptarlo, y en el segundo al hecho de que el productor sigue fumando su sigaro aunque le queda muy poco.

En cambio en italiano la conjunción que expresa esa idea concesiva y que se parece más al español, es una sola, *per quanto*, y entonces ambas se traducen de la misma manera.

- Locuciones verbales

Las locuciones verbales son la suma de dos o más unidades léxicas indivisibles que funcionan como un verbo<sup>32</sup>.

Las locuciones verbales, como apoya Corpas Pastor, «expresan procesos, formando los predicados, con o sin complementos»<sup>33</sup>.

Aunque la estructura más frecuente es verbo + preposición, hay otros tipos de estructura como:

Verbo + sustantivo: *darse cuenta*

¿Qué es lo primero que mira en una mujer? – dijo entonces, **dándose cuenta** demasiado tarde de la banalidad de la pregunta.

*Cos'è la prima cosa che guarda in una donna? – disse poi, **rendendosi conto** troppo tardi della banalità della domanda.*

El elemento extraño vive convencido de lo extraño de su entorno, sin **darse cuenta** de que él constituye precisamente la excepción y los demás, la norma.

*L'elemento strano vive convinto della stranezza del suo ambiente, senza **rendersi conto** che lui è proprio l'eccezione e gli altri la norma.*

---

<sup>32</sup> Cfr. TORO, (2012), Op. Cit., p. 47

<sup>33</sup> Cfr. CORPAS PASTOR, (1997), Op. Cit., p. 102

También en italiano encontramos una estructura equivalente, compuesta del verbo, *rendersi*, seguido de un sustantivo, *conto*.

## 2.4 Enunciados Fraseológicos

Las unidades que en nuestro análisis llamamos enunciados fraseológicos funcionan, pues, como secuencia autónoma de habla, su enunciación se lleva a cabo en unidades de entonación distintas; en otras palabras, son unidades de comunicación mínima.<sup>34</sup>

Zuluaga ha caracterizado de esta manera los enunciados fraseológicos, pero dentro de los enunciados fraseológicos distinguimos entre paremias y fórmulas rutinarias.

Estos dos tipos se diferencian por dos aspectos:

- las paremias poseen significado referencial, mientras que en las fórmulas rutinarias el significado es de tipo social, expresivo o discursivo.
- las paremias gozan de autonomía textual, mientras que las fórmulas rutinarias vienen determinadas por situaciones y circunstancias concretas<sup>35</sup>.

Entonces, a pesar de las semejanzas entre locuciones y paremias, las dos se diferencian porque las paremias constituyen enunciados introducidos como tales en el discurso y no permiten cambios, y además, por ser unidades del habla mientras que las locuciones forman parte del sistema de la lengua.

En el diccionario general de la lengua, el término *paremia* designa "refrán, proverbio, adagio, sentencia<sup>36</sup>". Sin embargo, no todas las paremias pueden ser incorporadas a la fraseología. El término designa varios subtipos que no siempre resulta fácil distinguir, pero todos, por su institucionalización, denominan una situación, al relacionar lo comentado con una clase de situaciones: las citas, que se diferencian de los refranes fundamentales por ser enunciados extraídos de textos escritos o de fragmentos hablados de origen conocido; los lugares comunes, a medio camino entre las paremias y las fórmulas rutinarias y según las palabras de

---

<sup>34</sup> ZULUAGA, A., (1989), *Introducción al estudio de las expresiones fijas*, Francfort, Peter D. Lang, p. 192,

<sup>35</sup> Cfr. CORPAS PASTOR, (1997), Op. Cit., 132-135

<sup>36</sup> RAE, <http://lema.rae.es/drae/?val=paremia>

Nash 'verdaderos depósitos de sabiduría y experiencia compartida'<sup>37</sup>; los eslóganes que hacen referencia a una situación y a un hecho o a un producto determinado, y los refranes.

## 2.5 Refranes

El refrán es la paremia por excelencia, porque en él se encuentran las cinco características definitorias según la tesis de Arnaud en su *Réflexions sur le proverbe*<sup>38</sup>: lexicalización, autonomía sintáctica, autonomía textual, valor de verdad general, carácter anónimo.

*El libro de los refranes*<sup>39</sup> en su introducción dice que "el refrán recibe varias denominaciones, todas ellas sinónimas, proverbios, adagio, máxima, axioma, dicho, sentencia, frase y moraleja".

Sin embargo, se diferencia del proverbio porque este último comprende las frases sentenciosas de autor conocido mientras que del refrán es esencial su carácter popular y tradicional y se distingue de la cita en que su origen es desconocido.

Cabe recordar que las paremias, y en particular los refranes, se han definido tradicionalmente por ser fórmulas condensadas de sabiduría popular. La sabiduría popular expresada en las paremias se traduce en la declaración de un determinado estado de cosas o identificación de una situación, y se expresa mediante verdades generales de validez atemporal. Por este motivo o son frases sin núcleo verbal o son oraciones cuyos verbos suelen ir en presente de indicativo, que es la forma verbal neutra. Y muchas veces son paremias sintácticamente complejas coordinadas.

*El que no se ocupa se preocupa.*

La interpretación estándar de estas unidades no es nunca de tipo literal, ni la suma de los significados de los componentes. En consecuencia, la comprensión

---

<sup>37</sup> NASH, W., (1989), *Rhetoric. The wit of Persuasion*, Oxford, Basic Blackwell, p. 7

<sup>38</sup> ARNAUD, P.J.L., (1991), *Réflexions sur le proverbe*, Cahiers de Lexicologie p. 59

<sup>39</sup> DE VECCHI, (1991), *El libro de los refranes*, Barcellona, De Vecchi, p. 12

depende exclusivamente del hablante. Además, su interpretación en el discurso puede variar condicionada por varios factores contextuales, así que una misma paremia puede ser utilizada en diferentes situaciones.

Por todo eso, la traducción resulta muy difícil: expresar el significado reflejando las creencias de un pueblo no es tarea fácil, puesto que cada país, y entonces cada lengua, es portador de una sabiduría popular diferente. Por este motivo la traducción no puede ser literal y muchas veces hay que hacer cambios, intentando mantener el significado con otra expresión de la lengua de llegada.

*El que no se ocupa se preocupa*

*Chi ha tempo non aspetta tempo*

Es evidente que la traducción no refleja por completo su significado, lo único para entender cuál es la traducción que en italiano se acerca más, es el contexto. Como en la frase anterior se habla de tiempo '*Porque hay algo que hacer con las horas muertas*', hemos buscado un proverbio italiano que en cualquier modo tuviese que ver con el hecho de que es mejor hacer y no posponer, aunque he tenido que hacer una selección y sacrificar la idea de la preocupación.

## 2.6 Fórmulas Rutinarias

Según la definición de Coulmas:

Las fórmulas rutinarias son expresiones cuya aparición está estrechamente ligada a determinadas situaciones sociales, a partir de las cuales resultan altamente predecibles en el transcurso de un acto comunicativo.<sup>40</sup>

Se trata de unidades fraseológicas del habla, con carácter de enunciado, las cuales se diferencian de las paremias por no tener autonomía textual porque su aparición viene determinada por situaciones comunicativas precisas. Por eso se

---

<sup>40</sup> COULMAS, F., (1979), "On the Sociolinguistic Relevance of Routine Formulae", Journal of Pragmatic, p. 240

puede decir que son fórmulas de la interacción social habituales, con funciones específicas en situaciones rutinarias: como dar el pésame en un funeral, disculparse o dar las gracias. En este sentido, estas unidades contribuyen a mantener el orden de la comunicación, regulando situaciones emocionales y reacciones en situaciones sociales; y por lo tanto se diferencian de las paremias en que su aparición es predecible a partir de circunstancias concretas.

Constituyen una especie de gramática social o de etiqueta lingüística, un subsistema comunicativo para las situaciones de interacción, que viene motivado por el deseo de un funcionamiento coherente, económico y fluido, basado en una norma aceptada por la comunidad hablante.<sup>41</sup>

Como por las paremias, parte del significado de estas unidades lo constituyen elementos contextuales que nada tienen que ver con su significado denotativo originario. De hecho, el significado denotativo queda en segundo plano, y es el significado dependiente de cada situación el más relevante.

En cuanto al estilo, como por las paremias, la mayoría pertenece al neutro, en particular al familiar o coloquial.

Dentro de las fórmulas rutinarias autores como Gläser y Steel han distinguido diferentes tipos a nivel semántico, y entre ellos:

#### Fórmulas discursivas:

- |                  |   |
|------------------|---|
| •de apertura     | ¿Qué hay?<br><i>Cosa c'è?</i>                           |
| •de ofrecimiento | ¿Quieres una?<br><i>Ne vuole una?</i>                   |
| •de transición   | Piense lo que piense.<br><i>Pensi quello che vuole.</i> |

#### Fórmulas psico-sociales:

- |                        |   |
|------------------------|---|
| •expresiva de negación | En ningún modo<br><i>In nessun modo</i> |
| •de agradecimiento     | Gracias.<br><i>Grazie.</i>              |

<sup>41</sup> Cfr. CORPAS PASTOR, (1997), Op. Cit., p. 173-174



Formulas asertivas:

- emocionales

Vaya susto.

*Che spavento.*

Formulas rituales:

- directiva

¿Qué te pasa?

*Cos'hai?*

A veces una misma fórmula puede pertenecer a más de una categoría, como el caso de *¿Qué pasa?*, que puede ser una fórmula ritual pero también una fórmula de apertura.

Sobre todo en la categoría de las fórmulas psico-sociales, encontramos expresiones que pueden pertenecer a más de un subgrupo, dependiendo del contexto y de qué quiere decir el hablante: *De nada* puede considerarse una fórmula de replica pero también como fórmula de agradecimiento.

Por lo que concierne a la traducción, como por las proverbs, también por las fórmulas rutinarias hay que adaptar la expresión a la lengua de llegada, aportando modificaciones a fin de que la traducción refleje la tradición de la lengua.

Por lo tanto, por algunas fórmulas hay que buscar un correspondiente en la lengua:

vaya susto, *che spavento*

piense lo que piense, *pensi quello che vuole*

Es interesante notar cómo cambian estas dos expresiones. En italiano no hay un correspondiente por *vaya*, puesto que es un uso típicamente español. Una fórmula semejante en italiano que exprese una sensación de susto y también de sorpresa como es algo inesperado, viene introducida por *che*.

Aún mayor es la diferencia de la fórmula rutinaria *Piense lo que piense*. Notamos como en italiano no es posible la repetición del verbo pensar para expresar esa idea de descuido frente a un pensamiento de una persona, sino hay que sustituirlo por el verbo italiano *volere*.

Sin embargo, gracias a la similitud de las dos lenguas y a una tradición muchas veces semejante, la traducción resulta natural, presentando ambas lenguas las mismas fórmulas: en ningún modo, *in nessun modo*.

Tampoco los diccionarios ayudan en la traducción de las fórmulas rutinarias. Tanto en el diccionario de la *Real Academia Española*<sup>42</sup> como en el *Diccionario Salamanca*<sup>43</sup>, expresiones como *vaya susto* no aparecen, y no hay diferencia entre locuciones y fórmulas rutinarias.

A modo de conclusión podemos afirmar que la diferencia que existe entre las fórmulas rutinarias y las locuciones tiene que ver con el grado de fijación y la independencia que tienen, mientras que la diferencia que existe entre las fórmulas rutinarias y las paremias tiene que ver con el tipo de significado que poseen y la autonomía textual.

---

<sup>42</sup> Cfr., REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, <http://lema.rae.es/drae/?val=susto>

<sup>43</sup> Cfr. DICCIONARIO SALAMANCA, <http://fenix.cnice.mec.es/diccionario>

### 3 Los Extranjerismos

La Real Academia Española define el extranjerismo como "voz frase o giro que un idioma toma de otro extranjero"<sup>44</sup>. Zabalda denomina los extranjerismos como "palabras extranjeras que se introducen en el vocabulario de una lengua" y cuya "presencia en un idioma se debe a diversos factores"<sup>45</sup>. Estas palabras pueden haber conservado su forma original así como haberse acomodado a la lengua española y, por lo tanto figurar entre las páginas del diccionario académico, como explica Manuel Alvar Ezquerro<sup>46</sup>.

Lenguas como el español o el italiano han enriquecido sus vocabularios gracias a ese proceso, y aunque hay idiomas más dispuestos a aceptar nuevas palabras, cada cultura ha sido influida a lo largo de su historia por otras extranjeras y esto en todas las lenguas. Por razones históricas los extranjerismos de origen francés han entrado de manera masiva en lenguas como el italiano y el español durante los siglos de su dominación tanto política como cultural. Lo que es cierto es que "los más abundantes son los anglicismos, por la relevancia que ha adquirido el inglés"<sup>47</sup> sobre todo en los últimos años gracias también al difundirse de medios de comunicación como el internet.

A este respecto A. Gooch ha comentado:

"More serious still is the effect that English is having on the Spanish speaker at home as a result of the vast quantities of badly translated material flooding the spheres of Journalism, radio, television and advertising ..."<sup>48</sup>

Siendo hoy el inglés la lengua de comunicación por antonomasia, y siendo también, como queda dicho, ejemplo vivo del papel que puede desempeñar una

---

<sup>44</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, <http://lema.rae.es/drae/?val=extranjerismo>

<sup>45</sup> Cfr. BORDONABA ZABALZA, C. (2009): "Neología y formación de palabras", en Calvi, M. V., Bordonaba Zabalza, C., Mapelli, G., Santos López, J. (eds.), *Las lenguas de especialidad en español*, Roma, Carrocci Editore, p. 51.

<sup>46</sup> Cfr. ALVAR EZQUERRA, M. (2007): "El neologismo español actual", en Luque Toro, L. (ed.), *Léxico español actual*, Venezia, Cafoscarina, p. 31.

<sup>47</sup> *Íbid.*, p. 32.

<sup>48</sup> GOOCH, A., (1970), *Spanish and the Onslaught of the Anglicisrn*, *Vida Hispanica*, pp. 17-21

lengua llena de "impurezas", Unamuno sostenía en 1955 que: "Meter palabras nuevas es meter nuevos matices de ideas"<sup>49</sup>.

Sin embargo, no todas las lenguas se adaptan de la misma manera a las nuevas palabras extranjeras. Hay diferentes grados de adaptación del extranjerismo y su introducción en la lengua es diferente en español con respecto al italiano; de hecho la tendencia del español es la de mostrarse "reacio al préstamo crudo, prefiriendo el préstamo naturalizado o el calco", o sea se utiliza más la "adaptación léxica a las leyes fonéticas y gráficas del español" o la "integración del significado del término mediante traducción de cada uno de sus componentes"<sup>50</sup> con respecto a la integración sin ningún tipo de adaptación a la fonética o grafía de la lengua como hace la mayoría de las veces el italiano. Por este motivo, algunos autores, como Porzig, han definido los extranjerismos 'préstamos por adopción' o 'préstamos directos'<sup>51</sup>, por el hecho de que vienen adoptados sin modificaciones.

### 3.1 Vía escrita y pronunciación española de la grafía inglesa

Según las palabras de Pratt, 'un anglicismo es un elemento lingüístico, o grupo de los mismos que se emplea en el castellano peninsular contemporáneo y que tiene como étimo inmediato un modelo inglés'<sup>52</sup>.

Cuando el anglicismo llega por vía escrita, su consecuencia natural es la "pronunciación española de la grafía inglés"<sup>53</sup>, en término del mismo Pratt. En principio, el fenómeno de la "pronunciación española de la grafía inglesa" – o en los términos más expresivos de Seco, "pronunciación a la española"<sup>54</sup> – suele afectar a los anglicismos de introducción más antigua en nuestra lengua, los cuales serían claramente *préstamos* y no *extranjerismos*. Además, este mecanismo se produjo en una época en la que el hispanohablante medio peninsular desconocía ciertas reglas básicas de correspondencia entre sonido y grafía.

---

<sup>49</sup> UNAMUNO, M., (1945), Sobre la lengua española, en Ensayos, Madrid, Aguilar, p. 322.

<sup>50</sup> Cfr. BORDONABA ZABALZA, C., (2009), Op. cit, p. 52-53.

<sup>51</sup> PORZIG, W., (1964), *El mundo maravilloso del lenguaje*, Madrid, Gredos, pp. 30-35

<sup>52</sup> PRATT, (1980), *El anglicismo en el español peninsular contemporáneo*, Madrid, Gredos, p. 115

<sup>53</sup> *Íbid.*, p. 156

<sup>54</sup> Conferencia, *El léxico de hoy*, (1975), <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=302>

Dentro de los extranjerismos ingleses podemos distinguir dos subgrupos:

- anglicismos que revelan otro aspecto propio de los primeros tiempos del influjo masivo anglosajón (1945-1965): la contaminación producida por pronunciaciones afrancesadas, al interpretar como *galicismos* ciertos *anglicismos*: *bohemian chic*, donde *chic* se pronuncia 'tsic' y no a la francesa:

El urinario en cuestión estaba en un barrio que nada tenía que ver entonces con el *bohemian chic* de los noventa ni con la zona en rápida expansión económica que es hoy en día.

- palabras de formación más reciente que se han mantenido idénticas ambos a nivel gráfico y de pronunciación: *skinhead*, *stripper*. Y también el italiano ha mantenido idénticas estas palabras:

Charlie era bajito y fuerte, con la cabeza afeitada y tirantes y botas de **skinhead**, pero no era un **skinhead**, ni mucho menos, era más bien como un Jean Dean calvo.

*Charlie era bassetto e forte, con la testa pelata e bretelle e stivali da skinhead, però non era uno skinhead, né molto di meno, era più come un James Dean calvo.*

Se veía a Charlie levantando a pulso dos bidones de cerveza ante la mirada atónita de una **stripper** del Lower East Side, llamada Mabel, o Irmabel o algo parecido.

*Si vedeva Charlie che alzava nell'aria due lattine di birra davanti all'espressione attonita di una stripper del Lower East Side che si chiamava Mabel, o Irmabel o qualcosa del genere.*

Ambos en italiano y en inglés estas dos palabras no aparecen en el diccionario, pero en ambas culturas las personas se imaginan un *skinhead*, sin que

sea necesario traducirlo, igual que una *stripper*. Entonces, también a nivel traductivo no se traducen.

### 3.2 Vía oral e imitación de la pronunciación inglesa

En la época actual, con la masiva introducción de modas y hábitos lingüísticos anglosajones en España a través de los medios de comunicación orales (televisión y radio, donde destacan los excesos anglicanos de comentaristas deportivos y musicales) y el mayor conocimiento de la lengua inglesa en determinados círculos socioprofesionales, se advierte un predominio de los anglicismos llegados por vía oral, con la consiguiente tendencia a la «imitación» de la pronunciación original inglesa.

Dentro de los anglicismos que llegan por vía oral podemos distinguir varios subgrupos:

- anglicismos de introducción muy antigua en español que se pronuncian – y además se escriben – intentando reproducir el modelo inglés: es el caso de *béisbol* respecto al inglés *baseball*, y *tenis* respecto a *tennis*.

Estas palabras se han transcrito al español adaptando la fonética británica.

- anglicismos que adaptan la pronunciación inglesa a la grafía española. Es el caso de *fútbol* respecto del inglés *football*.

- anglicismos que mantienen la grafía inglesa pero se pronuncian de manera diferente: es el caso de *club* que se pronuncia 'club', y de *streaptease* que se pronuncia 'estriptis'. Estas palabras no han sufrido ningún proceso de adaptación al español, solo fonéticamente ya que se pronuncia una e delante de la s.

- un pequeño subgrupo de estos anglicismos se caracteriza por ajustarse perfectamente a las pautas lingüísticas del español: es el caso de *bar* o *hotel*.

Y los **bares** de striptease alrededor de Times Square.

*E i **bar** di striptease intorno a Times Square.*

Inventó a Dylan Thomas bebiendo allí su última copa e inventó el **hotel** Chelsea.

*E li inventò Dylan Thomas bevendo il suo ultimo bicchiere di vino, e inventò l'**hotel** Chelsea.*

Si bien ambos el español como el italiano mantienen las dos palabras en su original inglés, el español adapta el plural a la regla española, añadiendo el sufijo 'es' como se nota en *bares*, mientras que el italiano forma el plural con el artículo masculino plural *i* pero dejando la palabra en su forma inglesa: *i bar*.

Es interesante notar como en italiano *strea~~p~~tease* se pronuncia '*striptis*' y se mantiene igual a nivel gráfico. En cambio, la palabra *football*, si bien exista idéntica, ha adquirido otro significado designando otro deporte. De hecho lo que en español se entiende por *fútbol*, en italiano es *calcio*.

« ¡Somos europeos! », le gritaba siempre Andreas Ringmayer III a Andreas Ringmayer IV cuando jugaban al **fútbol** en el parque.

*"Siamo europei!" gridava sempre Andreas Ringmayer III a Andrea Ringmayer IV quando giocavano a **calcio** al parco.*

Sin embargo, como ya habíamos comentado, palabras como *fútbol* más que extranjerismos son considerados préstamos.

### 3.3 El préstamo

Según la definición que Tagliavini propone, se entiende por «préstamo» o «voz prestada»:

una palabra de una lengua que proviene de otra lengua, distinta de la que constituye la base principal del idioma que recibe, o que, si procede de dicha lengua base, no es por transmisión regular, continua y popular, sino por haber sido tomada posteriormente.<sup>55</sup>

Américo Castro propuso sustituir el término *préstamo* con el término *adopción lingüística* y también *importación lingüística*, basándose en que 'lo prestado es algo que se quiere devolver, mientras que una lengua cuando toma un elemento de otra, se lo apropia y no lo devuelve nunca'<sup>56</sup>.

El proceso de transformación de extranjerismo a préstamo, según Gómez Capuz, contiene tres etapas. La primera se caracteriza por el rechazo de la palabra foránea. Los hablantes no entienden bien su concepto, hay que explicarlo mediante perífrasis o sinónimos. Durante la segunda etapa se transmite asimilación fónica, gráfica, morfológica y semántica. Al final de esta etapa la palabra ya posee el estatus de préstamo. Por fin, en la tercera fase el préstamo puede actuar como procedimiento neológico interno, o sea, sirve como base de la formación de nuevas palabras.<sup>57</sup>

Entonces, los préstamos fueron primero extranjerismos que con el tiempo acabaron adaptándose a la estructura fónica y a la acentuación de la lengua receptora.

Esto es el proceso por ejemplo de *fútbol*. Este anglicismo se ha adaptado al español gráficamente copiando la fonética inglesa de su original "football", y por eso hace parte de lo que se consideran '*prestamos naturalizados*': una asimilación

---

<sup>55</sup> TAGLIAVINI, C., (1949), "Orígenes de las lenguas neolatinas", México: Fondo de Cultura Económica, p. 368

<sup>56</sup> YEBRA GARCÍA, V., (1982), *Teoría y práctica de la traducción II*, Madrid, Gredos, p. 339

<sup>57</sup> GOMEZ CAPUZ, J., (2005), *La inmigración léxica*, Madrid, Arco Libros, pp. 13-26



fónica y morfológica que conserva en lo fundamental el significante de la lengua de origen<sup>58</sup>.

Es interesante notar como los préstamos luego dan origen a otras palabras del mismo campo semántico: de *fútbol* deriva *fubolista*, de *tenis* *tenista* entre las demás. Y también pasa que del mismo deporte algunas palabras se mantengan extranjerismos: es el caso de *ace*, palabra inglesa que en el tenis define la acción de cuando la pelota ateriza sin tocar la red o la raqueta. Esta palabra en español se mantiene igual pero sin aparecer en el diccionario, entonces se considera un extranjerismo.

Un ejemplo más allá del ámbito deportivo es la palabra *rutina*, del francés *routine*:

Arnold Grumber, como tantos otros hombres, había acabado encerrándose en una **rutina** intrascendente que le daba a su existencia, si no sentido, sí al menos algo de orden.

*Arnold Grumberg, come tanti altri uomini, aveva finito per chiudersi in una **routine** effimera che dava alla sua esistenza, se non un senso, almeno un certo ordine.*

También en este caso, como por *football*, en italiano la palabra se mantiene en su original francés, sin modificaciones gráficas.

Otra categoría de préstamos, son los *préstamos por adopción*, que según las palabras de Porzig, corresponden a los préstamos que han sido adoptados sin modificaciones<sup>59</sup>: ejemplos son palabras como *whisky*, *cowboy* o *juke-box*, todas del inglés.

Y la inmensa botella de **whisky** japonés que corona un rascacielos y hasta el **cowboy** desnudo que toca la guitarra.

*E l'enorme pubblicità della bottiglia di **whisky** giapponese che corona un grattacielo e perfino il **cowboy** nudo che suona la chitarra sotto la neve.*

---

<sup>58</sup> YEBRA GARCÍA, V., (1982), Op. Cit., p. 347

<sup>59</sup> PORZIG, W., (1964), Op. Cit., pp. 30-35

Una vez le vi acercarse al **juke-box** y poner una canción de los Carpenters.

*Una volta lo vidi avvicinarsi al jukebox e mettere una canzone dei Carpenters.*

También en italiano, los mismos 'préstamos por adopción' del español se mantienen en la lengua extranjera y por lo tanto no se traducen.

Sin embargo, desde el punto de vista traductivo, los préstamos y los extranjerismos no son tarea fácil. Cuando es posible el procedimiento más natural y sencillo sería incorporar la palabra adaptándola a la lengua de llegada. Si no es posible, el traductor que decide usar, o dejar, un extranjerismo debe estar seguro de que el contexto proporcione a los lectores los datos necesarios para su interpretación correcta.

En cambio, algunos autores consideran preferible hacer que acompañe al extranjerismo, dentro del texto, una breve explicación: 'siempre que sea necesario es legítimo explicitar todo elemento que esté claramente implícito en el texto original.'<sup>60</sup>

En todos casos, en general, lo mejor sería evitarlo siempre que sea posible, y uno de los recursos es el calco.

### 3.4 El calco

Vinay y Darbelnet consideran el calco como un préstamo de un género particular: 'se toma prestado de la lengua extranjera el sintagma pero se traducen literalmente los elementos que lo componen.'<sup>61</sup>

Prieto lo define como un vocablo de una lengua influido por un término de otra, adquiriendo a raíz del contacto una nueva acepción<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> YEBRA GARCÍA, V., (1982), Op. Cit., p. 346

<sup>61</sup> *ibid.*, p. 347

<sup>62</sup> PRIETO, L., (1992), Galicismos léxicos en la prensa de Santiago de Chile, *BFUCh* XXXIII: 79-249.

Esta concepción coincide con el significado que le asigna el *DRAE*: adopción del contenido semántico de una palabra o expresión extranjera, traduciendo su significado mediante unidades lingüísticas propias de la lengua de recepción.<sup>63</sup>

A veces se ha confundido el calco con el '*préstamo naturalizado*'. Como ya hemos visto el préstamo naturalizado es una asimilación fónica y morfológica que conserva en lo fundamental el significante de la lengua de origen. En cambio el calco es una construcción imitativa que reproduce el significado de la palabra o expresión extranjera. Así, como hemos dicho, *fútbol* es un préstamo naturalizado que trata de adaptar a la fonología española los elementos fónicos de la palabra inglés *football*, mientras que *balón pié* es el calco que reproduce con palabras existentes españolas el significado de la misma palabra inglesa.

Otro ejemplo de calco siempre en el ámbito deportivo es la palabra *balóncesto*, del inglés *basketball*. Se han yuxtapuesto las dos palabras *balón (ball)* y *cesto (basket)*, invirtiendo el orden.

La grande característica que diferencia el calco entre los extranjerismos y los préstamos, es que tiende a mantener la separación, la autonomía de las lenguas.

Además, el calco se difunde con más facilidad que el préstamo. Un ejemplo es la palabra *rascacielos*, del inglés *skyscraper*: donde las dos palabras *rasca* y *cielos* mantienen la expresión inglesa idéntica con el uso de palabras españolas. Otra vez, la diferencia es el orden de las palabras: en español se antepone el verbo al sustantivo, igual que en italiano donde se presenta el mismo calco con la misma estructura: *grattacielo*. Además, otra diferencia respecto al inglés pero también al italiano, es que en español la palabra *sky (cielo)* se presenta en plural, *cielos*:

Y la inmensa botella de whisky japonés que corona un **rascacielos** y hasta el cowboy desnudo que toca la guitarra bajo la nieve.

*E l'enorme pubblicità della bottiglia di whisky giapponese che corona un grattacielo e perfino il cowboy nudo che suona la chitarra sotto la neve.*

Otro ejemplo es el nombre de la ciudad de New York que en español se ha convertido en *Nueva York*:

---

<sup>63</sup> DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, cfr. <http://lema.rae.es/drae/?val=ace>

Porque en todas las ciudades del mundo, y en **Nueva York** más que en ninguna, el tiempo pasa muy despacio, las cosas cambian muy poco hasta que cambian del todo.

*Perché in tutte le città del mondo, e a **New York** più che in nessun'altra, il tempo passa molto lentamente, le cose cambiano molto poco finché non cambiano del tutto.*

Como se puede observar el italiano, diversamente del español, mantiene el nombre de la ciudad en su original inglés, *New York*.

El calco no reproduce solamente el significado de una palabra, sino también de una expresión compleja, formada por varias palabras.

El ejemplo más apropiado es la expresión *la crema de la crema*:

Está bailando sola entre la gente en el atrio central del Guggenheim rodeada no sólo de **la crema de la crema**, una expresión absurda si me preguntan a mí, de la sociedad de amigos de lo hispano, sino bajo la mejor exposición de tesoros culturales precolombinos.

*Sta ballando da sola tra la gente nell'atrio centrale del Guggenheim circondata non solo dalla **crème de la crème**, un'espressione assurda se devo dirla tutta, della società degli amici dello spagnolo, ma sotto la migliore esposizione di tesori culturali precolombini.*

Esta expresión deriva del francés *la crème de la crème*, para indicar el grado máximo de algo; expresión que en italiano se utiliza en su lengua de origen.

Podemos concluir notando como en general, si los extranjerismos se presentan idénticos en las dos lenguas, ante de los préstamos y los calcos la actitud es diferente: el español presenta la tendencia a facilitar un equivalente en la lengua para preservarla, mientras que el italiano es más apto a mantener la palabra en el original extranjero.

## 4 Los Marcadores del discurso

En las obras gramaticales de Samuel Gili Gaya y de Juan Alcina se precisa que se trata de

un heterogéneo grupo de elementos de variada estructura gramatical que sólo se pueden distinguir por su función semántica, dedicada a comentar, precisar o contrastar el significado de toda la oración o a marcar el orden y relación de una oración con las demás que le preceden y le siguen en el discurso.<sup>64</sup>

De hecho, estas partículas pasan a cumplir un papel externo a la función predicativa, porque dan fuerza o vigor a toda la oración o a alguno de sus elementos y afectan o ponen en relación entidades que no entran propiamente dentro del marco de la oración. Por eso se colocan dentro de los estudios de lingüística textual y de pragmática, porque forman parte del procesamiento de comunicación.

Benveniste la considera Lingüística de la comunicación, entendida como: le fait du locuteur, qui prend la langue pour instrument, et dans les caractères linguistiques qui marquent cette relation<sup>65</sup>, y es en este sentido que la enunciación implica la aparición de una serie de elementos que pongan en relación la posición del hablante con el enunciado y el propio procesamiento del discurso. Como son muchas las funciones que dichos elementos desempeñan han recibido diferentes denominaciones: enlaces extraoracionales, conectores, palabras discursivas, ordenadores del discurso entre las demás.

Aunque tales factores son de ídoles muy diferentes, tienen algunas características comunes:

- Come ya hemos visto, ponen en relación dos segmentos
- Tienen cierta posibilidad de movilidad
- En la conversación la reacción física del interlocutor (gestos, mirada..) orienta al autor de la oración sobre la correcta interpretación de lo que dice

---

<sup>64</sup> Cfr. ZORRAQUINO A. M. y DURAN E. M., (2008), *Los Marcadores del discurso. Teoría y análisis*, Madrid, Arco Libros

<sup>65</sup> BENVENISTE, E., (1974), *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, p. 88

- En la lengua escrita, hay un *feedback*, una vuelta atrás, cuando el autor imagina si los futuros lectores pueden o no “comprender” su texto con el sentido que él quiere decir y decide volver sobre sus pasos. Para compensar la ausencia de numerosas informaciones contextuales que se dan en la conversación se debe aumentar lo expresamente dicho, según las palabras de José Portolés.<sup>66</sup>

Dentro de la clasificación propuesta por Manuel Casado Velarde<sup>67</sup>, los que más encontramos en la novela de Ray Loriga son los marcadores de:

- AFIRMACIÓN: por supuesto

**Por supuesto**, imaginamos que había hablado con el holandés en sueños, pero Bill se apresuró a sacarnos de nuestro error.

**Ovviamente** *immaginavamo che avesse parlato con l'olandese nei sogni, ma Bill si affrettò a distoglierci dall'errore.*

- ASENTIMIENTO: por cierto

**Por cierto**, Chad negaba siempre con el dedo y en cambio afirmaba con un frenético movimiento de cabeza, que más parecía un no que un sí.

**Ovviamente** *Chad faceva sempre di no con il dito, ma con un frenetico movimento della testa, che sembrava più un no che un sì, affermava il contrario.*

Es interesante notar como aunque en español hay dos palabras diferentes, *por supuesto* y *por cierto*, que además se colocan en dos subgrupos diferentes dentro de los marcadores del discurso, el correspondiente italiano es único, y es el adverbio *ovviamente*. Esto es posible porque ambas palabras españolas expresan la idea de algo resabido, que no puede ser de otra forma, idea que en italiano se expresa con dicho adverbio.

---

<sup>66</sup> PORTOLÉS, J., (2007), *Marcadores del Discurso*, Barcelona, Ariel Letras, pp. 126-127

<sup>67</sup> Cfr. ZORRAQUINO A. M. y DURAN E. M., (2008), *Op. Cit.*, p. 64-66

- CONSECUENCIA: pues

En realidad yo había ido allí como traductor, **pues** el editor finlandés, que era también mi editor, apenas hablaba inglés.

*In realtà io era andato lì in veste di traduttore, **cioè** l'editore finlandese, che era anche il mio editore, a mala pena parlava l'inglese.*

- EXPLICACIÓN: es decir

Y yo a qué negarlo, recibo con meridiana claridad el mensaje. **Es decir**, que cuando quiere me roza, y cuando quiere me mata.

*E io, perché negarlo, ricevo il messaggio con molta chiarezza. **Cioè**, quando vuole mi considera, e quando vuole mi stronca.*

Otra vez encontramos un ejemplo en el que las dos palabras españolas *pues* y *es decir*, se han traducido con la misma palabra en italiano: *cioè*. Esa palabra sería el preciso equivalente de *es decir*, mientras que no existe una misma expresión por la palabra española *pues*, y por eso hay que buscar la palabra que más se acerca al significado que expresa en cada situación *pues*, y en este caso *cioè* es el más apto.

Además, *es decir* puede desempeñar otra función, la de:

- REFORMULACIÓN

According to Simonetta, **es decir**, si uno ha de hacer caso a Simonetta, Laura es una zorra, **es decir**, una puta.

*According to Simonetta, **cioè**, se uno deve dare retta a Simonetta, Laura è una zoccola, **cioè**, una puttana.*

En este ejemplo podemos observar las dos funciones que puede desempeñar el marcador del discurso *es decir*. La primera vez que aparece es un reformulador, o sea, relaciona dos conceptos idénticos pero formulados diferentemente para que el

oyente (en este caso el lector) pueda comprender correctamente lo que el hablante (o el escritor como aquí) quiere decir.

La segunda vez que aparece en esta misma frase, desempeña la función de explicación que ya hemos visto, o sea nos propone un sinónimo de la palabra que lo precede, siempre para que nos entendamos correctamente el concepto.

- AUTOCORRECCIÓN: bueno

**Bueno**, todo el mundo no.

**Bè**, *proprio tutti no.*

Los marcadores de autocorrección, llamados también metadiscursivos, como *bueno*, 'forman parte de una estrategia para resolver problemas comunicativos'<sup>68</sup>.

Es decir, el hablante puede volver sobre algo dicho antes para explicar o precisar lo que entendía.

En italiano, la traducción más adecuada es la palabra *bé* que tiene la misma función de *bueno* en este caso, o sea, reordena el mensaje.

- DUDA: tal vez

<< **Tal vez** ahora – pensó Andreas – éste será recordado como el día en el que el pequeño Andreas salvó la vida.

<< **Magari solo per ora** – pensò Andreas – *questo giorno sarà ricordato perché il piccolo Andreas sopravvisse.*

En este caso la traducción resulta paralela con el adverbio dubitativo italiano *magari*, que expresa la misma idea del adverbio español *tal vez*.

---

<sup>68</sup> BRIZ, A. y HIDALGO, A., (1998), «Conectores pragmáticos y estructuras de la oración» en M. A. Martín Zorraquino y E. Montolío Durán (eds.), *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis*, Madrid, Arco Libros, pp. 198-200, pp. 125-127.



- LLAMADA DE ATENCIÓN: por Dios

Era demasiado joven para preocuparse por la edad – ¡por Dios! –, si apenas tenía ventidos años..

*Era troppo giovane per preoccuparsi per l'età – per Dio! – se aveva appena ventidue anni..*

Otra vez en las dos lenguas encontramos la misma expresión *por Dios* y *per Dio*, con el mismo intento: llamar la nuestra atención sobre algo que quizá no consideramos importante o no nos parece singular. En la lengua escrita, o sea en un libro como en este caso, nos llama la atención porque lo encontramos separado del resto por el guión y la mayoría de las veces, y esta no es una excepción, con el punto de exclamación y por eso nos resulta fácil imaginar el tono que entendía el escritor; en la lengua oral, son el tono del hablante y sus gestos que nos llaman la atención.

- OPOSICIÓN: pero, sin embargo, en cambio

– Mucho sí. **Pero**, si no le importa, preferiría cambiar de tema.

– *Molto, sì. Però se non le dispiace, preferirei cambiare argomento.*

También en este ejemplo la traducción resulta natural, siendo que la misma conjunción adversativa, *pero* y *però*, aparece en ambas lenguas.

Todo había cambiado y, **sin embargo**, algunas cosas tenían a la fuerza que ser las mismas.

*Tutto era cambiato ma, comunque, alcune cose dovevano essere per forza le stesse.*

En cambio, aquí nos encontramos frente a un ejemplo donde no solamente el adverbio no es el mismo, sino hay que actuar otros cambios. De hecho, como se ve en español el marcador del discurso *sin embargo* está precedido de la conjunción coordinante *y*. Por otro lado, en italiano la conjunción *comunque* está precedida por

la conjunción adversativa *ma*. Esto pasa por exigencia de la lengua italiana, en la que cuando se quiere contradecir parcialmente lo que se acaba de decir, el operador discursivo tiene que ser la conjunción *ma* o el sinonimo *però*.

Mar Garancha Camarero nos acuerda que *sin embargo* fue en su origen un sintagma preposicional formado por la preposición *sin* y el sustantivo *embargo*. Con el transcurso del tiempo tomó su significado concesivo que tiene ahora.<sup>69</sup>

Lo cierto es que a la lectora tipo de su revista no podía interesarle demasiado el sufrimiento de los apuestos actores que a menudo adornaban sus páginas centrales. A Simonetta, **en cambio**, le interesaba mucho.

*É certo che alla lettrice media della sua rivista non poteva interessare troppo la sofferenza dei raffinati attori che spesso adornavano le sue pagine cantrali. A Simonetta invece interessava molto.*

Aquí el marcador del discurso, *en cambio*, quiere expresar un contraste con respecto a lo que se ha dicho antes. En efecto, nos pone en correlación el interés de la lectora tipo que es diferente del interés de Simonetta. Este mismo sentido lo tiene la conjunción italiana *invece*.

#### 4.1 *Entonces* como marcador del discurso

A causa de su múltiple función y por lo tanto de su pertenencia a diversos subgrupos, analizamos el marcador del discurso *entonces*, que puede expresar:

- CONSECUENCIA:

>> Y, **entonces**, todo el mundo se gira, como si tras los ventanales de Pastis estuviera pasando un coche de bomberos.

---

<sup>69</sup> GARACHANA CAMARERO, M. (1988): «La evolución de los conectores contraargumentativos: la gramaticalización de *no obstante* y *sin embargo*» en M. A. Martín Zorraquino y E. Montolio Durán (eds.), *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis*, Madrid, Arco Libros, pp. 198-200

>> *E in quel momento tutti si girano, come se al di là dei finestrone di Pastis stesse passando una macchina dei vigili del fuoco.*

- CONTINUACIÓN:

– Es... detestable – dijo **entonces** su pobre cuñada antes de echar a correr con lágrimas en los ojos camino de la cocina..

– È... detestabile – disse **quindi** la povera cognata prima di scoppiare a piangere, con le lacrime agli occhi, in direzione della cucina..

- MANTENIMIENTO DE ATENCIÓN INTERLOCUTIVA:

– **Entonces**... ¿te lo dijimos o no te lo dijimos?

– **Allora**... *te lo abbiamo detto o no?*

Es interesante observar como en italiano el mismo marcador del discurso, *entonces*, se traduce de manera diferente en cada una de las tres situaciones.

En la primera situación donde desempeña la función de consecuencia, la acción de que *todo el mundo se gira* es debida a una consecuencia, a algo que ha pasado antes, o sea que *el productor grita: "¡Todo empieza con un buen guión!"*; y es precisamente en aquel momento que la gente reacciona girándose, y es para subrayar que es en aquel preciso momento que la gente se gira, que en italiano hemos propuesto traducir *entonces* con *in quel momento*.

Diferente es el segundo caso donde *entonces* desempeña la función de continuación, o sea quiere poner en relación dos hechos que han pasado uno después del otro. También el italiano presenta una palabra que expresa este concepto y es la conjunción *quindi*. Por lo tanto se presupone que esta declaración se haya dicho después de que alguien haya hecho o dicho algo, y en efecto lo que leemos antes es un pensamiento del personaje Andreas: «*Mejor muertos*», *había dicho Andreas, sujetando un martini e imaginándose a sí mismo como el último blanco altivo de la era poscolonial*, al que su cuñada contesta con la frase que hemos analizado.

En el último caso *entonces* desempeña la función de mantenimiento de atención interlocutiva, o sea sirve para relacionarse con algo dicho anteriormente para no dejar caer el asunto. De hecho, Arnold y su madre, los dos personajes de este diálogo, siguen hablando del mismo tema, la elección de Andreas de vender pianos como trabajo, elección que sus padres nunca han aprobado porque no es un trabajo seguro, y en efecto Andreas ya no vende pianos. Para referirse a todo esto basta el marcador del discurso *entonces*. También el italiano presenta la conjunción *allora* que se caracteriza por tener la misma finalidad.

Estos tres ejemplos ponen en relieve una de las características que ya hemos señalado: la versatilidad de los marcadores. Como se ve, efectivamente, *entonces* no tiene la misma posición en las tres frases.

Son varios los estudiosos que consideran que la posición de los marcadores sólo aparece aportar matices estilísticos y no influye a nivel pragmático.

Barrenechea<sup>70</sup> indica que la interpretación del sentido que expresan ciertos marcadores en función de la posición que ocupan en el enunciado, depende del contexto. Pero, tenemos que distinguir dentro del grupo de los marcadores del discurso, los que pueden ser afectados por una cierta movilidad, y los demás, por los cuales no es posible ningún tipo de versatilidad (es el caso, por ejemplo, de *ahora bien*.)

Por otro parte, es necesario señalar que las posiciones de todos los marcadores está condicionada por ciertas reglas de distribución: no obstante *entonces* goza de una cierta movilidad nunca se podrá decir:

Y, todo, \***entonces**, el mundo se gira,

Como hemos visto los marcadores se sitúan en el nivel informativo de la organización discursiva, es decir, ponen en relación el *tema* y el *rema* de la oración.

Por ello tienden a intercalarse siempre delante de constituyentes que gozan de autonomía.

---

<sup>70</sup> BARRENECHEA, A. M., (1969), *Estudios de gramática estructural*, Coautora Mabel M. de Rosetti, Buenos Aires, Paidós, p. 42

## 4.1 *Es que* como marcador del discurso

Margarita Porroche Ballestreros se interesa sobre el uso de *es que* como marcador del discurso, por su diversos usos. Aunque la interpretación de la forma *es que* como marcador discursivo pueda ser discutible

su valor fundamentalmente pragmático, su alternancia con otros marcadores discursivos y la fuerte tendencia moderna a no manifestar el sujeto de la construcción y a inmovilizar esta fórmula en presente de indicativo son razones que apoyan su consideración como marcador discursivo.<sup>71</sup>

Uno de los usos de *es que* como señala Fernández Leborans, es de introducir el 'porqué' de los hechos que vienen declarados:

Una vez más tuvo suerte, y **es que** la vida de esta chica era un cuento de hadas.

*Un'altra volta ha avuto fortuna, il fatto è che la vita di questa ragazza è una favola.*

En este ejemplo se ve como el marcador del discurso *es que* introduce una respuesta explicativa sobre lo que se afirma, y por este motivo a tal enunciado podría seguir una cuestión del tipo: '¿A qué se debe esto?'<sup>72</sup>

Es interesante notar como en italiano esta su función es aún más subrayada.

De hecho, se ha decidido traducir el marcador español *es que* por *il fatto è che*, que denota la respuesta explicativa sobre lo afirmado.

En otros casos, sin embargo, no hay mención previas de datos, sino que lo introducido por *es que* supone una explicación-justificación a una situación que nos viene presentada gracias al contexto. En las palabras de Fernández Leborans '*es que* introduce una cláusula predicado que especifica un valor'<sup>73</sup>:

---

<sup>71</sup> BALLESTEROS, P. M., (1998), "Sobre algunos usos de *que*, *si* y *es que* como marcadores", en M. A. Martín Zorraquín y E. Montolio, *Los Marcadores del discurso. Teoría y Análisis*, Madrid, Arco Libros, pp.237-238

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 238

<sup>73</sup> FERNÁNDEZ LEBORANS, M. J., (1992), "La oración del tipo *es que* ... ", Madrid, Verba 19. pp. 223-239.

En Central Park hay pocos ratones, a los ratones les aterran las ardillas, así que Molly se imagina que este búho, **si es que** existe de veras, se alimenta sólo de insectos.

*A Central Park ci sono pochi topi, i topi hanno il terrore degli scoiattoli, così Molly si immagina che questo gufo, **se esiste veramente**, si nutra solo di insetti.*

**No es que** el amor no le importase, le importaba tanto como a cualquier otro mamífero, **es que** sencillamente no había tenido suerte o tal vez no lo había buscado con suficiente ahínco.

***Non che** l'amore non gli importasse, gli importava eccome, come a qualsiasi altro mammifero, **è che** semplicemente non era stato fortunato o magari non aveva cercato l'amore con abbastanza voga.*

En ambos ejemplos *es que* introduce un comentario sobre algo dicho antes. Es interesante notar las diferencias a nivel traductivo.

En la primera frase en italiano el marcador *es que* se elimina, y la subordinada viene introducida directamente por la conjunción hipotética *se*. Además, si en español el sujeto es tácito, en italiano sin el marcador el sujeto llega a ser el búho.

Esto pasa porque en este caso en italiano no hay un marcador del discurso equivalente.

En el segundo ejemplo la traducción es paralela: *è che* nos da una explicación-justificación de lo que el hablante, o como en este caso el escritor, entiende. Como se ve, el sujeto es tácito en ambas lenguas.

A pesar de las diferentes funciones, en ambos casos, cuando introduce una respuesta explicativa y cuando nos da una explicación-justificación, *es que* relaciona enunciados y remite a un contexto extralingüístico.

## Conclusiones

Traducir una novela que nunca alguien hubiese traducido antes ha sido el objetivo de este trabajo, y he elegido esta novela en concreto para comparar las diferencias de dos lenguas, el italiano y el español, que, si bien tienen raíces históricas y entonces lingüísticas comunes, no siempre son portadoras del mismo resultado. Esto depende de muchos factores, los cuales en parte ya se han analizado durante mi tesis, y no todos de matiz estrictamente traductivo.

Se ha subrayado como la traducción es un tema bastante reciente aunque siempre se ha traducido, sobre todo novelas, un género literario que de todas formas se ha desarrollado de manera decisiva a partir de la Edad Moderna. Siempre la novela se ha caracterizado por su carácter abierto y su capacidad para contener elementos diversos; y como ofrece al autor una libertad tan grande para presentar personajes, introducir historias cruzadas, presentar hechos en un orden distinto, se ha dividido en subgéneros narrativos, entre los cuales la ficción, del que *El hombre que inventó Manhattan* forma parte.

De todas formas, no obstante los muchos tipos de novelas, a nivel traductivo siempre se mira a la naturalidad, el fin último de cada traductor; sin embargo, como no es algo sencillo por alcanzar, sino que se madura con el tiempo, es necesario analizar la cuestión bajo diferentes aspectos.

La primera etapa de una traducción, cualquier que sea el género, es conocer al autor, porque traducir un libro significa traducir el mundo de un determinado autor, su manera de verlo y narrarlo. En consecuencia, el traductor tiene la responsabilidad no solamente de no entender mal el mensaje del autor, sino también de transmitirlo correctamente en la lengua de llegada manteniendo su tono y su estilo. Por este motivo ha sido indispensable leer las dos novelas de Ray Loriga que ya se habían traducido en italiano, *Tokyo non ci vuole più bene* y *Ormai parla solo d'amore*, para entrar en su mundo y en su manera de escribir, y además para ver cómo ha sido traducido, cuáles son los aspectos que los traductores han decidido subrayar y cuáles sacrificar. Esto pasa porque nunca es posible una traducción literal y entonces un traductor tiene que hacer cambios y tomar decisiones lingüísticas no siempre cómodas pero necesarias.

Además, otro aspecto del que no podía prescindir es intentar conocer al autor en su mundo, España, y luego en el extranjero, Italia. Como ya he comentado durante mi trabajo, Loriga siempre ha sido muy bien aceptado por el público español, y *El hombre que inventó Manhattan* lo ha confirmado, mereciendo el II Premio Lateral de Narrativa en 2004 y vendiendo diez mil ejemplares en dos semanas. Por el contrario, en Italia Ray Loriga apenas se conoce y sus obras se han vendido muy poco. A partir de aquí se destaca otro punto que se enfrenta en la traducción de una novela: el aspecto cultural. Por mucho que el español y el italiano sean dos lenguas que se parecen, culturalmente son distintas y de hecho Loriga no ha sido aceptado por el público italiano. Para identificar el porqué de la falta de éxito de Loriga en Italia, he analizado sus novelas, en particular aquellas publicadas también en Italia.

Por lo que he podido aprender, Loriga siempre ha intentado renovarse, experimentando diferentes métodos de escritura, aunque el hilo conductor de sus libros está claro: un estilo sin énfasis, que mezcla realidad y fantasía y que subraya el aspecto psicológico de sus personajes, a través de los cuales el lector descubre la historia. En mi opinión es su estilo la causa del muy poco interés por parte del público italiano: demasiada realidad y demasiada fantasía sin que un mundo predomine sobre el otro; una historia muy sencilla pero contada de una manera muy complicada por parte de sus protagonistas, y personajes quizá demasiado complejos desde el punto de vista psicológico. Como *El hombre que inventó Manhattan* continúa este camino de experimentación del autor (lo confirma el hecho de que a nivel temporal se encuentre precisamente a mitad de los dos), y no se aleja de estas características, sino que las enfatiza, no creo que el resultado de la traducción del libro sería diferente de los precedentes, siempre con respecto a la aceptación por parte del público italiano.

Además, el aspecto cultural de una traducción se refleja en la determinada elección de palabras y de frases que hace el autor, y de hecho me he enfrentado con los problemas frecuentes que se encuentran en una traducción de novelas: extranjerismos, refranes y dichos entre los demás. A este propósito el ensayo de Maria Vittoria Calvi sobre las Lenguas de Especialidad y de Alvar Ezquerro sobre el tema de los extranjerismos me han ayudado para delinear los comportamientos



que un traductor tiene que tener a la hora de traducirlos. Lo difícil es que no hay una regla general, porque cada caso es diferente dependiendo de la situación, del interlocutor y de quién recibe el mensaje, y naturalmente del contexto; por esto la maestría del traductor es exactamente su habilidad en la adopción de una solución para cada situación, recordándose de todos los aspectos variables.

Respecto a lo que acabo de comentar, es importante tener en cuenta los límites de mi trabajo. Lejos de considerarse un trabajo completo y que trate todos los puntos fundamentales que la traducción de una novela requiere, mi objetivo era centrarme en aquellos aspectos que destacan interés y atención a nivel traductivo, consciente de los límites espacio-temporales que cada tesis tiene que respetar. De hecho hay un efectivo límite espacial debido a un número máximo de páginas tanto para la traducción como para su comentario. Por eso desde el principio ha sido importante tener bien en cuenta los aspectos que se consideraban esenciales por comentar, puesto que todos sería imposible. Un trabajo como la traducción de una novela, o de cualquier otro tipo de texto, necesitaría mucho tiempo, no solamente algunos meses como en el caso de una tesis de licenciatura, sino hasta un año o más. En consecuencia, queda claro que a causa de estos límites mis posibilidades han sido parciales. Habría sido interesante organizar el trabajo de manera diferente, por ejemplo traduciendo la obra por completo. Naturalmente se habría propuesto al lector no solamente un continuum de la historia sino también el final, y habría sido interesante analizar otros aspectos importantes, como profundizar el tema cultural, que por una cuestión de prioridades, y no por falta de interés, ha sido tratado de manera marginal.

Otro límite muy grande con el que he tenido que enfrentarme constantemente es mi competencia, que como para todos los estudiantes, resulta ser mínima, comparada con estudiosos y traductores profesionales. De hecho, traducir un libro, que era la base de mi licenciatura, ha sido también un desafío, dado que por primera vez me he visto encargada del papel de traductor. Por lo tanto resulta claro que a causa de mi poca experiencia, mi habilidad en la búsqueda de términos o en la selección de frases necesitaría un control más detallado, como algunos temas tratados en el comentario necesitarían estudios más profundos. Sin lugar a dudas la continua colaboración con mi director en cuanto a frases

problemáticas por traducir o consejos para el comentario, ha sido una ayuda de la que no había podido prescindir.

Si bien es verdad que por todas estas razones no ha sido posible llevar a cabo el trabajo en modo exhaustivo, otro límite que he encontrado debido en parte a mi poca experiencia en el campo, es la falta de teorización por lo que concierne a las novelas de ficción. Como ya hemos visto, la categoría de la traducción es reciente, y por lo tanto no se ha teorizado mucho y sobre todo, como traducir no es algo puramente científico, cada traductor encuentra su manera de hacerlo, que no siempre encaja con el de otro traductor. No teniendo todavía una técnica traductiva clara, por un lado me han sido muy útiles los manuales de Calvi y Osimo sobre la traducción, por el otro habría querido encontrar un preciso manual sobre las novelas de ficción, un material que habría perfeccionado ulteriormente mi traducción y mi intención.

Por este motivo contactar con el autor me habría resultado muy útil, algo que desafortunadamente se ha revelado imposible. De hecho, una confrontación con el autor sobre algunas expresiones que me han presentado dudas, o para entender mejor su mensaje, me habría resuelto no pocos problemas, y por cierto habría aumentado la calidad de mi trabajo. Por otro lado, por los mismos motivos, los contactos con los traductores de los libros de Loriga publicados en Italia, Pierpaolo Marchetti e Roberta Bovaia, y con la editorial Passigli Editori, han sido positivos para un conocimiento más profundo del autor, sobre todo con respecto a su aceptación por parte del público italiano.

Resulta claro que tener más tiempo sería la primera propuesta para solucionar la mayoría de los problemas. Se tendría la posibilidad de leer si no todas, por lo menos la mayoría de las obras del autor, sin tener que adoptar una selección. Esto permitiría tener una idea bastante completa del autor que nos acercamos traducir, para entrar en su estilo y, en la medida de lo posible, en su manera de contar historias. Por eso es importante tener en cuenta que este trabajo de licenciatura ha de considerarse como un inicio de trabajo que quería destacar el interés de un autor no muy conocido en Italia, pero que merece la pena profundizar, sobre todo desde el punto de vista lingüístico, mi principal interés.

A este respecto una propuesta para una buena traducción sería entrar en detalle en el mundo de las novelas de ficción, tanto en España cuanto en Italia. Leer sobre el tema e intentar trazar líneas guías que puedan ser útiles a la hora de la mera traducción, sería un soporte ulterior. Igualmente como lo sería estudiar de manera más detallada todos aquellos aspectos que comunmente destacan problemas cuando hay que traducir sin que en la lengua de llegada exista un correspondiente directo. Como ya se ha comentado, a nivel traductivo los extranjerismos y los proverbios crean problemas, o por lo menos dudas, y por eso estudiarlos independientemente del texto a los que nos acercamos para entender el mensaje que en la lengua de partida se quiere transmitir, es una propuesta para no encontrarse desprevenidos. De nuevo el manual de Maria Vittoria Calvi me ha sido precioso a este propósito, pero como hay una extensión y una diversidad de autores sobre el tema, cuanto más se lee y se conoce, cuanto menos estas expresiones preocupan al traductor.

Siempre con respecto a los materiales, otra propuesta de trabajo es la de una amplia gama de diccionarios. Una vez que se haya bien entendido lo que la palabra de la lengua de llegada quiere expresar, comparar la traducción que se encuentra en los diferentes diccionarios, nos da la posibilidad de elegir la que más se acerca a lo que el autor entiende. Por supuesto, ante todo es fundamental conocer muy bien el significado de las palabras de nuestro idioma natal, como consultar también el diccionario de esta última. Por eso durante mi trabajo, he utilizado constantemente el diccionario italiano Treccani, útil para resolverme dudas de determinadas palabras italianas de uso poco común.

En conclusión, la propuesta principal para acercarse a una novela de ficción, es un conocimiento ante todo del género de la ficción y del autor en cuestión, y luego una actitud crítica, vuelta a buscar cada vez la mejor solución posible, puesto que no es nunca única.

Haciendo un balance al final de este primer trabajo, el interés que destaca una traducción de una novela como esta, es principalmente conocer al autor, porque solo esta circunstancia nos permite conocer a los personajes que nos presenta. De hecho, es solamente entrando en los personajes e intentando identificarse con ellos, que es posible una buena traducción de la obra. Además, lo que se ha

demostrado fundamental, por lo menos durante mi tesis, es una cierta curiosidad ambos a nivel traductivo que cultural. Es la curiosidad que me ha empujado a querer saber más sobre el autor, contactando con sus traductores oficiales y el autor mismo, y que me ha llevado a consultar más manuales posibles para el comentario, y diccionarios para la parte traductiva.

En resumidas cuentas, lo que destaca y caracteriza un buen traductor es el hecho de no considerarse satisfecho hasta que no haya hecho todo el posible, y analizado a fondo los aspectos principales de su trabajo. Naturalmente con este objetivo, además de sus capacidades, es el tiempo su mejor consejero.

# Glosario

<b>Español DEPORTE</b>	<b>Italiano SPORT</b>	<b>English SPORT</b>
Ace	ace	ace
Béisbol	baseball	baseball
Cancha de baloncesto	campo di pallacanestro	basketball court
Club de críquet	circolo di criquet	cricket club
Club de tenis	circolo di tennis	tennis club
Fútbol	calcio	football
Golpe liftado	colpo liftato	stroke
Liga	league	lega
Partido de tenis	partita di tennis	tennis match
Piloto	pilota	pilot
Zapatos de tenis	scarpe da tennis	tennis shoes

<b>Español VESTUARIO</b>	<b>Italiano ABBIGLIAMENTO</b>	<b>English CLOTHES</b>
Abertura	spacco	slashed skirt
Abrigo de cuero	cappotto di cuoio	leather coat
Botas	stivali	boots
Botón	bottone	button
Camisa	camicia	shirt

Camisón	camicia da notte	nighdress
Nudo de la corbata	nodo della cravatta	necktie
Escote	scollatura	neckline
Falda plisada	gonna plissettata	pleated skirt
Sombrero de fieltro	cappello di feltro	felt hat
Tirantes	bretelle	braces
Trajeados	vestiti	clothes

<b>Español EL CUERPO</b>	<b>Italiano IL CORPO</b>	<b>English THE BODY</b>
Brazos encogidos	braccia contratte	flexed arms
Cabellera negra	chioma nera	black head of hair
Cabeza afeitada	testa calva	bald-headed
Codos	gomiti	elbows
Dedo índice	dito indice	index finger
Espaldas anchas	spalle larghe	broad-shouldered
Hombros	spalle	shoulders
Labios	labbra	lips
Mejillas sonrosadas	guance rosee	rosy cheeks
Melena	capigliatura	long hair
Mirada	sguardo	look
Palma de la mano	palmo della mano	palm
Piernas	gambe	legs

Polla	uccello	dick
Pómulos afilados	zigomi affilati	thin cheekbone
Senos	seni	breasts
Tetas	tette	tips
Uñas	unghie	nails

<b>Español ANIMALES</b>	<b>Italiano ANIMALI</b>	<b>English ANIMALS</b>
Ardillas	scoiattoli	squirrels
Ballena	balena	whale
Bichos	bestie	beasts
Búho	gufo	owl
Cerdo	maiale	pig
Gacelas	gazzella	gazelle
Gatos	gatti	cats
Insectos	insetti	insects
León	leone	lion
Loro	pappagallo	parrot
Mariposa	farfalla	butterfly
Paloma	colomba	dove
Peces	pesci	fish
Pollo	pollo	chicken
Ratones	topi	rats

Tigre	tigre	tiger
Tortuga	tartaruga	turtle
Vaca	vacca	cow

<b>Español FÓRMULAS RUTINARIAS</b>	<b>Italiano FORMULE COLLOQUIALI</b>	<b>English COLLOQUIAL FORMULAS</b>
A ciencia cierta	per filo e per segno	for certain
A diario	giornalmente	daily
A lo mejor	magari	maybe
A pesar de que	anche se	even if
A pulso	da solo	on his own
A rabiar	molto/esageratamente	a lot
A sabiendas de que	pur sapendo che	in the full knowledge that
A solas	da solo	alone
Acabarse lo que se daba	chiudere l'argomento	to end the matter
Aunque	sebbene	even if
Al fin y al cabo	in fin dei conti	after all
Con pelos y señales	i minini particolari/per filo e per segno	like the back of one's hands
Dar abasto	farcela	to cope
Dar vueltas	rivoltare	to turn over
De todas formas	a ogni modo	anyway
De una vez	una volta per tutte	once and for all
En contra	contrariamente	in contrast with



En eso	in quel momento	in that moment
En lugar de	al posto di	instead of
En seco	di colpo	all of a sudden
Encogerse de hombros	alzare le spalle	to shrug one's shoulders
Levantar a pulso	alzare in aria	to raise
Mantenerse a flote	restare a galla	to stay afloat
Poner todo perdido	sporcare tutto	to dirty everything
Por un río desconocido	per mari sconosciuti	through uncharted seas
Romper a llorar	scoppiare a piangere	to burst out crying
Seguramente	probabilmente	probably
Sin embargo	comunque	however
Sin lugar a dudas	senza ombra di dubbio	beyond a shadow of a doubt
Tal y como	proprio come	as
Tal vez	forse	maybe
Venir en gana	avere voglia	to feel like

<b>Español</b> <b>GÉNERO DE LAS PALABRAS</b>	<b>Italiano</b> <b>IL GENERE DELLE PAROLE</b>	<b>English</b> <b>WORDS' GENDER</b>
El alma	l'anima	the soul
El escote	la scollatura	the neckline
El mapa	la mappa	the map
El modelo	la modella	the model
El pomo	la maniglia	the knob

El sufrimiento	la sofferenza	the pain
El tigre	la tigre	the tiger
La broma	lo scherzo	the joke
La calefacción	il riscaldamento	the heating
La cuenta	il conto	the bill
La esquina	l'angolo	the corner
La gorra	il berretto	the hat
La mesa	il tavolo	the desk
La palma	il palmo	the palm
La paradoja	il paradosso	the paradox
La rama	il ramo	the branch
La rata	il topo	the rat
La serpiente	il serpente	the snake
La sonrisa	il sorriso	the smile
Las ardillas	gli scoiattoli	the squirrels
Los labios	le labbra	the lips
Los zapatos	le scarpe	the shoes

<b>Español</b> <b>VERBOS CON PREPOSICIONES</b>	<b>Italiano</b> <b>VERBI CON PREPOSIZIONI</b>	<b>English</b> <b>PREPOSITIONAL VERBS</b>
Alegrarse de	rallegrarsi per	to rejoice at
Brindar por	brindare a	to toast to
Confiar en	fidarsi di	to trust (in)

Contar con	contare su	to count on
Contentarse con	accontentarsi di	to be satisfied
Esforzarse en	sforzarsi di	to force
Insistir en	insistere su	to insist on
Negarse a	rifiutarsi di	to refuse
Obsesionar con	ossessionare di	to obsess
Pensar en	pensare a	to think of
Preocuparse por	preoccuparsi di	to be worried
Rehusar a	rifiutare di	to reject
Salir de	uscire da	to go out
Soñar con	sognare di	to dream of

<b>Español FALSOS AMIGOS</b>	<b>Italiano FALSI AMICI</b>	<b>English FALSE FRIENDS</b>
Afectar	riguardare	to concern
Café	bar	café
Cerca	vicino	near
Curioso	strano	odd
Esperar	aspettare	to wait
Éxito	successo	success
Flote	galla	afloat
Fracaso	insuccesso	failure
Guardar	custodire	to guard

Habitación	stanza	room
Hombre	uomo	man
Incómodo	a disagio	uncomfortable
Loro	pappagallo	parrot
Molesto	fastidioso	annoying
Oficio	lavoro	job
Pomo	pomello	pommel
Salir	uscire	to leave
Seguramente	probabilmente	probably

<b>Español</b> <b>ESTADOS DE ÁNIMO</b>	<b>Italiano</b> <b>STATI D'ANIMO</b>	<b>English</b> <b>MOOD</b>
Aburrida	annojata	bored
Acribillado	molestato	riddled
Asustado	spaventato	frightened
Aterrorizado	terrorizzato	terrorized
Cauteloso	cauto	cautious
Depistado	sbadato	absentminded
Desasosiego	inquietudine	unease
Decepcionado	deluso	disappointed
Embobada	incantata	spellbound
Extrañado	meravigliato	astonished
Incómodo	scomodo	uncomfortable

Molesto	fastidioso	annoyed
Sorprendido	sorpreso	surprised
Trastornado	frastornato	dazed

## Bibliografía

ALVAR EZQUERRA, M. (2007), "El neologismo español actual", en Luque Toro, L. (ed.), *Léxico español actual*, Venezia, Cafoscarina, pp. 11-35.

ARNAUD, P.J.L., (1991), *Réflexions sur le proverbe*, Cahiers de Lexicologie

BALLY, CH., (1909), *Traité de stylistique française*, Heidelberg, Ire.

BARRENECHEA, A. M., (1969), *Estudios de gramática estructural*, Coautora Mabel M. de Rosetti, Buenos Aires, Paidós

BASSNETT, S. (2004), *Translation Studies*. New York, Routledge.

BENVENISTE, E., (1974), *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard

BORDONABA ZABALZA, C. (2009), "Neología y formación de palabras", en Calvi, M. V., Bordonaba Zabalza, C., Mapelli, G., Santos López, J. (eds.), *Las lenguas de especialidad en español*, Roma, Carrocci Editore, pp. 39-54

CORPAS PASTOR, G. (1996), *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos.

COULMAS, F., (1979), "On the Sociolinguistic Relevance of Routine Formulae", *Journal of Pragmatic*

DE VECCHI, (1991), *El libro de los refranes*, Barcellona, De Vecchi

FERNÁNDEZ LEBORANS, M. J., (1992), "La oración del tipo *es que ...* ", Madrid,

Verba 19

GARCÍA-PAGE, M., (2008), *Introducción a la Fraseología Española*, Barcelona, Anthropos

GOMEZ CAPUZ, J., (2005), *La inmigración léxica*, Madrid, Arco Libros

- GÓMEZ TORREGO, L. (2002), *Gramática didáctica del español*, Madrid, Ediciones SM
- GOOCH, A., (1970), *Spanish and the Onslaught of the Anglicism*, Vida Hispanica
- LUQUE TORO, L. (2007), *Léxico español actual*, Venezia, Cafoscarina.
- LUQUE TORO, L. (2012), *Manual Práctico de usos de la Fraseología Español Actual*, Madrid, Verbum.
- NASH, W., (1989), *Rhetoric. The wit of Persuasion*, Oxford, Basic Blackwell
- OSIMO, B. (2004), *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*, Milano, Ulrico Hoepli Editore.
- POPOVIČ, A. (2006), *La scienza della traduzione*, Milano, Ulrico Hoepli Editore.
- PORTOLÉS, J., (2007), *Marcadores del Discurso*, Barcelona, Ariel Letras
- PORZIG, W., (1964), *El mundo maravilloso del lenguaje*, Madrid, Gredos
- PRATT, (1980), *El anglicismo en el español peninsular contemporáneo*, Madrid, Gredos
- PRIETO, L., (1992), Galicismos léxicos en la prensa de Santiago de Chile, *BFUCh* XXXIII: 79-249
- STEINER, G. (1998), *After Babel: aspects of language and translation*, Oxford, Oxford University Press.
- TAGLIAVINI, C., (1949), "Orígenes de las lenguas neolatinas", México: Fondo de Cultura Económica
- UNAMUNO, M., (1945), *Sobre la lengua española*, en *Ensayos*, Madrid, Aguilar
- YEBRA GARCÍA, V., (1982), *Teoría y práctica de la traducción II*, Madrid, Gredos

ZULUAGA, A., (1989), *Introducción al estudio de las expresiones fijas*, Francfort, Peter D. Lang

## **Diccionarios**

DICCIONARIO CLAVE, (2006), *Diccionario de uso del español actual*, Madrid, Ediciones SM.

DICCIONARIO DE LENGUA ESPAÑOLA, (2006), *Sinónimos y Antónimos*, Barcelona, Zanichelli

TAM, L. (2006), *Grande Dizionario Hoepli Spagnolo-Italiano Italiano-Spagnolo*, Milano, Editore Ulrico Hoepli.

## **Novelas de Ray Loriga**

Bovaia, R. (2008), *Ormai parla solo d'amore*, Firenze, Passigli Editori

Loriga, R. (2008), *Ya solo habla de amor*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, S.L

Loriga, R. (1999), *Tokyo ya no nos quiere*, Madrid, Plaza y Janés

Marchetti, P. (1999), *Tokyo non ci vuole più bene*, Milano, Mondadori

## **Sitografía**

<http://www.hottopos.com/mirand8/anaramo.htm>

<http://www.publico.es/culturas/161395/ray-loriga-es-un-libro-de-autolesion>

[http://elpais.com/diario/2008/10/11/babelia/1223682611\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/10/11/babelia/1223682611_850215.html)



[http://www.cadenaser.com/cadenaser/podcast/audios/cadenaser\\_laventana\\_20081118csrsrcul\\_5\\_Aes](http://www.cadenaser.com/cadenaser/podcast/audios/cadenaser_laventana_20081118csrsrcul_5_Aes).

[http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/127\\_premio\\_loriga.htm](http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/127_premio_loriga.htm)

<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/rayloriga/>

[http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/127\\_premio\\_loriga.htm](http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/127_premio_loriga.htm)

<http://fenix.cnice.mec.es/diccionario>

<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=302>

<http://www.puntodelectura.com/es/libro/caidos-del-cielo/>

<http://www.puntodelectura.com/uploads/ficheros/libro/primeras-paginas/200910/primeras-paginas-ya-so-habla-amor.pdf>

<http://www.treccani.it/>